

Timbre como diferenciação para além do gênero musical: materialidades e semioses nas obras de Rakta e KOKOKO! ¹

Timbre as differentiation beyond music genres: materiality and semiosis in the work of Rakta and KOKOKO!

Nilton F. Carvalho

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e graduado em Jornalismo pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura, estuda experimentalismos, hibridizações, métodos de oficinas de escuta musical, diferenças na experiência comunicacional da música pop, trabalho financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior (CAPES).

Marcelo Bergamin Conter

Professor EBTT de Produção Fonográfica no IFRS. Realizou pós-doutorado em Comunicação na Unisinos (Bolsista da CAPES, Projeto 88881.030393/2013-01) onde integrou a pesquisa Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes. É doutor e mestre pela UFRGS, com doutorado sanduíche (CAPES) pela Columbia University (Nova Iorque). Em 2013, publicou seu primeiro livro, "Imagem-música em vídeos para web" e, em 2016, sua segunda publicação, "LO-FI – Música pop em baixa definição". É membro das bandas Musical Amizade e Gentrificators. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teoria da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: materialidades da comunicação; semiótica; música pop; música amadora; cultura digital; audiovisuais. Integra o Grupo de Pesquisa Sonoridades, Imagem, Materialidades da Comunicação e Cultura (SIMC/IFRS). Integra também o Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC/UFRGS) e o Grupo de Estudos Imagem, Sonoridades e Tecnologia (GEIST/UFSC). Também é produtor de áudio.

Submetido em 16 de Janeiro de 2020

Aceito em 05 de Abril de 2020

¹ Apoio: FAPERGS, CNPq e CAPES.

RESUMO

Este artigo visa compreender como gêneros de música pop expandem suas fronteiras através de processos de diferenciação, principalmente na atualização de sua diversidade timbrística. O timbre é uma qualidade sonora que opera afetivamente, forçando diferentes corpos sonoros a se misturarem entre si. Afecções desta ordem podem ocorrer, por exemplo, nas canções de artistas que arranjam seus instrumentos musicais e demais equipamentos de forma atípica. Observamos a relação entre estes agentes a partir da Teoria das Materialidades da Comunicação. Além disso, entrelaçamos a Semiótica da Cultura com as Teorias do Afeto para compreender as processualidades dos encontros culturais e semânticos fronteiriços, acionados nas afecções dos timbres. Como exemplo prático, observamos o caso do pós-punk com a banda brasileira Rakta, e do world music com o conjunto congolês KOKOKO!, de modo a contribuir no entendimento das dimensões políticas do timbre. O artigo ainda pretende repensar as relações políticas e os enfrentamentos sonoros provocados no contexto do Sul Global.

PALAVRAS-CHAVE: *Teorias do Afeto; Semiótica; Materialidades da Comunicação; gêneros musicais; música pop.*

ABSTRACT

This paper aims to comprehend how pop music genres expand their frontiers through processes of differentiation, mainly through diversifying their timbre. Timbre is a sound quality that works in affective ways, forcing different bodies of sound to blend with each other. Such affects can take place in the songs of artists that employ atypical musical gear arrangements. In order to understand the relation between these agents, the notion of Materiality in Communication Theory is discussed. Also, a Semiotics of Culture intertwined with Affect Theories is added to the theoretical framework in order to understand the processualities of liminal cultural and semantic encounters. The practical examples of the relationships of the Brazilian band Rakta to post-punk, and the Congolese group KOKOKO! to world music are used to contribute to an understanding of the political dimension of timbres created in the context of the global South.

KEYWORDS: *Affect Theories; Semiotics; Materialities of Communication; music genres; pop music.*

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo comprender cómo los géneros de música pop expanden sus límites a través de procesos de diferenciación, especialmente en la actualización de su diversidad tímbrica. El timbre es una cualidad del sonido que opera de manera afectiva, obligando a los diferentes cuerpos del sonido a mezclarse. Tales efectos pueden ocurrir en las canciones de artistas que emplean arreglos atípicos de equipos musicales. Para comprender la relación entre estos agentes, se analiza la Teoría de las Materialidades de la Comunicación. Además, la Semiótica de la Cultura entrelazada con las Teorías del Afecto se agrega al marco teórico para comprender los procedimientos de los encuentros culturales y semánticos limitados. Como ejemplo práctico, se observa el caso del post-punk con la banda brasileña Rakta y la world music con el grupo congoleño KOKOKO!, para contribuir con la comprensión de la dimensión política de los sonidos creados en el contexto del Sur Global.

PALABRAS-CLAVE: *Teorías del Afecto; Semiótica; Materialidades de la Comunicación; géneros musicales; música pop.*

Introdução

É recorrente, em análises semióticas de produtos culturais no campo da comunicação, a busca pela classificação desses fenômenos, e consequentes demarcações semânticas. Outros estudos, com base na herança dos Estudos Culturais, muito por conta de sua relevância nas chamadas Humanidades, adentram o ambiente midiático para compreender os fluxos da produção cultural gerados na lógica do capitalismo tardio. Nos estudos sobre música pop em comunicação, consolidou-se um campo em que cenas e gêneros musicais coincidem como fenômenos de mídia de massa, entre estratégias de posicionamento identitário – e mercadológico – e práticas de consumo (fruição, *fandoms*). O enfoque nas sociabilidades explora um denso campo de práticas de consumo, pertencimento, estratégias de circulação e posicionamentos no ambiente midiático, observados por meio de uma “constelação de mediações que envolvem aspectos estéticos, mercadológicos, tecnológicos e sociais” (Janotti Junior e Pereira de Sá, 2018, p. 16).

Reconhecendo a importância desse campo consolidado para nossa área, pretendemos construir outra perspectiva de análise, que não se contrapõe à anterior, mas privilegia os processos de diferenciação dos gêneros musicais a partir de elementos estritamente sonoros de canções que lidam com estéticas e sonoridades típicas de outros gêneros ou que levam a ideia de gênero musical a uma situação limite, provocando instabilidade nos núcleos dos gêneros e os forçando a aumentar sua semiosfera² (Lotman, 1996) – e, consequentemente, sua abrangência sônica e cultural.

