

# MÚSICA

**EXPERIMENTAÇÕES RUIDOSAS:  
ETNOGRAFIA DE UMA CENA DE  
RÚIDO CARIOCA**

**BETHANIA BARBOSA BRANDÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**DEZEMBRO 2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

EXPERIMENTAÇÕES RUIDOSAS  
ETNOGRAFIA DE UMA CENA DE RUÍDO CARIOCA

BETHANIA BARBOSA BRANDÃO

RIO DE JANEIRO, 2018

BETHANIA BARBOSA BRANDÃO

EXPERIMENTAÇÕES RUIDOSAS  
ETNOGRAFIA DE UMA CENA DE RUÍDO CARIOCA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Vincenzo Cambria.

RIO DE JANEIRO, 2018

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

|      |                                                                                                                                                               |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| B817 | Brandão, Bethania Barbosa<br>EXPERIMENTAÇÕES RUIDOSAS: ETNOGRAFIA DE UMA CENA DE RUIÍDO CARIOCA / Bethania Barbosa Brandão. -- Rio de Janeiro, 2018.<br>133 f |
|      | Orientador: Vincenzo Cambria.<br>Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.        |
|      | 1. música experimental. 2. conectividade. 3. Quintavant. 4. Audio Rebel. 5. Música ruído. I. Cambria, Vincenzo, orient. II. Título.                           |

Autorizo a cópia da minha dissertação "Experimentações ruidosas: etnografia de uma cena de ruído carioca", para fins didáticos.



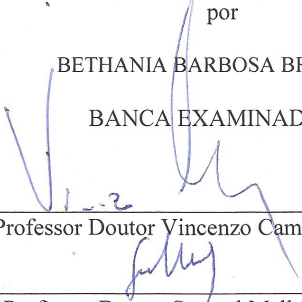
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
Centro de Letras e Artes - CLA Programa de Pós-Graduação em Música -  
PPGM Mestrado e Doutorado

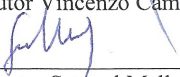
“EXPERIMENTAÇÕES RUIDOSAS: ETNOGRAFIA DE UMA CENA DE UMA CENA DE  
RUIDO CARIOCA”


por

BETHANIA BARBOSA BRANDÃO

BANCA EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Vincenzo Cambria (orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Samuel Mello Araújo Júnior

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Frederico Machado de Barros

Conceito: APROVADA

DEZEMBRO DE 2018

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço principalmente à toda minha família, pelo apoio incondicional que sempre recebi de todos, especialmente minha mãe Ana Maria, meu irmão Beethoven e meus padrinhos Jandira e José Brandão. Aos amigos e amigas que tanto contribuíram nesta pesquisa e me aguentaram nos momentos mais difíceis. Ao meu orientador, Vincenzo Cambria, pela paciência e dedicação que teve com esse trabalho de pesquisa, e que muitas vezes além de orientador também auxiliou como psicólogo. À todos os membros da banca, Frederico Barros, Samuel Araújo e Erica Giesbrecht, além de todos os outros professores e professoras que contribuíram e apoiaram esta pesquisa, os colegas, alunos e alunas do Programa de Pós-Graduação da UNIRIO, que tive a oportunidade de dialogar e trocar, especialmente Clarissa Ferreira, Renato Borges e Lucas Guerra. Agradeço especialmente a todos e todas que gentilmente me cederam, não só as entrevistas, mas todas as informações e conhecimento que apresento aqui nesta dissertação, as pessoas que frequentam e que fazem o Quintavant e a Audio Rebel acontecer e permanecer.

Não poderia deixar de agradecer também ao apoio institucional fornecido pelo CNPq, que não só financiou, mas que também possibilitou a feitura integral desta pesquisa, assim como ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma etnografia sobre a cena de música experimental que acontece na cidade do Rio de Janeiro, focando mais especificamente nas atividades do coletivo Quintavant. A música experimental, ou ainda, “música-ruído” parece ter ganhado uma crescente atenção nos últimos tempos, da mídia, do público e da academia. No entanto, pude perceber que ainda é um universo aparentemente pouco pesquisado no campo da etnomusicologia, dentro e fora do Brasil. A maioria dos estudos acadêmicos se direcionam às questões estéticas e/ou tecnológicas da música, sendo poucos os que discutem o ambiente em volta dessas práticas sonoras. O objetivo aqui é fazer um retrato o mais completo possível desta cena musical, a partir dos discursos e pensamentos dos próprios membros deste coletivo (músicos e produtores), através da observação participante e entrevistas narrativas, além de uma revisão bibliográfica, fonográfica e videográfica. Neste trabalho pretendo pensar o coletivo Quintavant como espaço de conectividade, ou seja, onde acontecem trânsitos, trocas, experimentações, fluxos e conflitos e entender como a criação estética e artística está à serviço dessa conectividade.

Palavras-chave: música experimental, conectividade, Quintavant, Audio Rebel

## **ABSTRACT**

This work is an ethnographic study on the experimental music scene that takes place in the city of Rio de Janeiro, focusing more specifically on the activities of the Quintavant collective. Experimental music, or "noise-music," seems to have gained increasing attention in recent times, from the media, the audience, public, and academy. However, it is a universe still apparently not much studied in the field of ethnomusicology, in Brazil and elsewhere. Most academic studies focus on aesthetic and /or technological issues of the music, few of them considering the environment around these sound practices. The aim here is to present as complete a picture as possible of this musical scene, from the discourses and thoughts of the members of this collective (musicians and producers), through participant observation and narrative interviews, as well as a bibliographic, phonographic and, videographic review. The aim of this work is to think of the Quintavant collective as a space of connectivity, that is, where transits, exchanges, experiments, flows and conflicts take place and to understand how the aesthetic and artistic creation is at the service of this connectivity.

Keywords: experimental music, connectivity, Quintavant, Audio Rebel



## SUMÁRIO

|                                                        |            |
|--------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. Prólogo</b> .....                                | <b>10</b>  |
| <b>2. Introdução</b> .....                             | <b>16</b>  |
| 2.1 Estrutura do trabalho .....                        | 27         |
| <b>3. Capítulo I</b> .....                             | <b>29</b>  |
| 3.1 Experiência, experimento e experimental.....       | 29         |
| 3.2 Ruídos do século XX.....                           | 34         |
| 3.3 Ruídos do pós-guerra.....                          | 39         |
| 3.4 Ruídos de hoje .....                               | 41         |
| 3.5. Futuros rumores .....                             | 46         |
| <b>4. Capítulo II</b> .....                            | <b>47</b>  |
| 4.1 Audio Rebel.....                                   | 47         |
| 4.2 Plano B.....                                       | 50         |
| 4.3 Quintavant .....                                   | 53         |
| 4.4 QTV Label.....                                     | 60         |
| 4.5 Cena nos próximos capítulos .....                  | 61         |
| <b>5. Capítulo III</b> .....                           | <b>63</b>  |
| 5.1 Conexões Parciais e conectividade .....            | 63         |
| 5.2 Metodologia e lugar de fala.....                   | 70         |
| 5.3 O espaço Audio rebel.....                          | 80         |
| 5.4 Precarização do trabalho e alternativas .....      | 83         |
| 5.4 Produção e público .....                           | 89         |
| 5.5 Conectividade e experimentações no Quintavant..... | 99         |
| 5.6 Música Subterrânea – Música Ciborgue .....         | 119        |
| <b>6. Considerações finais</b> .....                   | <b>127</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                | <b>131</b> |
| <b>ENTREVISTAS</b> .....                               | <b>135</b> |

## 1. Prólogo

No dia 11 de outubro de 2018 a Audio Rebel recebeu um evento produzido pelo Quintavant que reuniu o cuiqueiro Paulinho Bicolor e o trio de experimentação multimídia DEDO para um show intitulado Esfregação Música Subterrânea. O evento aconteceu quatro dias após o primeiro turno da eleição presidencial no Brasil, que levou ao segundo turno o confronto entre Jair Bolsonaro, candidato do Partido Social Liberal, e Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores. O resultado, mesmo sendo esperado pelas pesquisas realizadas durante a campanha, chocou uma boa parte da população, na qual me incluo.