Tendo em vista este cenário, iremos propor alguns enfrentamentos epistemológicos para os estudos de música pop em comunicação ao aproximar Semiótica da Cultura, Teorias do Afeto e Materialidades da Comunicação. A começar pelo

² Para Lotman (1996), semiosfera é um espaço virtual onde os textos que produzem sentido nas culturas se organizam em meio às tensões entre homogeneidade e heterogeneidade (interior e exterior). Tomar os gêneros musicais como semiosferas, portanto, permite considerar seus elementos de significação (instrumentação, performance, artistas) mais ou menos estáveis nas mídias e identificar suas relações fronteiriças com outros gêneros (semiosferas) simultaneamente.

questionamento de um paradigma recorrente em leituras sobre música pop, e identificado em alguns estudos sobre gênero musical, que considera a instrumentação e seu significado socialmente compartilhado os fatores determinantes para a definição de um gênero. Nosso enfoque no som joga luz sobre uma série de agenciamentos menores que se manifestam por meio de materialidades e afetos e estimulam um “entrar em relação” com outras singularidades, realidades e percepções, inerentes às dinâmicas da cultura. Tal processo tem criado para os pesquisadores da área o desafio de pensar mais na relação entre agentes humanos e não-humanos, tirando o Sujeito do centro dos fenômenos comunicacionais. Uma das teorias que marcam essa virada é a das Materialidades da Comunicação, de Gumbrecht (2010). Para o autor, que desenvolve sua tese na linguística comparada, os fenômenos comunicacionais devem ser observados em sua oscilação entre produção de presença e produção de sentido. Nesse caso, o sentido é a hermenêutica, a interpretação e a busca por significados; já a presença se manifesta no que o autor entende por “campo não-hermenêutico”, onde a experiência estética, as sensações, paixões, emoções e volições tomam forma. Gumbrecht (2010) não pretende abandonar a hermenêutica, daí sua ideia de oscilação. Tal proposta é elogiada por Silveira (2013), que, através de Simon Reynolds (2011), reconhece nas análises do rock dois clichês:

[...] primeiro, o “lirocentrismo” – a crença de que o sentido de uma canção está em sua letra, nos conteúdos ali expressos verbalmente, de forma mais ou menos velada; segundo, o “sociologismo” – o cacete de interpretação de uma música ou de um movimento musical apenas como reflexo, como ilustração de alguma subcultura, de algum segmento ou faixa social (a juventude, a classe operária, os desocupados, os delinquentes, uma tribo urbana qualquer), como se o que tivéssemos diante dos olhos – ao alcance dos ouvidos, melhor dito – fosse um signo de alguma outra coisa, fosse um mero subproduto, um rebento secundário ou algo assim, inescapavelmente sobredeterminado por causas externas e macrossociais, que lhe seriam sempre transcendentais e que, ao analista, resultariam mais demandantes, dignas de maior atenção até (Silveira, 2013, p. 30).

Acompanhando essa vertente, nosso ponto de observação irá privilegiar o modo como a música soa, sua materialidade sonora, em uma espécie de regressão fenomenológica da música pop, afastando temporariamente as dimensões midiáticas,

econômicas e de circulação, visando reconhecer a dimensão comunicacional dos registros fonográficos. Nosso enfrentamento teórico propõe usar noções de Materialidades da Comunicação, somadas às de Teorias do Afeto e Semiótica da Cultura, para compor uma análise que dê conta das políticas de diferenciação do som, considerando que os momentos de diferença frente às identidades maiores são marcados por inoperâncias (Agamben, 2017) capazes de ampliar a experiência do evento sonoro em si. Por isso, aproximamos o conceito de Gilles Deleuze (2011) acerca da passagem imanente de efeitos corpóreos (afetos) à ideia de possíveis quebras de modalidades inscritas que abrem um *novo possível*, tal qual a noção de *inoperosidade* trabalhada por Giorgio Agamben (2015). Assim, afetos mobilizados no som inserem perspectivas para além das identidades musicais estabelecidas nas mídias, em processualidades menores que atualizam gêneros musicais.

A principal contribuição do presente texto, entendemos, é a de centrar a observação no timbre, ou, mais especificamente, em suas semioses afetivas. Mas, antes de pensar em tais semioses, o que é o timbre? Coloquialmente podemos dizer que se trata da “cor” do som ou de um conjunto de qualidades que particulariza um som. Fisicamente tem a ver com o formato da onda sonora e da quantidade de parciais harmônicas envolvidas, que podem deixar um som mais ou menos grave, agudo, estridente, distorcido, dentre outras possibilidades. Não é necessariamente ritmo, melodia ou harmonia, mas sem dúvida *atravessa* essas que são as três dimensões que normalmente vem à cabeça quando se pergunta “do que é feito a música?”. Até pouco mais de um século atrás, o termo por vezes era confundido com instrumentação. Isto é, cada instrumento (violino, cravo, flauta) tem um timbre próprio (que pode ter pequenas variações dependendo de como o músico o executa), e a escolha de quais instrumentos compositoras e compositores irão escolher para que sua obra seja executada irá gerar um arranjo de timbres específico. Mas, com a eletrificação de instrumentos como a guitarra, o baixo e os teclados a partir dos anos 1940, essa noção muda drasticamente, pois, com os sintetizadores modulares e equalizadores de sinal, o timbre de cada instrumento pode ser fortemente modificado.

Tais arranjos timbrísticos são gerados através de uma complexa rede

sociotécnica que envolve não só músicos e seus instrumentos musicais, mas também pedais de efeito, amplificadores, microfones, mesas de som, engenheiros de som, indústria. Quando produzidos, estes sons da contemporaneidade irão gerar efeitos na sociedade, na cultura e, até mesmo, na própria indústria que os desenvolveu. Com isto, não estamos interessados apenas em observar o timbre como um fenômeno sônico e atual, mas também em refletir sobre seus efeitos posteriores em outras esferas – em especial, neste trabalho, nas irritações que um arranjo timbrístico provoca nos gêneros musicais. Estamos, portanto, querendo reconhecer a potência comunicacional do timbre.

Nas processualidades de diferenciação da timbragem, há diferenças valorizadas por éticas artísticas aplicadas ao som; daí a importância de compreender o timbre como afeto. Trento e Venanzoni (2014), dialogando com a leitura que Deleuze (2011) faz de Baruch Spinoza, entendem que os afetos são signos vetoriais. Assim, a percepção do mundo no qual o sujeito está situado é atravessada por signos e seus efeitos (afecções), relações corpóreas estabelecidas no âmbito do imaginário e do simbólico – e o que está em jogo nas músicas aqui analisadas são as afecções que produzem diferença nos gêneros supracitados, frente aos paradigmas de uma força significativa e transcendental da instrumentação/identidade e seu efeito imaginado. Como observa Daniel Villegas Vélez (2018), embora geralmente tratado de maneira secundária em relação à altura, ao tom ou ao ritmo, o timbre é um importante elemento na experiência da escuta musical (percepções) e na produção de diferenças. E, uma vez que o som ocorre por meio de relações corpóreas, a timbragem participa efetivamente dessa engrenagem de afecções.

A etapa empírica deste trabalho observa particularmente dois grupos musicais distintos: Rakta e KOKOKO!. Ambos os conjuntos são exemplos recentes de produção do Sul Global, e podem com facilidade se enquadrar, respectivamente, dentro dos gêneros musicais *pós-punk* e *world music*. Contudo, esses enquadramentos, baseados em prateleiras de lojas de discos, rótulos de *playlists* de rádios, sites e revistas especializadas, pouco dizem de fato sobre a música destes artistas, que estabelece relações fronteiriças com outros gêneros e mobiliza na timbragem cargas culturais que atualizam as marcas identitárias dos gêneros musicais, em traduções sempre

incompletas pela instabilidade da própria criação artística. Mas antes de falar sobre esses conjuntos, refletamos sobre estes dois gêneros musicais.

O *pós-punk* é comumente denominado pelas cenas musicais britânicas e estadunidenses que emergem após o ápice do *punk*³, de 1977 em diante. O gênero se opõe à capitalização e à sonoridade do *punk* de 1975 a 1977 que, por vezes, parecia apenas uma repaginação do rock de garagem, muito pouco revolucionária em sua forma se comparada com o que o movimento pretendia ser em seu conteúdo (cf. Reynolds, 2006). Ao se afastar radicalmente de aspectos formais como músicas curtas, sem solo, como poucos acordes e escassos efeitos sonoros, os músicos de *pós-punk* “[...] se dedicaram a realizar a revolução musical incompleta do *punk*, explorando novas possibilidades ao incluir música eletrônica, ruído, jazz e a vanguarda clássica, além das técnicas de produção do *dub reggae* e do *disco*” (Reynolds, 2006, p. 1, tradução nossa⁴).

Assim, o que teria começado com músicas excessivamente simples em termos de variação harmônica, tonal e rítmica irá se desdobrar em processos artísticos ainda mais desafiadores para o público (no sentido de ter pouco apelo “pop”), às vezes com sonoridades tenebrosas e altamente distorcidas (caso da banda Sonic Youth em seus primeiros discos), às vezes mais alegres e harmônicas (caso da banda Television). Se for observado de forma abrangente, é possível incorporar dentro do *pós-punk* bandas que pouco têm em comum, como U2, Pixies, Primal Scream e My Bloody Valentine, bem como traços estilísticos de outros gêneros musicais a ele fronteiriços⁵ como o *indie*, o *goth*, o *synthpop*, o *new wave* e o *no wave*. Em sua gênese, portanto, já é notável a heterogeneidade de timbres envolvidos.

³ O prefixo “pós”, cabe salientar, indica menos uma sucessão e mais uma simultaneidade, que surge a partir de um viés autocrítico e multifacetado.

⁴ No original: “[...] dedicated themselves to fulfilling punk’s uncompleted musical revolution, exploring new possibilities by embracing electronics, noise, jazz, and the classical avant-garde, and the production techniques of dub reggae and disco”.

⁵ Vale salientar que, de acordo com Lotman (1996), se pensarmos os gêneros musicais como sistemas semióticos, eles estabelecem relações de tradução entre si nas suas fronteiras, regiões porosas onde se realiza o que o autor chama de acoplamento estrutural. Com isso, a classificação dos gêneros em uma filogênese – por exemplo, categorizar gêneros e subgêneros por afinidades – cede lugar para uma leitura processual e inventiva dos gêneros.

Mais importante para o presente trabalho é o fato de que artistas desse primeiro estágio do *pós-punk* se dispunham a buscar referências sonoras para além dos cânones do rock, “na América negra e Jamaica, obviamente, mas também na África e outras zonas que posteriormente seriam denominadas *world music*” (Reynolds, 2006, p. 4, tradução nossa⁶), como é o caso de The Police, The Clash e Talking Heads. O *pós-punk* se configura pela sua “desfiguração constante” e pelo desvio da norma (significante) estabelecida a partir da instrumentação baixo, guitarra e bateria (cf. Trotta, 2008). Embora sejam os instrumentos predominantes nas formações das bandas do gênero, a timbragem dos instrumentos difere muito de uma banda para outra, fenômeno que coloca o *pós-punk* em uma outra lógica de conformação de gênero em que a singularidade tonal se sobrepõe à identidade.

Em outra frente, observamos as variantes dos timbres de matrizes culturais locais (geralmente não ocidentais) categorizadas mercadologicamente como *world music*, que não corresponde a uma configuração instrumental específica. O termo é usado para rotular produções que escapam aos modelos estéticos euro-americanos. Artistas como Nação Zumbi, BaianaSystem, Joe Strummer and the Mescaleros e M.I.A., por exemplo, muitas vezes são lidos como *world music*, mesmo apresentando instrumentações radicalmente diferentes e que não correspondem a um gênero musical – que representa um fazer artístico institucionalizado e práticas discursivas que dele decorrem. Essa classificação é sustentada por narrativas que tentam homogeneizar diversidades (Carvalho, 2018); por isso, optamos por repensar essas produções locais e hibridizadas como constelação de timbres que não corresponde a uma instrumentação ou efeito significativo, mas a fluxos sônicos que afetam de diferentes modos. Alguns estudos sobre *world music* (Connell e Gibson, 2004; Frith, 2000) observam o termo como estratégia mercadológica das indústrias midiáticas que sugere uma identidade musical globalizada e consequente “autorização” para artistas locais circularem no “mercado” global da música pop – como se culturas locais necessitassem de uma “modernização salvadora”, sem notar que há artistas do chamado Ocidente que possuem

⁶ No original: “to black America and Jamaica, obviously, but also to Africa and other zones of what would later be called world music”.

obras elaboradas a partir de influências do Sul Global, como David Byrne e Vampire Weekend. Assim, ao abordar o *world music* pretendemos mostrar também sua limitação enquanto gênero musical como categoria estanque, uma vez que há movimentos⁷ que reivindicam revisões narrativas⁸ da homogeneização que o *world music* sugere, inspirados pela crítica decolonial – com a qual concordamos.

Os objetos aqui apresentados demandam assim o enfrentamento a partir das seguintes questões: como observar o devir dos gêneros musicais? Como pensá-los a partir de seus processos de diferenciação de si? Pode o timbre (observado como um afeto) produzir sentido? Para além da letra, onde mais a música produz política? Há uma política na e da sonoridade? Esse diferenciar-se de si coloca em evidência políticas que se atualizam nos sons e estimula novas percepções ao tocar outros corpos nos processos de escuta e de produção musical.

De modo a propor uma abordagem que considere a materialidade das sonoridades da música pop, nos aproximamos das Teorias do Afeto para observar o timbre por um viés imanente, pois entendemos que são suas relações (afecções) com outros corpos que o definem (Conter, Telles e Silva, 2017). Assim, é necessário superar a ideia de que o afeto é um evento exterior à produção de sentido, e, a partir disso, pensá-lo como parte do processo, neste caso, da criação artística. Há uma preferência histórica por observar o afeto como efeito que escapa à significação, mas entendemos que é possível compreendê-lo como linguagem, ou pelo menos um tipo de linguagem composta por *semioses afetivas*; daí a importância da semiótica como epistemologia capaz de sustentar preocupações com processualidades, para além de seu uso classificatório. Interessa-nos, portanto, reconhecer no timbre uma potência política geradora de diferenciações que valorizam singularidades.