Nunca nos meus quase trinta e dois anos de vida ouvi falar tanto sobre política como durante os dois meses anteriores à eleição e os dias após o resultado da mesma. Eu me sentia feliz por notar a preocupação real dos brasileiros a respeito de um tema que sempre me disseram ser algo que não nos preocupava. Esse assunto de suma importância para nossas vidas: a política. Por outro lado, me sentia triste ao ouvir tantos absurdos e perceber como somos um país tão despreparado e com níveis de ignorância ainda tão assustadores.

Nos quatro dias anteriores ao show que mencionei, um misto de sensações contraditórias tomou conta de mim. Ia da esperança ao desespero, da raiva ao amor, da tristeza profunda ao desejo de resistir e lutar em questões de segundos. Nesse momento uma outra grande preocupação pessoal me dominava. Eu finalizava a escrita desta dissertação e esses sentimentos, essas questões “externas” e coletivas, especialmente neste referido 11 de outubro, estavam dificultando meu trabalho. Eu só conseguia falar e pensar sobre o resultado das eleições. Passei o dia conversando com minhas companheiras de moradia, com amigos e familiares pelo telefone, lendo, debatendo e publicando informações que eu acreditava serem relevantes nos meus perfis das redes sociais, e nada de conseguir sentar para escrever uma palavra sequer sobre meu trabalho.

No final da tarde lembrei que ia haver este show do Quintavant na Rebel e veio a dúvida. Em casa ficaria “martelando” os pensamentos e sofrendo por não conseguir escrever, e ainda, dominada pelo medo de ser atacada no meio da rua nas próximas vezes que saísse de casa (fatos que estão acontecendo diariamente pelo país inteiro até este momento em que escrevo esse texto), de ser atacada pelo simples fato de não ser branca, ser mulher, ou qualquer outro motivo que os “seguidores cegos” do candidato do PSL acreditem ser razão suficiente

para atacar uma pessoa. Ou poderia ir encontrar rostos amigos e ouvir uma música que quando ouvi falar que ia acontecer, antes mesmo de pensar em eleição, algo dentro de mim já me dizia que seria bonito e especial.

Decidi, por fim, ir ao concerto. O receio de ser atacada por extremistas políticos, como já havia acontecido com pessoas próximas, me fez ir à Audio Rebel usando o serviço de transporte do aplicativo Uber, coisa que raramente fazia para ir ao estúdio (na maioria das vezes uso o transporte público).

Era uma noite agradável, de chuva fina e fraca que começava e parava tranquilamente e que permaneceu assim até o amanhecer. As ruas estavam relativamente tranquilas, com o movimento habitual daquele horário, um pouco de trânsito quando cheguei em Botafogo. O motorista do Uber, um senhor que devia ter aproximadamente 70 anos, chamado Marco, foi muito simpático e amável comigo e começamos a conversar, não me lembro bem inicialmente sobre o que, mas como apesar de medrosa não consigo ficar calada, e o tema de nossas trocas de palavras iniciais levavam a isso, introduzi o assunto eleição e o perguntei se ele havia escolhido em quem ia votar. Ele me disse que pretendia anular seu voto, pois não confiava em nenhum dos dois candidatos. Ao longo de toda a conversa, cuja duração foi aumentada pelo tráfego lento dos carros, ele se mostrava completamente contra Bolsonaro e apenas duvidoso em relação ao Haddad. Com muita tranquilidade fomos cada um contando um pouco de nossas histórias de vida, falamos sobre a enorme polarização que essa eleição estava causando nos brasileiros, as brigas entre amigos, familiares, as violências descaradas que estávamos passando por causa das diferentes ideologias, e muitas outras coisas.

Eu fui tentando mostrar para ele que ao meu ver era um momento importantíssimo e diferente para o nosso país e precisávamos todos lutar a favor da democracia, fui tentando convence-lo, a votar em Fernando Haddad já que ele, assim como eu, acreditava que neste caso específico seria um melhor rumo para o Brasil.

Não sei se consegui convencer Marco de nada, não sei se ele me disse que iria votar nulo pelo mesmo medo que eu sentia em sofrer retaliação por conta de uma opinião e uma crença divergente... No final nos despedimos com um: Que Deus nos proteja!

Entrando na Rebel saudei os conhecidos que ali estavam, todos com a mesma resposta a pergunta corriqueira: - Olá, como vai? - Não dá pra dizer que estou bem, pois neste momento ninguém parece estar bem. – Respondia um. –Ah tô indo né... vivendo. – respondia outro. – Ninguém tá bem né? Mas é isso, de resto tudo bem, pelo menos ainda tô vivo! – retrucava outro em meio a um risada nervosa.

Em meus oito anos frequentando a Rebel e com meu costume, talvez interiorano e curioso, de prestar atenção nos temas das conversas alheias ao meu redor, sempre percebi que, especialmente nos eventos do Quintavant, nas conversas anteriores ou posteriores aos shows, os temas eram na maioria das vezes sobre música, sobre som, sobre equipamentos sonoros, enfim sobre sonoridade. Naquela noite, porém, absolutamente todos os presentes, incluindo eu e meus amigos, falávamos sobre política. Alguns esperançosos, outros derrotistas, outros com raiva, outros ainda chocados, mas absolutamente cem por cento dos presentes (pelas minhas contas aproximadamente 40 pessoas) na Rebel (e digo isso sem nenhum receio de estar generalizando) falavam sobre Bolsonaro e Haddad. Um verdadeiro antro de esquerdistas e comunistas poderia dizer um eleitor de Jair.

O concerto iniciou por volta das vinte horas e cinquenta minutos, eu fui uma das últimas pessoas a entrar na sala de shows. A sala estava toda escura (bem típico das apresentações do trio DEDO), as únicas fontes luminosas vinham das pequeninas luzes dos equipamentos, de uma fraca lâmpada na mesa de som e da luz externa do bar que entrava pelo vidro da janela. Meus olhos demoraram alguns minutos para se adaptarem à escuridão, conseguir entender a configuração das pessoas na sala e achar um espaço confortável para assistir ao show. Fiquei inicialmente em pé encostada no visor de vidro perto da porta.

Os quatro músicos estavam sentados em cadeiras no espaço abaixo do palco em formato de roda em volta de uma mesa com os equipamentos eletrônicos e as cuícas que eles usavam. As pessoas estavam espalhadas pelo resto da sala, a maioria delas sentadas no chão. Por conta dessa configuração e da escuridão ficava um pouco difícil achar um lugar para sentar e as pessoas que tentavam entrar depois que o show começou acabavam desistindo ainda na porta e saíam. Do lugar em que eu estava tentei ajudar algumas dessas pessoas apontando os vãos que eu conseguia ver para que elas pudessem entrar.

A performance consistia de quatro cuícas sendo tocadas, três delas microfonadas e uma, a cuíca de Arthur Lacerda, com microfone de contato.

A cuíca do Arthur tava passando por dois *Moogs*<sup>1</sup>. A cuíca do Paulinho estava passando pela pedaleira dele. O Rafael não tava processando a cuíca. Ele tava processando as amostras que ele tava usando no celular que foram amostras de cuíca que ele gravou antes em casa para usar na apresentação. O gravador com essas amostras que o Rafa fez estava dentro da cuíca que ele tava tocando na hora do show. Eu usei uma cuíca sem processamento e que o Cainã na mesa de som processou um pouco com *reverb*. No final eu manipulei um *walkman* como dispositivo com uma pré-gravação do Paulinho Bicolor, que na verdade foi um *cut up*, que são partes que eu recortei e misturei aleatoriamente. (PIRES, Lucas, 2018)

A apresentação começou com um longo lamento de uma das cuícas em volume baixo, tanto que do lugar em que eu estava conseguia ouvir o burburinho das pessoas que estavam do lado de fora da sala conversando. Ao chegar em meus ouvidos os sons disparados pelos quatro músicos criavam imagens muito claras em minha mente numa espécie de devaneio, de sonho consciente, como se eu assistisse um filme.

Esse som inicial da cuíca lembrava um choro de um cachorro faminto. Depois se transformou num choro humano que clama por atenção. Lentamente o lamento se unia a outros lamentos, outros choros, outras vozes. Um som que, na minha cabeça, remetia a algum ritual mágico no qual se pede às divindades para curar alguma enfermidade que invadiu o espaço. Um outro som que remetia a um trompete sagrado tocado por um monge que, em delírio, movimentava seu tronco de forma circular ao mesmo tempo em que toca seu instrumento, levando em espiral ao universo sua prece para que os deuses e deusas tenham piedade de nós, pois não sabemos o que estamos fazendo... helicópteros, metralhadoras, tanques de guerras explodiam em sons eletrônicos, enquanto um ditador enfurecido berrava palavras de ordem sem sentido num discurso sem nexos e absurdo. Algum espírito zombeteiro ria compulsivamente de nossa ignorância e de nossos medos com uma risada assustadora ora grave, ora aguda. Alguém continuava a lamentar. Parecia apontar as injustiças que havia passado na vida, porém esse lamento, esse choro, não era derrotista, tinha algo de resistência, algo de chamar para o combate, algo de denunciador, era um choro que causava compaixão, mas que, ao mesmo tempo, incitava a vontade de lutar. Denunciava um massacre ao mesmo tempo que exigia justiça. Era um pranto por liberdade. Esses sons foram preenchendo a sala lentamente, em volume crescente, porém

---

<sup>1</sup> Moogs são processadores de efeitos sonoros.

em nenhum momento ficaram altos o suficiente para incomodar (diferente de diversos outros shows do trio Dedo que eu assisti, este manteve, mesmo nos momentos de climax, um volume sonoro baixo). Por causa disso, o ar condicionado permaneceu desligado durante todo o show. Na metade da apresentação um ar pesado, denso, quente e difícil de respirar tomava conta de toda a sala. Cheiro de fumaça. Cheiro de suor. Cheiro de algo velho e guardado, esquecido a muito tempo em uma gaveta. Enquanto isso, um frenesi sonoro mantinha todos os presentes em profundo devaneio desperto. Aos poucos os sons foram se silenciando e restou apenas um som de cuíca que ia ficando lentamente cada vez mais baixo, mais silencioso, como que dizendo irei cantar até o fim. O som da cuíca por mais que estivesse em baixo volume parecia que não ia acabar nunca, cantar até o fim, cantar até o último dos últimos suspiros. Lá de baixo, do subsolo do fundo do poço, dos subterrâneos iria continuar saindo um som, um lamento, um pranto, um choro, um canto, que parece não ter fim, até que não reste mais nenhum sopro de ar.

A cuíca finalmente silenciou. Ficamos todos por longos minutos imóveis e em completo silêncio.

Em minha imaginação, o concerto de Paulinho Bicolor e do trio Dedo, trouxe imagens do que estávamos vivendo em nosso país, uma previsão desoladora do futuro, mas ao mesmo tempo gerou em mim um sentimento forte de esperança. Sim eram apenas quarenta pessoas que estavam ali, era apenas uma música ruidosa e de difícil compreensão, eram quarenta pessoas com privilégios que a maioria das pessoas em nosso país não tem, mas que, mesmo assim, estão dispostas a lutar, estão dispostas a amar, e entendem que todos são merecedores de uma sociedade mais justa. . Ao conversar com algumas pessoas que assistiram à apresentação depois do show, muitos foram os que me descreveram imagens, sons e sensações iguais ou parecidas com as que eu vivenciei. Aparentemente todos compartilhávamos das mesmas sensações, dos mesmos medos, das mesmas esperanças.

Escolhi narrar aqui a minha experiência desse show pois além de crer que ele seja muito representativo da questão central que permeia essa dissertação, também foi muito expressivo do momento político que vivíamos, em que mesmo sob ameaça de terem seus direitos saqueados, um momento em que as artes e as culturas que compartilhamos estão especialmente ameaçadas, as pessoas continuam se encontrando, dialogando, criando. Esses encontros, em minha opinião, acabam sendo uma das formas de resistência. Acredito que lugares como a Audio Rebel e coletivos como o Quintavant são espaços de resistência, lugares de liberdade artística, de liberdade de expressão, verdadeiros espaços democráticos, onde por mais que

hajaam privilégios e conflitos, o diálogo é a bandeira principal de suas práxis artísticas conforme espero demonstrar neste trabalho.

## 2. Introdução

O desenvolvimento industrial e tecnológico ocorrido no último século transformou a fisionomia das cidades. A proliferação de máquinas, prédios, etc., principalmente nos grandes centros urbanos, causou uma mudança significativa, não só no aspecto físico, mas também na paisagem sonora mundial e na forma como se faz e se escuta música, fornecendo assim novos ambientes e materiais de trabalho para os artistas. A experimentação sonora associada a sons, considerados pelo discurso acadêmico ocidental tradicional como não musicais, não é um fenômeno recente na história da música. Desde o início do século XX, com os Futuristas, passando pela Música Concreta, a Música Eletroacústica, o *Free Jazz*, a Música Eletrônica, a Música Psicodélica, o Rock, o Punk, enfim, uma variedade de estilos musicais se desenvolveram a partir dessas experimentações e contribuíram para o alargamento do espectro sonoro e a ampliação da escuta. No Brasil não foi diferente, essa experimentação sonora ocorreu e ocorre até hoje dentro do meio musical. Muitos jovens artistas atualmente têm a experimentação sonora como objeto principal de seus fazeres musicais e essa pesquisa que apresento retrata alguns deles.