⁷ Em entrevista recente à CNN (2019), Angélique Kidjo demonstrou certo desconforto em relação ao uso do termo *world music*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ksPijSq3rXI>>. Acesso em 3 dez. 2019.

⁸ Um exemplo é a decisão do jornal britânico *The Guardian* (Kalia, 2019) de não usar mais o termo *world music* para se referir a produções do Sul Global. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/24/guardian-world-music-outdated-global?fbclid=IwAR19wK5EhOxAiy2voAdXCYEbMD9_ojCLttiHtS-i78tjjAaNH_PgXv9hrvw>. Acesso em: 3 dez. 2019.

Enfrentamentos epistemológicos para abordar o diferenciar-se de si do gênero musical

O que propomos, como já destacamos no início do texto, é um método menos centrado nas sociabilidades e na circulação da música e mais preocupado com os processos afetivos do som. Quando Giorgio Agamben (2017) aborda em muitos de seus textos a *filosofia que vem*, o autor italiano reivindica a necessidade de uma revisão epistêmica e ontológica que esteja à altura de oferecer alternativas à captura da vida social no Ocidente. Uma questão cara para Agamben (2017), e que gostaríamos de retomar, é o conceito de *inoperosidade* que o filósofo aciona para superar a força da *archè* (em grego pode significar “início” e “mandamento”) que tanto marca a origem de algo como opera para nortear sua história. Essa engrenagem eficaz ao capitalismo tardio é composta por afecções e relações corpóreas que sugerem a produção de determinada subjetividade, que, diferente de uma submissão à ideologia dominante, é construída a partir das experiências sensoriais externas na economia vigente. Assim, os chamados sujeitos da contemporaneidade tendem a tomar posições identitárias ou de pertencimento dentro das possibilidades mais próximas (que as tangenciam) e, conseqüentemente, aderentes a fluxos majoritários. O ato de tornar tal engrenagem inoperante, portanto, visa desativar os pertencimentos e identificações mais rígidas, presentes em uma série de agenciamentos coletivos (comunidade, religião, mídia, identidade estatal, etc.). Esse momento de inoperância é imanente a um afeto capaz de aumentar a potência (Deleuze, 2011), pois, revestido de sensorialidade diferencial, possibilita atualizações, novos possíveis – como o timbre, que afeta internamente o núcleo de um dado gênero musical com sua singularidade, desativando o paradigma.

Identificar os paradigmas por meio dos quais a música pop é experimentada e lida é adentrar em um campo marcado por subjetividades produzidas com base em uma economia cultural maior (maquínica). A partir desse cenário cultural e comunicacional, reivindicamos a necessidade de observação das processualidades da música pop, notadamente os agenciamentos menores que fazem com que os gêneros musicais

difiram de si e tornem inoperante uma identidade sonora prévia ao abrirem caminho para outras realidades e outras formas de produção de subjetividade.

No campo da comunicação, observar os processos de subjetivação pode ajudar na elaboração de ferramentas teóricas e conceituais capazes de repensar aspectos epistemológicos para se pensar a diferenciação. Análises mais centralizadas no sujeito como figura máxima da produção de sentido, das codificações e recodificações, às vezes perdem de vista a experiência comunicacional. Embora seja inegável sua importância nesse campo sensorial, o sujeito não atua sozinho, nem se impõe como força dominante, mas toca outros corpos e por eles é afetado. Acrescentar as materialidades da comunicação e as afecções das relações corpóreas aos estudos de música pop em comunicação visa assim dar conta dessa dinâmica de instabilidades. Em um ambiente no qual a indústria fonográfica organiza os gêneros musicais de maneira mercadológica, as marcas que expressam esses produtos chegam como principais elementos de identificação às subjetividades que experimentam a música nas mídias. Mesmo que sejam muitos os fluxos em circulação, e a diferença participe desse ambiente, há relações sensoriais mais recorrentes que corresponderam às representações majoritárias – teríamos aqui a força de um significante, um efeito primeiro mais estável.

A música pop, tangenciada por processos menores e singulares, passa então a ser experimentada em novas relações corpóreas, afecções que trocam marcas e se modificam pelo fato de serem imanentes e que, assim, ampliam as possibilidades de um campo até então imaginado como algo acabado ou estável – esgotado no sujeito ou em uma consciência ou representação metafísica. Em outras palavras, trata-se de demonstrar devires a partir do som. Por isso, quando Agamben (2017) retoma o conceito de imanência em Gilles Deleuze, ele tenta aproximar a ideia de inoperosidade, tão cara aos seus estudos, para reivindicar uma imanência absoluta pós-consciência e pós-sujeito, uma imanência em relação a si “e, todavia, em movimento” (Agamben, 2017, p. 336), capaz de anular (tornar inoperante) as subjetivações mais recorrentes.

Reconhecer o som do *pós-punk* pela sua instrumentação sugere previamente uma marca que encobre processualidades, elementos sônicos menores, como as variações de timbragem entre o guitarrista J Mascis (Dinosaur Jr) e a dupla Bilinda Butcher e Kevin

Shields (My Bloody Valentine). Apesar de utilizarem instrumentos muito similares (Fender Jazzmasters com alavanca de tremolo, amplificadores Marshall, pedais de fuzz, equalizadores, *reverbs*, *delays*) Mascis parte de uma abordagem mais tonal e baseada em riffs enquanto Butcher e Shields preferem privilegiar acordes abertos e longos, criando *drones* e abusando de modulações de efeito a ponto de não ser possível reconhecer de quais instrumentos provêm os sons (cf. Bennett, 2016). Da mesma forma, o *world music* como identidade global é incapaz de estabilizar como marca identitária timbragens singulares, irregulares, e radicalmente diferentes, como por exemplo as diferenças das cores sonoras de Chico Science & Nação Zumbi – de alfaias, baixo, guitarra e *hip-hop* – e dos malineses do Tinariwen – trabalho em que a cultura *tuareg* encontra o *blues*. Trata-se de identificar momentos em que o gênero difere de si, fazendo escorregar leituras majoritárias (grandes narrativas midiáticas) e paradigmas nos quais se apoiam pertencimentos mais rígidos. O som, nos casos citados, atualiza virtualidades e possibilidades em intervenções artísticas que são também políticas. Pensar o timbre como afeto participante da significação é levar em conta que há uma duração na dinâmica das relações corpóreas; em outras palavras, a singularidade que ganha expressão sônica (*ethos*, corpo e instrumento) ocorre no âmbito material e irá tocar outro corpo, gerar uma afecção (efeito). Esse tangenciar o outro demanda uma percepção da diferença: seu efeito pode ser como choque, incômodo ou estranhamento, uma vez que o afeto em questão é minoritário, geralmente ausente das configurações que compõem as sensações mais recorrentes e identificáveis para o senso comum; ou ainda, pode igualmente despertar curiosidade enquanto diferença instaurada, que convida a uma outra realidade. A inoperosidade (de reconhecimento, neste caso) abre um novo possível, como defende Agamben (2015). É impossível esgotar as possibilidades na experiência com o mundo e as coisas, como o ato de diferenciar-se de si demonstra, e por mais minoritárias que as existências possam ser, David Lapoujade (2017, p. 39) escreve que “cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou o germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura”. Há políticas nos timbres que inscrevem agenciamentos menores na música pop, seu efeito nos convida a experimentar outras existências materializadas no som.