Este trabalho consiste numa etnografia da cena de música experimental carioca, focando mais especificamente nas atividades do coletivo Quintavant, que tem o estúdio Audio Rebel como espaço oficial para realização de seus eventos. O objetivo desta pesquisa é entender essa cena a partir dos pontos de vista de “seus principais” atores: artistas e produtores. A causa de meu interesse por esse tema foi que pude acompanhar, nos últimos seis anos, o desenvolvimento de uma cena musical no Rio de Janeiro, onde artistas, produtores e público se uniram em torno da experimentação sonora, principal, mas não exclusivamente, no âmbito da música-ruído<sup>2</sup> e de improvisação, criando para ela novas relações de produção, execução, distribuição e fruição. Na narrativa que segue pretendo pensar o coletivo Quintavant como espaço de trânsitos, trocas, experimentações, fluxos, conflitos e de conectividade, entendendo-o como um elemento de mediação, ou ainda, como fruto da confluência de diferentes práticas musicais e relações sociais. A intenção aqui é apresentar um retrato desta cena musical, a partir dos discursos e

---

<sup>2</sup>Ao tratar desse repertório mais radical, do ponto de vista da incorporação do ruído, e mais recente na história da experimentação sonora, Lílian Campesato generaliza esses gêneros musicais no termo música-ruído. A música-ruído é comumente associada a gêneros como: *noise*, *industrial noise*, *japanoise*, *noise rock*, *no wave*, *black metal*, *harsh noise*, *harsh noise wall*, *glicht*, *circuit bending*, *plunderphonics* entre outras etiquetas. De forma sucinta, música-ruído para esta autora, são as práticas sonoras que se “encontram num lugar extremo, na borda daquilo que é ruído e aquilo que é música, e que tem a pretensão de ser os dois” (CAMPESATO, 2012 p. 6).



pensamentos dos próprios membros deste coletivo, através da observação participante e entrevistas narrativas, além de uma revisão bibliográfica, fonográfica e videográfica.

A Audio Rebel é um estúdio de gravação e ensaio, localizado no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, que abarca hoje uma sala de ensaios; uma sala de shows com capacidade para 90 pessoas; uma loja de discos, acessórios e peças para instrumentos musicais; uma lutheria; e mais dois estúdios, um do produtor e músico Kassin<sup>3</sup>, e outro do coletivo Do Amor<sup>4</sup>. De acordo com o proprietário Pedro Azevedo, o espaço promove, há doze anos, um circuito de produção, difusão e fruição de música. Uma música, nas palavras de Pedro, “cada vez mais curto-circuitada, que surge e produz não à margem de um mercado, mas à revelia dele, construindo e consolidando seu público” (AZEVEDO, Pedro, 2017). A partir do movimento no espaço da Audio Rebel surgiu, há cerca de seis anos, o coletivo Quintavant, que constrói uma programação pautada no experimentalismo sonoro em suas mais variadas vertentes. O Quintavant expandiu essa programação de eventos para outros espaços além da Audio Rebel, como o Circo Voador, a Cinemateca do MAM, a Biblioteca Escola Parque, a Lona Cultural da Maré, a Sala Funarte Sidney Miller, o bar Comuna, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, a cidade de São Paulo e a Cidade do México, mas até hoje continua sendo a Rebel o espaço oficial das atividades do coletivo. Da parceria entre a Rebel e o Quintavant surgiu o selo QTV, que já lançou trinta e um discos em seus quatro anos de existência. Hoje, na rede do Quintavant, colaboram dezenas de artistas e produtores culturais que contam com um público fiel e engajado desde seu início. Tanto a Audio Rebel quanto o coletivo Quintavant se dizem adeptos do lema punk “faça você mesmo” e apostam numa programação diferenciada e contínua, feita com a colaboração entre artistas, produtores e público.

Logo de início dois termos problemáticos podem ser notados neste texto. Tanto a ideia de “cena” quanto a ideia de “música experimental” suscitam discussões dentro e fora da academia pela amplitude e ambiguidade de seus significados. Dentro da própria rede de colaboradores que retrato nesta narrativa não há um consenso sobre a definição e uso desses conceitos. Sobre o primeiro, Vincenzo Cambria aponta que:

---

<sup>3</sup> Alexandre Kamal Kassin é um produtor musical, cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Seu nome está associado a grandes nomes da música brasileira como Caetano Veloso, Los Hermanos, Vanessa da Mata, Jorge Mautner e Adriana Calcanhoto.

<sup>4</sup> Formado pelos músicos Gustavo Benjão, Marcelo Callado e Igor Ferreira, membros da banda carioca Do Amor. Os três alugam a antiga técnica da Rebel e uma pequena sala e mantém neste espaço um estúdio de gravação e mixagem que funciona muitas vezes em colaboração com a Audio Rebel.

O termo “cena”, ao longo das duas últimas décadas, tem gradualmente conquistado legitimidade no circuito acadêmico, especialmente no contexto das discussões sobre (sub) culturas juvenis e música popular. Parte do jargão (e discurso) jornalístico usado para descrever subculturas específicas, suas músicas, seus lugares, seus estilos de roupa, etc., desde pelo menos os anos 40 do século passado (Bennett e Peterson 2004: 2), o termo “cena” se tornou quase óbvio (e, portanto, raramente definido) e usado abundantemente, em discursos de diferente natureza e propósito (incluídos os acadêmicos), para se referir a uma variedade de coisas. (CAMBRIA, 2017, pg. n.d.)<sup>5</sup>

A ideia de experimentação sonora e de inclusão do ruído nas práticas musicais, como veremos mais à frente, não é nova, muito menos exclusiva do coletivo aqui apresentado. Como denominação (música experimental) é usada, principalmente, a partir do pós-guerra para abarcar e qualificar uma variedade de gêneros, práticas, técnicas e músicas.

Os dois conceitos, cena e música experimental, aparecem aqui, pois mesmo não sendo um consenso e sendo questionados pelos próprios integrantes do grupo social aqui retratado, são os mais usados por eles, sendo, portanto, utilizados nesse estudo como categorias nativas.

Achei por bem, às vezes, utilizar também o conceito “música-ruído” e não “música de ruído”, pois “música de ruído” caracteriza-se como um gênero musical já consolidado. Em sua tese de doutorado, Lílian Campesato (2012) apresenta esse termo como uma generalização de diversas práticas que “adicionam novos ingredientes a essa dinâmica [da incorporação do ruído na música], por buscarem manter o ruído como um dado contingencial, e eventualmente por se projetarem para fora do campo da música” (CAMPESATO, 2012, p. 109).

Essas práticas pertencentes a diferentes iniciativas é o que vou agrupar sob o nome *música-ruído*. Esse termo é usado aqui apenas como recurso didático para delimitar manifestações bastante distintas em suas origens inclusive geográficas e que apresentam uma dinâmica em relação ao uso do ruído que difere do que foi exposto até agora. Por música-ruído entendo a produção que utiliza o ruído como recurso extremo no conjunto de práticas compostas por vários gêneros musicais que se configuraram a partir do final da década de 1970 sob a influência de diferentes manifestações do rock e dos movimentos experimentais *underground*, tanto musicais quanto da *performance art* no contexto das artes visuais. A música-ruído mais recente é frequentemente associada a gêneros como: *industrial noise, janoise, noise rock, no wave, black metal, harsh noise, harsh noise wall, glicht*, entre outras etiquetas. Isso não significa que toda produção criada sob esses termos se enquadre no que me refiro

---

<sup>5</sup> Como discutido por Cambria (2017), o conceito de cena não é propriamente uma novidade nos estudos acadêmicos da música, tendo sido usado, entre outros, por Irwin (1977), Straw (1991) e Shanks (1994). Somente nas últimas décadas, todavia, assumiu o status de perspectiva analítica alternativa. A publicação da coletânea *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (BENNETT e PETERSON 2004) representou o marco principal dessa nova tendência. Seguindo a proposta desse livro, um número relativamente grande de estudos tem sido publicado principalmente por sociólogos, estudiosos da música popular e da área de comunicação (ver, por exemplo, Straw 2004; Bennett e Kahn-Harris 2004; Davis 2006 e Janotti e Sá 2013).

aqui como música-ruído e, tampouco, que se excluam outros gêneros e outras músicas, inclusive de outros períodos, dessa minha delimitação. O que caracteriza uma música como sendo música-ruído não se localiza nem geográfica nem historicamente. Porém, encontro nesses movimentos supracitados uma concentração de propostas, que compartilham uma tendência a ações extremas tanto em termos ideológicos quanto estilísticos – que me levam a agrupá-las sob o termo música-ruído. (CAMPESATO, 2012, p. 109)

A música experimental contemporânea ou música-ruído parece ter ganhado uma crescente atenção nos últimos tempos, tanto por parte de órgãos legitimadores, como a mídia e a academia, como por parte do público. Não tenho a pretensão de responder a questões históricas e estéticas nesta pesquisa, mas sim, examinar as condições sociais na relação entre público, artistas, produtores e música para entender melhor os significados envolvidos em novas práticas musicais urbanas, suas relações com o atual contexto sócio-político, num mundo cercado pelo desenvolvimento tecnológico e pela globalização.