A obra de Gilles Deleuze (2011) nos dá um amparo teórico para a observação desses agenciamentos menores, especialmente em *Crítica e clínica*. Nesse livro, o filósofo equipara o afeto ao signo semiótico. Afetos são forças, intensidades, sensações que podem ser apenas potências (virtual) ou a ação de um corpo em outro (atual). Esta é uma abordagem bem diferente da que temos no senso comum, onde afeto se confunde com emoção, paixão e sentimento, até mesmo sendo compreendido como fenômeno que altera o estado de um corpo, exterior à linguagem, inexplicável.

Deleuze é um dos principais autores da chamada “virada afetiva” que se manifestou nas humanidades a partir do final do século passado, e que vem recebendo contribuições importantes para sua revisão nas mais diversas áreas do conhecimento. Uma delas é de Eugenie Brinkema (2014). Para a autora, o afeto de fato se livra do Sujeito como Deleuze propõe, mas dá um passo além e também se livra dos corpos. Assim, cada afeto individual é uma exterioridade que dobra a si própria, que se manifesta *em, como e com* forma textual. Em vez de pensar o afeto como uma questão de expressão, comunicação, endereçamento, espectralidade, experiência ou sensação, Brinkema (2014) o entende como uma dobra, o que nada mais é do que um modo de dizer que afetos serão lidos como formas. A proposição de observar as semioses dos afetos encontra ressonância na obra de outros autores da virada afetiva, portanto: “Talvez uma das coisas mais certas que podemos dizer tanto do afeto como de sua teorização é que eles irão exceder, sempre exceder o contexto de sua emergência, como o excesso de um processo contínuo” (Seigworth e Gregg, 2010, p. 5, tradução nossa⁹).

Para o nosso trabalho, interessa muito essas e outras leituras, pois entendemos que é preciso descolar o timbre de uma ideia identitária, como se ele fosse o agente de conformação de determinados gêneros musicais através da sonoridade de certos instrumentos musicais. Em vez de pensar o afeto apenas como o resultado de uma emoção, queremos observá-lo como “o signo de uma *afecção*, quer dizer, da ação de um corpo sobre outro, sendo *corpo* tudo aquilo que é capaz de entrar em relação” (Conter, Telles e Silva, 2017, p. 37, grifos dos autores).

⁹ No original: “Perhaps one of the surest things that can be said of both affect and its theorization is that they will exceed, always exceed the context of their emergence, as the excess of ongoing process”.

Temos com isso que a semiótica só pode operar dentro de um regime afetivo, pois não há signos onde não há afecção entre corpos. E temos, também, uma perspectiva particular do que seja comunicação: ela será tanto o resultado da mistura de corpos (acontecimento), como o resultado da transformação de corpos (afeto). “Eis a dimensão propriamente afetiva da comunicação, uma semiótica das relações: uma semiose que implica encontro de corpos não redutíveis a quaisquer perspectivas logocêntricas, ainda que delas faça também parte” (Conter, Telles e Silva, 2017, p. 47). Estamos com isto nos distanciando de uma persistente leitura – tanto no senso comum quanto nas ciências humanas – de que o afeto seria aquilo que escapa à significação.

Trata-se, portanto, de elaborar um método teórico e empírico capaz de se aproximar do som e identificar momentos em que o gênero difere de si, quando ele é afetado por acontecimentos que o forçam a mudar de estado ou ao menos o instabilizam. Na escolha dos timbres, defendemos, há agenciamentos minoritários que nos tangenciam por meio de processos sonoros de diferenciação.

As obras de Rakta e KOKOKO! emergem de espaços semióticos (culturais, existenciais) fronteiriços, lugares de contato com a exterioridade (Lotman, 1996). Nossa proposta aqui é avançar tal observação acerca do som com um método capaz de aprofundar a compreensão da processualidade na qual o artista está inserido, o evento sonoro em si, levando em conta as materialidades (instrumentação, meios técnicos, relações corpóreas, timbres), como veremos a seguir.

Processos de diferenciação contemporâneos do *pós-punk* e do *world music*

Neste tópico, realizamos uma breve análise de duas bandas bem distintas sonoramente de modo a apresentar as possibilidades de nossa proposta teórica: a paulista Rakta (2013/2014), com sua relação complexa com o *pós-punk*, e a congoleza KOKOKO!, na qual observamos seu afastamento do chamado *world music*.

1. Rakta

Como dito anteriormente, o *pós-punk* é um desdobramento do *punk*, e, tal qual seu antecessor, toma forma simultaneamente na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos e logo se espalha por todo o mundo. No Brasil, começa a tomar forma nos anos 1980, com destaque para as cidades de Brasília e São Paulo, tomando o lugar do tropicalismo como movimento musical contestador da política brasileira em tempos de abertura democrática (Bloomfield, 2019).

Enquanto a cena de Brasília minguou ao longo das décadas seguintes, a de São Paulo resistiu ao menos como um forte circuito *underground*. Como exemplo do que vem sendo produzido atualmente, analisamos o trabalho do quarteto paulista Rakta. Em 2013, a banda lança seu primeiro LP (autointitulado), com Nathalia Viccari na bateria, Paula Rebellato no sintetizador e voz, Carla Boregas no baixo e Laura Del Vecchio na guitarra. As sete faixas deste disco estão bem próximas da sonoridade do *pós-punk* britânico do final dos anos 1970: o sintetizador de Paula simula um órgão de igreja enquanto que a mesma entoava versos gritados em inglês e recheados de *delay*; o baixo de Carla passa constantemente por um pedal de *chorus* enquanto ela executa riffs em escalas menores e intervalos de segunda menor; a bateria pulsa ritmos regulares, privilegiando os tambores e o surdo ao invés dos pratos; a guitarra de Laura acompanha os riffs de Carla através de acordes, microfônias e riffs agudos, sempre com muita distorção.