A cidade do Rio de Janeiro hoje oferece uma gama rica e variada de música e entretenimento. Mesmo dentro do que alguns consideram pequenas e peculiares expressões culturais, oferece um grande cardápio de atividades. Encontramos hoje muitos estudos acadêmicos acerca da música, principalmente no campo da etnomusicologia, sobre práticas musicais que se desenvolvem no meio urbano com o surgimento de novos aparatos tecnológicos. Acredito que, numa sociedade tão diversificada como a brasileira, é necessário olhar por todos os ângulos que a constituem para assim se ter uma melhor compreensão de nossa própria identidade. Se esses nichos “alternativos” se formam, e cada vez mais expandem dentro de uma sociedade como a nossa, não é aleatoriamente ou por acaso. Existe sempre uma causa e uma consequência, que normalmente estão ligadas a questões políticas, sociais e econômicas. A partir desse pensamento, surgiu, então, a motivação para tratar sobre a música experimental/música-ruído dentro do campo da etnomusicologia por acreditar que o entendimento de novas práticas urbanas contemporâneas nos ajuda a nos aceitarmos e nos desenvolvermos como uma sociedade diversificada. A existência de uma cena como a de música experimental dentro de uma cidade como a do Rio de Janeiro, a meu ver, está totalmente ligada às perspectivas econômicas de colaboração e trocas, que, por mais antigas que sejam, percebo que estão sendo pensadas, buscadas e postas em prática em ampla escala nos diversos setores da vida social nos últimos vinte ou trinta anos. A “renovação”, ou “reavivamento”, dessas perspectivas, apesar de serem fruto de regras do capitalismo neoliberal, muitas vezes são vistas por esses grupos sociais, como uma forma alternativa de sobrevivência diante da falta de empregos e direitos trabalhistas e da precarização do trabalho, por exemplo.

Quando esses indivíduos se unem e buscam formas alternativas de sobrevivência diante das adversidades e crises que permeiam a economia e o mercado das artes, e as formas encontradas por essas pessoas fazem com que uma cena musical se desenvolva por oito anos, e cresça neste período, pode-se dizer então que essa atividade, inicialmente musical, passa a ser também política, não só por tentarem se libertar das amarras “impostas pelo capital, mas também porque esses atores propõem uma experimentação que não se reduz ao nível estético e formal, uma experimentação que interfere nos modos de renovação de práticas, percepções e visões de mundo” (OLIVEIRA, 2016). Ou seja, há mais elementos em jogo nesta cena do que somente a prática contínua no campo da música e da experimentação musical. Por tanto, acredito que estudos como o que apresento aqui contribuem para o entendimento da nossa sociedade e o respeito às diferenças.

O objetivo central desta pesquisa não é entender ou definir o que é a música experimental, mas sim compreender as relações sociais que se configuram em torno dessa prática de experimentação sonora e por causa dela, em outras palavras, o ambiente em volta desta cena na cidade do Rio de Janeiro com base nos discursos das pessoas que a compõem. Visamos, portanto, examinar as características da cena carioca e como os sujeitos que atuam nela se colocam na geografia do campo artístico e cultural e entender o que está “em jogo” para a cena como um grupo social. Com esse objetivo, examinarei quem são os atores desta cena musical e como eles se relacionam entre si. Tentarei, também, responder as seguintes perguntas: o que motiva músicos e público a participarem de uma cena como esta? Quais são suas regras, limites, tendências e desdobramentos? Também um dos objetivos da pesquisa é tentar identificar algumas estruturas relacionadas com a produção de sentido em torno da estética de ruído e do experimentalismo sonoro, percebendo o Quintavant como um espaço onde diversas práticas musicais e sujeitos de diferentes partes do mundo e de classes sociais distintas se conectam com o propósito de experimentar sons, diluir fronteiras e renovar práticas, percepções e visões de mundo. Dessa forma, pretendo chegar a uma compreensão dessa realidade com base nas visões respectivas dos meus colaboradores sobre suas experiências relacionadas com a música experimental e essa cena.

Quando iniciei esta pesquisa muitas perguntas rondavam minha cabeça, mas não conseguia sintetizar uma sequer que refletisse as questões que queria abordar e que se mostravam para mim em campo. Ao ler um artigo e a tese de doutorado de Mylene Mizrahi, ambos sobre o Funk Carioca, tive contato com o conceito de conexões parciais, proposto pela

antropóloga britânica Marilyn Strathern. As ideias de conectividade e conexões parciais propostas por Strathern dialogavam muito bem com o que, a meu ver, acontecia nas relações do grupo social que compõe essa cena. Segundo Mizrahi (2010, p.177), “formulado por Marilyn Strathern, conectividade se refere à ambiguidade que preside toda relação social. Dessa ótica, o conflito não significa uma recusa da relação, mas coloca as partes sociais em contato sem fundi-las”. No sentido proposto por Strathern (apud MIZRAHI, 2010), as relações sociais devem ser vistas não como algo totalizante, estático, mas como uma formação que está sempre em movimento e que apresenta conexões parciais onde os conflitos não são excluídos. Me pareceu especialmente frutífero para esta pesquisa a reconceituação da noção de conectividade que Mizrahi fez em seu trabalho sobre o funk carioca. Nos dois trabalhos citados acima, a antropóloga brasileira vê através “da rede de relações familiares, profissionais e de amizade do cantor de Funk Mr. Catra”, “o modo pelo qual toda uma produção estética é engendrada – seja por meio da criação musical, seja pela produção de uma estética do corpo – com o intuito de estabelecer a comunicação com as diferentes partes geográficas e sociais do Rio de Janeiro” (2010, p.177). Inspirada pelo trabalho de Mylene, tentei me apropriar desses conceitos para elaborar a questão norteadora desta pesquisa. O objetivo principal desse trabalho é, então, retratar a cena (e como todo retrato, é um recorte no tempo e espaço e não um todo completo) para refletir sobre como a criação estética e artística está a favor dessa conectividade.

A cena musical à qual me refiro se desenvolve em um contexto social diferente do Funk Carioca analisado por Mizrahi. Como veremos mais à frente, é uma prática musical feita e consumida majoritariamente (mas não exclusivamente) por pessoas de classe média, brancas e por homens, embora esse cenário venha se transformando nos últimos dois anos. Apesar de se tratar, aparentemente, de duas realidades completamente distintas, a abordagem e alguns dos conceitos utilizados por esta autora nos dois trabalhos acima mencionados podem ser muito úteis para pensar essa cena de música experimental carioca e as práticas sociais nela envolvidas.

Em *Partial Connections*, Marilyn Strathern “busca uma solução para um problema de escrita” (apud MIZRAHI 2015, p. 48). Ela expõe que a escrita etnográfica “não deve buscar refazer uma totalidade, mas deve antes ser entendida como produto das conexões parciais estabelecidas entre partes que não podem engendrar um encaixe perfeito” (MIZRAHI 2015, p. 49). Utilizando-se da metáfora do *ciborgue*, que é composto por diferentes partes, humanas e não humanas, para defender a ideia da impossibilidade de um todo coeso, com encaixes perfeitos, a autora “não substitui um mundo totalizante, por um mundo em fragmentação, mas

considera a relevância de se refazer um todo que se caracteriza agora pela sua não coesão” (MIZRAHI 2015, p. 49). Estes conceitos, de conectividade e conexões parciais, serão melhor discutidos no capítulo três desta dissertação.

Em seu livro *Mundos da Arte*, Howard Becker (2010) apresenta o conceito de mundos artísticos. Ele vê os mundos artísticos como cadeias de cooperação.

O artista encontra-se no centro de uma rede de cooperação onde todos os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra. Sempre que o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação. As pessoas com quem coopera podem partilhar completamente ou não as ideias sobre o modo como o trabalho deve ser executado. (BECKER, 2010, p.46)

Os mundos da arte, na visão de Becker, não são fechados entre si, e na maioria das vezes dialogam com outros mundos. O sociólogo norte-americano parte de três proposições para abordar essas cadeias de cooperação: a ação coletiva, onde observa a contribuição dos envolvidos em determinado processo, incluindo aqueles que são convencionalmente tidos como menos importantes; a comparação com fenômenos que têm aspectos semelhantes, mas diferentes formas em lugares distintos; e o processo, ou seja, a ideia de que nada acontece de uma só vez, e sim de modo gradual (BECKER, 2010, p. 11). O conceito de “mundos das artes” é utilizado para caracterizar as redes de pessoas cuja ações coletivas, organizadas pelo conhecimento compartilhado dos modos convencionais de fazer as coisas, produzem o tipo de obras artísticas pelo qual determinado mundo da arte é conhecido e por meio das quais a arte acontece. O foco dessas cadeias de cooperação, ou mundos da arte, para o autor, não está no “artista” ou num indivíduo isolado, apesar de esses agentes estarem geralmente no centro dessas ações. Esses mundos da arte não são sistemas em equilíbrio, eles estão sempre num processo de mudanças. Essas mudanças podem, eventualmente, causar uma revolução em determinado mundo ou produzir um novo mundo da arte.

Ao me utilizar da proposta de Howard Becker, não quero dizer que a cena de música experimental carioca se configura como um novo mundo da arte. Creio que essa cena está ligada à um mundo da arte mais amplo que está espalhado em diferentes partes do globo terrestre. As noções de coletividade e de processo, contidas na análise do sociólogo, me ajudam a discutir a constituição desse cenário que descrevo. Nas palavras do autor:

O estudo da arte como ação coletiva é uma abordagem típica da análise da organização social. Podemos examinar qualquer acontecimento (um termo genérico que abrange o caso particular da produção de uma obra de arte) e tentar abarcar a rede de pessoas, grande ou pequena, cuja ação coletiva permitiu que se produzisse sob essa forma.

Podemos voltar a pesquisar as redes cuja cooperação se tornou regular ou rotineira e precisar as convenções que permitem aos seus diversos membros coordenar as respectivas atividades. (BECKER, 2010, p. 300)

Ele distingue, ainda, quatro tipos de artistas quanto às relações que eles tecem com um mundo da arte organizado: os profissionais integrados, os inconformistas, os naifs e os artistas populares.

De modo semelhante, os quatro tipos de relações dos artistas com um mundo da arte (as de profissional integrado, de maverick [inconformista], de artistas populares ou de artistas naif) sugerem um modelo geral de interpretação aplicável a qualquer mundo social. A partir do momento em que a prática das atividades características de um mundo obedeça a esquemas convencionais e de rotina, todo participante capaz de executar corretamente as tarefas comumente requeridas pode tornar-se um membro por inteiro. Num mundo desses, a maioria das atividades serão de fato cumpridas por esse tipo de participante: são os homólogos, no plano geral, dos profissionais integrados. Se a atividade considerada é de fato de todos os membros da sociedade, ou de uma grande parte deles, a aproximação com a arte popular será mais pertinente. Alguns podem escolher agir a despeito das convenções, com todas as previsíveis dificuldades inerentes. Algumas das inovações que propõem talvez sejam adotadas pelo mundo do qual se afastaram, e farão deles inovadores respeitados (pelo menos com o passar do tempo), e já não uns meros excêntricos. Por último, existem aqueles que ignoram a existência do mundo em questão ou que não se interessam por ele, e que inventam tudo por si próprios: são homólogos dos artistas naifs. Nesta perspectiva, podemos afirmar (com maior legitimidade do que habitualmente) que o mundo da arte reflete a sociedade no seu conjunto. (BECKER, 2010, p. 301)

Como exposto acima, os inconformistas são pessoas que criticam e de alguma maneira rompem com as convenções dos mundos artísticos dos profissionais integrados, mas esse rompimento não se dá necessariamente como uma quebra total dos padrões, de todas as convenções. Eles acabam por reproduzir algumas das convenções estabelecidas do mundo da arte em questão. Por exemplo, ao “criticar a indústria fonográfica”, os atores<sup>6</sup> da Audio Rebel e do Quintavant não fogem de alguns dos processos rituais que criticam, como por exemplo: a Rebel é um estúdio comercial de gravação como qualquer outro estúdio utilizado por grandes gravadoras. As pessoas continuam indo a um lugar, pagando ingressos para ver um show de um artista que geralmente está em cima de um palco e aplaudem esses artistas. Gostaria de deixar claro que eu não estou categorizando as pessoas da Audio Rebel e do Quintavant como inconformistas. Eu acredito que esses atores estão o tempo todo transitando por essas (e outras) categorias. Minha intenção aqui é evidenciar um caráter inconformista que, a partir do trabalho de campo que realizei, percebo nas falas dos atores, e apontar algumas ambiguidades que

---

<sup>6</sup> O termo ator (es), usado nesta dissertação, está sendo utilizado em sentido presumivelmente comum, e não em suas acepções mais fechadas nas ciências sociais, como conceitualizado por Goffman e/ou Latour.

residem nesses discursos. Abordarei de forma mais profunda essas questões nos capítulos três dessa dissertação.