Mais tarde, a saída de Laura transforma o grupo em um trio com um formato pouco usual, forçando as remanescentes a criarem arranjos que ocupem o espaço acústico deixado vago pela guitarra. O teclado de Paula passa a ter mais liberdade, fugindo em vários momentos da escala tonal e produzindo frequências dissonantes. Um detalhe que enriquece esta possibilidade é a utilização de dois pedais de *delay* (Boss DD7) que ela passa pelo sinal do teclado: quando Paula interfere nos valores do *feedback*, o som do teclado muda sua altura melódica drasticamente. Ela faz o mesmo

com sua voz com um terceiro pedal de *delay* (Boss DD3). Carla incorpora em seus pedais um *looper* e, mais tarde, um sintetizador modular. O baterista atual, Maurício Takara¹⁰, além do kit básico (bumbo, caixa, tom, surdo, *hi-hat* e condução) usa um *pad* de bateria eletrônica e tem o seu bumbo *trigado* a um *subwoofer* sintetizado.

Nesse novo arranjo, o trio se permitiu fugir do território sonoro de onde partiu para um outro onde circularidades e ambiências são favorecidas. Não há mais estrutura verso-refrão, não há momentos de solo, apenas uma longa textura sonora que é orquestrada simultaneamente por todos os membros. Por causa disso, a música do grupo é constantemente abordada pela crítica musical como ritualística e, por vezes, descrita como uma convenção de bruxas¹¹. Em 22 de novembro de 2019, após show que integrou o 6º Kino Beat, em Porto Alegre, entrevistamos o grupo a respeito disso¹². Maurício comentou que “[...] muita gente vem falar que ‘ah, é meio ritualístico a música de vocês’, eu também acho que é, mas eu acho que a experiência do show tem isso [...] às vezes quase como uma cerimônia religiosa, adorando uma coisa, sabe?” (Takara, 2019). Carla salientou que antes de produzir transe, a música (a da Rakta, pelo menos) produz êxtase: “O êxtase é algo que você contempla, que você se lembra depois. O transe você meio que esquece como foi” (Boregas, 2019). A seguir, Paula se lembrou de um momento particular no final do show, quando Carla e Maurício estavam tocando livremente, produzindo ruídos, mexendo nos botões dos pedais de efeito. Nesse momento, ela abandonou o teclado e passou a gritar freneticamente ao microfone, ajoelhando-se em frente ao retorno de palco e produzindo microfônias, o que conseqüentemente a aproximou fisicamente do público:

[...] eu dei o microfone pra uma menina [do público] e ela ficou gritando comigo. Essa coisa de criar essas oportunidades, [...] dar um microfone, “ó, faz o que você quiser”, é pra isso que a gente tá aqui e assim que a gente começou também, sabe? Então nesse ponto acho que o ruído, barulho, ele traz muito esse processo de libertação mesmo. Através de uma catarse... [...] eu vi como ela mudou, ela começou

¹⁰ Maurício Takara também é baterista da banda Hurtmold, também de *pós-punk* e de São Paulo.

¹¹ Como na matéria de Lopes (2019). Disponível em: <<https://cvltnation.com/testify-raktas-post-punk-witchcraft-new-record-falha-comum/>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

¹² Agradecemos ao Bar Agulha, que nos ofereceu gentilmente um tempo no camarim para podermos realizar a entrevista.

a dançar muito mais, vi ela ficando cada vez mais louca. É isso aí, apenas com o compartilhamento de um microfone. E compartilhando também a energia que eu joguei nela! E aí eu percebi a transformação, nesse ponto eu acho que é mesmo político. Como o ruído quebra padrões (Rebellato, 2019).

Tais momentos de catarse coletiva produzem uma mistura entre os corpos (acontecimento) dos músicos, da audiência, mas também, e principalmente, dos timbres que estão soando naquele dado momento, evento cujo resultado é a transformação de todos esses corpos (afeto) através da ressignificação do território sonoro.

Carla e Paula apresentaram ainda uma chave interessante para entender como o som da Rakta se desenvolveu para fora do senso comum do *pós-punk*. Antes de formarem a banda, ambas tinham o hábito de ir a festas de *dub* para dançar. O *dub* foi criado no final da década de 1960 a partir de remixes de músicas de *reggae* em que a adição de efeitos sonoros como o *delay* era realizada como modo de enriquecer o espectro sonoro (cf. Howard, 2018): “Até o *delay* na voz foi uma sugestão que veio muito do *dub*. [...] Eu acho que o *dub* é muito fundamental na nossa formação com a música” (Boregas, 2019).

Como no caso de Public Image Limited, a base estrutural das músicas de Rakta está nas linhas de baixo minimalistas de Carla Boregas, inspiradas no *dub* e na primeira fase do *pós-punk* britânico, que dão liberdade para que Paula Rebelatto possa navegar livremente pelo vasto espectro sonoro que parte dos médios até os ultra-agudos tanto com o teclado quanto com a sua voz.

Nesses exemplos, nota-se que a sonoridade da banda foi transitando do formato canção para uma estrutura mais circular e territorial a partir de processos de contágio – como quando as musicistas e o público se deixam afetar pelos riffs repetitivos e explorações do espectro sonoro – e por relações atípicas com a aparelhagem sonora, em especial os métodos intuitivos de interferência do som do teclado e da voz através de efeitos de *delay* de Paula. Ela é o agente desterritorializador do território sonoro formado por Carla e Maurício.

É interessante observar que os timbres criados pela banda Rakta surgem através de um processo intuitivo, introspectivo e com referências bastante díspares. Qualidades

estas típicas do *pós-punk* do final da década de 1970 (até mesmo na incorporação do *dub*), mas cujo resultado sonoro é bastante divergente do que foi produzido naquela época. Apesar de a banda não se esforçar para isso, ela consegue sempre margear todo tipo de identificação com gêneros musicais. Nós só conseguimos criar uma aderência com o *pós-punk* se partirmos da leitura de Reynolds (2006) de que se trata de um gênero que está em constante e drástica mutação.

2. KOKOKO!

O coletivo KOKOKO!¹³, nascido em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, propõe no som questionamentos à generalização¹⁴ do *world music*, ao criar música nas fronteiras semióticas do pop globalizado e da cultura local – as referências passam por subgêneros da música eletrônica, *zagué* e artistas congolezes como Franco & Ok Jazz. Embora as batidas elaboradas pelo grupo se assemelhem às das produções dos DJs *mainstream*, a timbragem emana de embalagens de produtos descartados e coletados do lixo, retrabalhados como instrumentos musicais. Recipientes plásticos, latas e outros materiais usados para além de sua função cotidiana somam sons (de metais, madeira e plástico) ao andamento da *dance music*, entre toques, batidas e deslizes pelas superfícies instrumentais improvisadas. O uso desses materiais destoa do descarte acelerado do capitalismo tardio, daí a importância de observar o timbre e a materialidade que lhe dá consistência como escolha ética, um agenciamento. Em outra frente, a entonação vocal, a percussão e as letras cantadas em *lingala* (idioma minoritário) possuem suas cargas culturais locais – o canto das igrejas e a *congolese rumba*, movimentos sincréticos presentes nas canções do grupo. Na faixa “Tokoliana”¹⁵,

¹³ Formado por quatro congolezes e um francês.