A escolha por fazer uma pesquisa por meio da chamada “observação participante” não se deu somente por esse ser o método que melhor define, hoje, os trabalhos etnomusicológico e antropológico, mas também por uma certa “imposição” do campo. Para entender um pouco do que quero dizer com isso e do meu nível de envolvimento com os colaboradores dessa pesquisa, creio ser importante contar um pouco de como eu cheguei na Audio Rebel e conseqüentemente como comecei a pesquisa. Dizer o momento exato em que surgiu a ideia de fazer essa pesquisa, ou ainda, quando ela realmente começou, é tarefa difícil. Como diz a filósofa Anne Cauquelin:

Quem diz gênese diz “começo”. Ora, é sempre difícil dizer “eu vou começar pelo começo”. Impossível apontar o dedo para esse “começo”. Cada vez que tentamos datá-lo, o encontro repentino de algum acontecimento nos provoca, desmente de modo cruel nossa afirmação, mostra-nos a inaniidade desse pretensão começo. A decisão arbitrária é o único modo de evitar esse mau passo. (CAUQUELIN, 2007, p. 36)

Tomarei, então, a arbitrária decisão de datar e de moldar essa gênese. Mas antes, gostaria de fazer uma outra citação que me ajudará a revelar o lugar de onde falo:

Daí a crítica permanentemente presente em mim à malvadez neoliberal, ao cinismo de sua ideologia fatalista e a sua recusa inflexível ao sonho e à utopia. Daí a minha raiva, legítima raiva, que envolve o meu discurso quando me refiro às injustiças a que são submetidos os esfarrapados do mundo. Daí o meu nenhum interesse de, não importa que ordem, assumir um ar de observador imparcial, objetivo, seguro, dos fatos e dos acontecimentos. Em tempo algum pude ser um observador ‘acinzentadamente’ imparcial, o que, porém, jamais me afastou de uma posição rigorosamente ética. Quem observa o faz de um certo ponto de vista, o que não situa o observador em erro. O erro na verdade não é ter um certo ponto de vista, mas absolutizá-lo e desconhecer que, mesmo do acerto do seu ponto de vista, é possível que a razão ética nem sempre esteja com ele. (FREIRE, 2002, p. 9).

Talvez possa parecer um exagero de minha parte colocar aqui, nesta narrativa, uma citação assim tão forte, visto que nela Paulo Freire fala dos excluídos, dos “esfarrapados do mundo”. O que não é o caso das personagens que aqui irei retratar. Porém, assim como Paulo Freire, eu também não tenho (e, portanto, essa pesquisa não terá) interesse em assumir uma posição de observadora imparcial, o que não quer dizer que não assumirei uma postura ética e crítica. No discurso de Freire podemos notar o seu posicionamento contra o cinismo e a exploração do ser humano, argumentando o quão é necessária nossa inclinação ao sonho, à utopia, para confrontar a ideologia fatalista que nos torna observadores imparciais, sem envolvimento com o mundo. Vejo na fala de Paulo Freire as ideias de comprometimento, de



responsabilidade e respeito ao outro, com as quais pretendo conduzir essa pesquisa. Não um outro exótico, de cultura outra, que me é completamente estranho, apenas um outro.

A primeira vez que fui à Audio Rebel foi em junho de 2010. Meu amigo Gilson, que foi o primeiro funcionário da Rebel e muito amigo de Pedro Azevedo e Daniel Lages, donos do estúdio, me levou lá para assistir ao primeiro jogo do Brasil na Copa do Mundo. Era também meu primeiro dia no Rio de Janeiro. Ao entrar lá pela primeira vez fiquei muito fascinada com todo o ambiente, um lugar um pouco escuro, que tinha um cachorro enorme e manso, chamado Neon, que circulava livremente por todo o ambiente e entre as pessoas, “bem *underground*” (lembro-me bem que foi exatamente esse pensamento que tive na hora), e todos pareciam ser muito próximos uns dos outros pelas brincadeiras que ocorriam a cada segundo. Como sou muito tímida, conversei pouco com as pessoas que estavam ali e não entendi muito bem o que era nem como funcionava o lugar. Alguns meses depois eu me mudei para o Rio de Janeiro, para terminar minha graduação em Comunicação Social na UFRJ e comecei a namorar o Daniel Lages. Naquele momento, no andar de cima, funcionava também um albergue. No início de 2011 eles decidiram encerrar o funcionamento do albergue, e eu, Daniel e mais uns oito amigos fomos morar lá. Lá também recebíamos muitos amigos e músicos de fora da cidade que iam tocar na Rebel. Eu também comecei a trabalhar na divulgação da casa e no bar durante os shows. Passei a fazer parte do que chamamos família Audio Rebel (é assim que chamamos os amigos mais próximos que trabalharam e/ou viveram na casa). E foi a partir desse meu contato direto com a Rebel que pude perceber, não necessariamente a criação, mas o desenvolvimento, o crescimento de uma cena musical e o nascimento do coletivo Quintavant. Os primeiros shows que assisti do Quintavant me causaram muita estranheza. Eu já tinha ouvido falar de *noise music*, mas nunca havia escutado aquela música. Como acontece com muita gente, meus primeiros pensamentos sobre aquilo que escutava eram ingênuos e preconceituosos – Isso é música? – Me perguntava. E uma das coisas que mais me impressionava era que com o passar do tempo os shows, que inicialmente não tinham muita gente, ficavam cada vez mais cheios. As pessoas estavam indo lá para ouvir aquela música. Eu quase não assistia nenhum show dentro da sala, pois além de trabalhar no bar da Rebel, também me incomodava o volume, normalmente muito alto, de todo aquele “barulho”. Mas do bar dava para ver os concertos, através de um vidro, e também normalmente se ouvia o que se passava lá dentro por causa do volume. Naquela época, eu observava tudo aquilo fascinada e um pouco espantada. Realmente não entrava na minha cabeça como aquelas pessoas pagavam para ouvir aquele “tipo de música” e ainda saíam da sala de shows felizes e falando bem do que acabavam de ver. Nem todos os

eventos eram de noise e alguns eu realmente gostava muito, os shows do trio Chinese Cook Poets<sup>7</sup>, ou a apresentação do músico estadunidense Daniel Higgs<sup>8</sup>, para citar alguns poucos exemplos, me agradavam muito. Mas era bem difícil para mim entender e gostar dos que eram “mais barulhentos”.

Com o passar do tempo eu passei a “entender” um pouco melhor aquela música estranha e a gostar. Não me lembro exatamente qual era o artista, mas lembro que em um dia eu entrei na sala de show despida de preconceitos e assisti pacientemente ao concerto inteiro. Não sei explicar exatamente o que, mas lembro que algo diferente acontecia dentro do meu corpo. Assistir àquele show estava sendo uma experiência completamente diferente das outras. Era como se eu estivesse “entendendo”, mesmo que não num nível consciente de linguagem, aquela massa sonora que estava sendo produzida ali na minha frente. Eu entrei numa espécie de estado meditativo, onde só importava o aqui e agora, não é que haviam cessado os pensamentos, eles continuavam a se passar como nuvens num dia de sol, porém eu só observava, tanto os pensamentos quanto as sensações físicas que se produziam em meu corpo, sem julgamentos e sem me apegar a nada. Uma experiência bem diferente das que eu estava acostumada ao ouvir outras músicas que me agradavam. Eu estava sendo finalmente afetada por aqueles sons estranhos, e cada vez mais nos outros concertos que presenciava eu sentia esse devir sonoro.

Em 2013 eu passei a ser bolsista do programa “Rádio Eletroacústicas”, do Prof. Dr. Rodrigo Cicchelli. O programa era uma parceria da UFRJ com a Rádio MEC. Senti a necessidade de buscar disciplinas na Escola de Música, para tentar entender um pouco melhor sobre música. Os trabalhos que eu fazia sempre eram ligados à música, seja no audiovisual, ou nos de produção, na Audio Rebel, porém nunca estudei música de modo formal e até hoje não toco nenhum instrumento. Comecei a fazer a matéria Introdução à Antropologia da Música, com o Prof. Dr. Vincenzo Cambria, que viria a ser orientador dessa pesquisa. Foi aí que conheci a etnomusicologia que me interessou muito desde o início, pois tinha tudo a ver com os trabalhos que eu já fazia dentro do universo audiovisual. O projeto final da disciplina pedia que nós alunos fizéssemos uma pequena etnografia sobre alguma prática musical. Eu decidi fazer sobre o que via acontecer ali na Rebel com os eventos do Quintavant. Depois de me formar,

---

<sup>7</sup> Com influências do *free jazz*, *noise* e da música experimental, o trio carioca Chinese Cookie Poets faz um som que se destaca pela instabilidade de suas composições sempre curtas. Integrada por: Marcos Campello na guitarra e violão, Felipe Zenicola no baixo elétrico e acústico e Renato Godoy na bateria.