¹⁴ Embora o grupo seja associado ao termo *world music* em alguns sites especializados, em entrevista concedida à Vice (Dunn, 2017, tradução nossa), os integrantes descrevem o som da banda como: “*tekno kintueni* ou *zagué* ou muitas outras coisas em *Lingala*, mas para definir nosso som, ele é direto, cru, *punk*, mas com *groove* pesado, é elétrico e movente”.

¹⁵ KOKOKO! (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhaaj2xSG18>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

por exemplo, o coletivo explora uma rede sociotécnica para além da leitura exótica¹⁶ presente no *world music*, seu núcleo enquanto semiosfera, que permeia a organização mercadológica da moderna música pop – ou seja, termo que geralmente remete ao artista tribal distante da moderna música pop. O sintetizador e a instrumentação elaborada com objetos de plástico, metal e madeira constroem outro território de significação¹⁷, uma região radical de fronteiras semióticas, na qual gritos e versos repetidos compõem as materialidades que ora se aproximam de subgêneros da música eletrônica, ora exibem percussão e trechos cantados que remetem à cultura congolosa (melodias, danças e ritmos tradicionais de Kinshasa). Assim, o KOKOKO! não adere a uma instrumentação significativa ou identidade musical imaginada, mas expressa as marcas das hibridizações sônicas e das tensões entre as possibilidades de representação, experiência sensorial que emerge de um espaço cultural borrado por misturas e por transformações sociais e econômicas (Mbembe, 2005).

Por outro lado, não é apenas a relação com o *world music* que se mostra escorregadia, mas também leituras que colocam o KOKOKO! no campo da música pop eletrônica, construídas pela crítica musical¹⁸. A ausência do uso exclusivo de bancos de *samples*, oferecidos em *softwares* de edição, e a presença dos timbres singulares de instrumentos construídos com materiais reciclados são elementos menores que escapam aos processos de produção mais recorrentes na música pop eletrônica, marcadores do reconhecimento dessa forma cultural nas mídias. O trabalho dos

¹⁶ Sabe-se que nos anos 1980 algumas gravadoras começaram a distribuir discos de artistas do Sul Global nos mercados europeu e norte-americano e o *world music* surge como possibilidade de agrupar, em um único espaço nas lojas de discos, a *kora* malinense, o *soukous* zaireense e a *ghazal* da Índia (Frith, 2000). O termo passou a ser adotado para se referir a formas culturais do Sul que não se encaixam nos gêneros musicais do Norte, além de dar nome a uma categoria da premiação Grammy Awards. Entre as críticas ao uso do termo como gênero, Miriam Makeba (apud Gray, 2014, tradução nossa) certa vez disse que: “alguém deve ter chamado primeiro de 'música do Terceiro Mundo' e removido a palavra 'terceiro' para ser politicamente correto!”.

Disponível em: <<https://newint.org/columns/finally/2014/04/01/angelique-kidjo-interview>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

¹⁷ Sobre as improvisações que marcam o trabalho do KOKOKO!, ver a entrevista concedida pela banda à plataforma *Resident Advisor* (2018).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2z_QmAcZ4DE>. Acesso em 22 jun. 2019.

¹⁸ Ver a entrevista do produtor Débruit, do KOKOKO!, à *Billboard* (Domanick, 2019).

Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/dance/8532686/kokoko-interview-debruit-electronic-music>>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

congoleses opera num espaço semiótico instável no qual a semiose atualiza as semiosferas do *world music* e da música pop eletrônica. As relações corpóreas se dão em diferentes fluxos: idioma local, corpos não ocidentais e instrumentação improvisada; cada um desses elementos produz uma diferenciação (ou momento de *inoperância*) que não pode ser completamente apagada (traduzida ou integrada) pelas identidades maiores dos gêneros musicais, mas sugere a experiência das relações fronteiriças e o convite para adentrar outras perspectivas.

A partir dessa observação, é possível, então, questionar: Em quais realidades o KOKOKO! nos faz adentrar? Uma delas é a do desvio do *world music*¹⁹ como lugar do não ocidental nas narrativas da música pop, divisão entre as produções “modernas” (euro-americanas) e as “tradições étnicas” locais, quando as canções do grupo tocam o pop global usando diferentes materialidades. Os sons do sintetizador e a timbragem dos instrumentos improvisados, os integrantes com diferentes nacionalidades, o contexto de uma Kinshasa cosmopolita e desigual, suas diversidades e cenas locais, todos esses elementos coincidem com uma ética artística no som. Há também um convite a repensar o pop e seu estatuto de produto globalizado, uma vez que essa pretensão de narrativa abrangente e universal é tensionada nas afecções menores – que afetam pela diferença.

Algo parece escapar a uma identidade prévia – e liberar uma força problemática de “(re)distribuição de realidade” (Lapoujade 2017, p. 71) –, no *pós-punk* e no *world music*, quando agenciamentos operam no limite de suas fronteiras semióticas, onde ambos lidam com a exterioridade. Momentos recorrentes nas dinâmicas das culturas, em que o reconhecimento é tomado pela dúvida (é ou não é?) e em que, no ato de diferenciar-se de si, outras afecções, éticas e políticas ganham lugar.

¹⁹ O grupo geralmente é vinculado ao termo em páginas como a World Music Central (2018). Disponível em: <https://worldmusiccentral.org/tag/kokoko>. Acesso em: 23 jun. 2019. Em entrevista à BBC (Iqbal, 2018), o produtor Débruit, do KOKOKO!, pressupondo tal vínculo, afirmou que o som do grupo pode soar “extremo” ao público que consome *world music* por apresentar mesclas sonoras. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-44380304>. Acesso em: 22 jun. 2019. E muitas *tags* em sites associam a banda ao termo *world music*, ver Orlandino (2019). Disponível em: <https://sonofmarketing.com/2019/04/01/streaming-kokoko-malembe/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

Considerações finais

No caso do *pós-punk* e do *world music*, multidões de timbres afetam de diferentes maneiras, pois atualizam constantemente no som singularidades menores que não compõem as leituras mais recorrentes (paradigma da instrumentação). A sensação frente às *semioses afetivas* que atualizam o gênero e o fazem diferenciar-se de si é de dúvida ou curiosidade: que timbre (ou sonoridade) é esse(a)? Daí a importância de observar a dinâmica desses gêneros a partir de Lotman (1996) e sua concepção de fronteira não como limite ou algo que separa, mas lugar de irrupções orientadas pela exterioridade: as obras de Rakta e KOKOKO! servem como territórios de significação para o *pós-punk* e o *world music*, respectivamente. Nesses territórios, agenciamentos afetivos de outros gêneros, do capitalismo tardio e da sociedade telemática, irão se manifestar e reorganizar a virtualidade desses gêneros *a partir e através da sonoridade de suas canções*, o que conseqüentemente torna as fronteiras dos gêneros porosas, movimentando o núcleo duro de sua semiosfera, expandindo possibilidades de atualização. As timbragens soturnas e espectrais na obra de Rakta e as hibridizações sonoras entre o local e o global na obra de KOKOKO! são exemplos dessas afecções que atingem a conformação dos gêneros musicais. São produtos de *semioses afetivas* que quebram com o horizonte de expectativas de um dado gênero ao mesmo tempo em que são produtoras de novas semioses.

A produção de diferença que se dá no som inscreve uma virtualidade qualquer, considerada menor em termos de expressão material e narrativa, mas capaz de mobilizar outras percepções existenciais. A música pop passa então a ser experimentada em novas relações corpóreas – afecções que trocam marcas e se modificam pelo fato de serem imanentes – que não se esgotam no sujeito, na consciência ou na representação metafísica. Por isso recorreremos a Agamben (2017) e a seu diálogo com Gilles Deleuze, que aproxima a *inoperosidade da imanência em relação a si* em movimento (Agamben, 2017), cuja anulação das determinações prévias ocorre na passagem de novos afetos (Deleuze, 2011) – as dimensões mobilizadas pelos timbres.

As análises realizadas, portanto, aproximam noções de Materialidades da Comunicação e Teorias do Afeto à Semiótica da Cultura por entender que há *semioses afetivas* percebidas nas obras que compõem experiências sonoras mais porosas. São encontros de corpos e objetos – engrenagens sociotécnicas – que forçam limites a partir de uma ética de fronteira, conceito que para Lotman (1996) é a dinâmica radical das trocas e transmissões (que tangencia, afeta) geradora de novos textos. O afastamento dos núcleos mais estáveis de identidades musicais valoriza regiões fronteiriças, um diferenciar-se de si, pois, nas afecções que lhe são imantes, as representações, tornadas inoperantes, dão lugar a percepções de outras singularidades possíveis.

Referências bibliográficas

ANGELIQUE Kidjo. *CNN*, 2019. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ksPijSq3rXI>>. Acesso em 3 dez. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 331-357.

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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

BLOOMFIELD, Philip. 'We're an open wound': São Paulo's underground music scene. *The Guardian*, 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2019/oct/23/sao-paulo-underground-music-scene-brazil>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

BOREGAS, Carla. Depoimento. Porto Alegre, Bar Agulha, nov. 2019. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (48min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

BRINKEMA, Eugenie. *The forms of affects*. Durham: Duke University Press, 2014.

CARVALHO, Nilton F. Singularidades e diferença na música pop. Uma crítica à narrativa midiática do termo world music. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. *Anais*. Univille, Joinville (SC), 2018. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0494-1.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

CONNELL, John & GIBSON, Chris. World music: deterritorializing place and identity. In: *Progress in Human Geography*. v. 28, n. 3, p. 342-361, 2004.

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27430

CONTER, Marcelo Bergamin, TELLES, Marcio & SILVA, Alexandre Rocha da. Semiótica das afecções: uma abordagem epistemológica. In: *Conjectura: Filosofia e Educação*. Caxias do Sul, v. 22, n. especial, p. 36-48, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DOMANICK, Andrea. Can Electronic Music Be Made With Metal Cans and Car Parts? Kokoko! Says Yes: Interview. *Billboard*, 2019. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/dance/8532686/kokoko-interview-debruit-electronic-music>>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

DUNN, Frankie. The congolese musicians making music like you've never heard before, *Vice*, 2017. Disponível em: < https://i-d.vice.com/en_uk/article/kzwbq9/the-congolese-musicians-making-music-like-youve-never-heard-before>. Acesso em: 17 jun. 2019.

FRITH, Simon. The Discourse of World Music. In: BORN, Georgina & HESMONDHALGH, David. *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. California: University of California Press, 2000, p. 305-322.

GRAY, Louise. Why Angelique Kidjo can't abide world music. *Newint*, 2014. Disponível em: <<https://newint.org/columns/finally/2014/04/01/angelique-kidjo-interview>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

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

HOWARD, Dennis. 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.

IQBAL, Nomia. The new African beat set to get Europe dancing. *BBC*, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-africa-44380304>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira & PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: *Anais do XXVII Encontro Anual da Compós*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2018. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_P68BF9G0895W6B37YQ_XZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2019.

KALIA, Ammar. 'So flawed and problematic': why the term 'world music' is dead. *The Guardian*, 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/24/guardian-world-music-outdated-global?fbclid=IwAR19wK5EhOxAiy2voAdXCYEbMD9_oJcLttiHts-i78tjjAaNH_PgXv9hrvw>. Acesso em: 3 dez. 2019.

KOKOKO!. *Tokoliana*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhaaj2xSG18>>. Acesso em: 22 jun. 2019.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LOPES, Hugo Filipe. Testify Rakta's Post-Punk Witchcraft With New Record "Falha Comum". *CVLT Nation*, 2019. Disponível em: <<https://cvltnation.com/testify-raktas-post-punk-witchcraft-new-record-falha-comum/>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: Semiótica da cultura y del texto*. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.

MBEMBE, Achille. Variations on the beautiful in the congolese world of sounds. In: *Politique Africaine*, v. 100, n. 4, p. 69-91, 2005.

ORLANDINO, Nicola. [Streaming]: KOKOKO! – "Malembe"
Congolese Kinshasa-based collective share new track. *Sonofmarketing*, 2019. Disponível em: <<https://sonofmarketing.com/2019/04/01/streaming-kokoko-malembe>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

RAKTA. *RAKTA*. Gravado por Sandro Garcia. São Paulo: Dama da Noite Discos & Nada Nada Discos, 2013/2014. 1 disco sonoro (25 min), 45rpm, estéreo., 12 pol.
RA Sessions: KOKOKO! - Tongos'a / Tokoliana / Malembe. *Resident Advisor*, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2z_QmAcZ4DE>. Acesso em: 22 jun. 2019.

REBELLATO, Paula. 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, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber and Faber, 2011.

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

SEIGWORTH, Gregory J. & GREGG, Melissa. An inventory shimmers. In: *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.

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

TAKARA, Maurício. 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.

TRENTO, Francisco Beltrame & VENANZONI, Thiago Siqueira. Afetos contemporâneos e comunicação – algumas perspectivas. In: *Rumores* v. 8, n. 16, p. 109-128, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/89641>>. Acesso em 21 jun. 2019.

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

VÉLEZ, Daniel Villegas. The matter of timbre: listening, genealogy, sound. In: DOLAN, Emily & REHDING, Alexander. *The Oxford handbook of timbre*. Oxford University Press: Oxford, 2018, p. 1-34.

WORLD MUSIC CENTRAL. Tag: Kokoko! *World Music Central*, 2018. Disponível em: <https://worldmusiccentral.org/tag/kokoko>. Acesso em: 23 jun. 2019.