<sup>8</sup> Daniel Higgs é músico, poeta, desenhista, designer, tatuador da cidade de Baltimore (EUA). Foi membro da banda Lungfish, uma das mais longas entidades vivas do submundo americano. Em seus trabalhos solo, ele se concentra na experimentação sonora, usando voz e instrumentos (banjo, harpa de boca) como ferramentas básicas.

passei um ano morando em Buenos Aires, onde trabalhei num centro cultural, chamado Roseti<sup>9</sup>, que tinha um funcionamento inspirado na Rebel. Lá eu comecei a pensar que aquele princípio ingênuo de etnografia que fizera três anos antes poderia se tornar algo maior, um filme documentário quem sabe.... Quando voltei ao Brasil em 2016 a ideia foi crescendo em mim. O Quintavant havia passado por uma transformação visível, ao mesmo tempo que crescera em termos de propostas musicais, os eventos tinham cada vez mais público e destaque nas mídias. Também haviam acontecido algumas desavenças entre alguns membros o que gerou uma espécie de divisão. Percebi, também, que apesar de algumas pessoas que iam muito no início continuarem a ir, houve uma certa mudança no público que frequentava a casa. A ideia foi se desenvolvendo e surgiu a vontade de transformá-la no projeto da pesquisa que apresento aqui.

Uma outra ferramenta metodológica que escolhi usar foram as entrevistas narrativas. “O objetivo da entrevista narrativa é buscar dados, dos pontos de vista apresentados pelos entrevistados, visando a profundidade, de aspectos específicos, a partir dos quais emergem histórias de vida, tanto do entrevistado como as entrecruzadas no contexto situacional” (MUYLAERT et al. 2014, p. 194).

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos. Os dois primeiros voltados para um panorama histórico da música experimental e do objeto de análise dessa dissertação, o coletivo Quintavant. O terceiro estará mais diretamente voltado à etnografia realizada e a discussão das produções artísticas dos colaboradores desta pesquisa. Serão retomadas as questões que norteiam essa pesquisa na tentativa de apresentar algumas apreensões a partir dos dados obtidos em campo e serão propostas algumas considerações finais.

## 2.1 Estrutura do trabalho

No primeiro capítulo apresentarei brevemente alguns dos debates estéticos e sociais que permearam alguns gêneros musicais ditos experimentais durante o século XX com a intenção

---

<sup>9</sup> O centro cultural Roseti, fica localizado na cidade de Buenos Aires e foi criado pelos irmãos argentinos, Juan e Matias Coulasso. Matias é baterista e técnico de som, trabalhou cerca de três anos na Audio Rebel e com isso ganhou um know-how sobre espaços musicais independentes. Ao voltar para Buenos Aires ele e seu irmão, que é diretor de teatro, resolveram abrir este centro cultural, em que há o funcionamento de aulas de teatro, dança e yoga, apresentações de teatro, e de shows de música independente aos finais de semana. Além de adotar aspectos organizacionais e um modelo econômico baseado na Rebel, em Roseti também circula artistas da cena de música experimental portenha.

de contextualizar historicamente as práticas que serão apresentadas nos outros capítulos. O objetivo é fornecer elementos para entendermos de que música se trata, qual sua origem, e quais são os principais conceitos e discussões em torno dessas práticas sonoras.

No segundo capítulo focarei na história do coletivo Quintavant, apresentando de forma introdutória alguns de seus principais personagens, atividades, eventos, lugares e parcerias desenvolvidas ao longo de seus quase sete anos de existência. Dessa forma, poderemos situar o trabalho realizado pelos artistas e produtores envolvidos como ponto de partida para as análises realizadas nos capítulos seguintes.

O capítulo três abordará aspectos organizacionais do coletivo, descrevendo e refletindo sobre as questões econômicas, sociais e de produção das atividades desenvolvidas por esse grupo de atores, apontando as saídas e soluções encontradas por eles para os problemas que surgem e como eles conseguiram se manter ativos nesses sete anos de existência. Esses e outros aspectos descritos neste capítulo me darão subsídios para trabalhar na questão que foi aos poucos se tornando central para esta pesquisa: como a criação estética e artística está à serviço da conectividade? Este capítulo oferecerá um breve mapeamento das produções artísticas dos músicos e produtores envolvidos com o coletivo e também está direcionado para a apresentação e discussão das questões estéticas e musicais. Este levantamento me permitirá traçar as relações dos aspectos culturais e ideológicos que circundam este grupo social com a música que eles produzem.

O quarto e último capítulo pretende ser um breve resumo das reflexões apresentadas com as considerações finais da pesquisa.

### 3. Capítulo I

Neste capítulo apresentarei alguns dos debates estéticos e sociais que permearam algumas práticas musicais durante o século XX com a intenção de contextualizar as práticas - que serão apresentadas nos próximos capítulos dessa dissertação. Um conceito chave que de alguma forma unifica essas práticas é o de música experimental. É importante, portanto, percorrer brevemente a história da música produzida e fruída a partir dessa ideia a cujo surgimento é quase impossível atribuir uma data e um local exatos. A escolha pelos movimentos e gêneros musicais que serão apontados aqui, traçando um trajeto nem sempre linear, se deu pelo fato dos mesmos serem os mais relevantes dentro das falas de meus colaboradores, que os apresentavam como algum tipo de referência. Vistos os limites e os objetivos do presente trabalho, seria impossível apresentar um quadro abrangente das músicas que ao longo do tempo foram associadas à ideia de experimentação. Sendo assim, o objetivo desse capítulo é apresentar e contextualizar de forma breve e generalizada alguns dos elementos centrais nas discussões em torno desse conceito, com especial atenção aos que mais diretamente são invocados ou problematizados hoje pelos meus interlocutores em campo.

#### 3.1 Experiência, experimento e experimental

No final do século XIX, emerge toda uma problemática acerca dos limites e dos sentidos do som que incide decisivamente sobre a música contemporânea. A revolução científica e industrial redefiniu a fisionomia e os aspectos da urbe, seja nas relações de poder, seja na estrutura visual e no espectro sonoro, olfativo, tátil que ela envolve. Por proliferar as máquinas e, conseqüentemente, os ruídos, o progresso exponencial da indústria e seus subprodutos sensoriais, alteraram consideravelmente os decibéis das cidades, reconfigurando a tolerância sonora. (OLIVEIRA, 2016, p. n.d.)

O termo experimental é um adjetivo que assume papéis contraditórios dentro da história da música e vem impregnado de diferentes ideologias e significados, como o desejo pela novidade, pela descoberta; a mistura de diferentes elementos; e a indeterminação dos resultados. Apesar de ser atribuída a algumas vanguardas musicais do pós-guerra, a ideia de experimentação na música é anterior e está associada ao processo de racionalização e cientificação do pensamento ocidental implementado na modernidade.

Não é mera coincidência que, ao mesmo tempo em que os laboratórios científicos começam a se instrumentalizar no Iluminismo, a música opere a sua transição de uma produção nitidamente vocal para a sua instrumentalização. O início da utilização regular de instrumentos na música coincide com o uso sistemático dos primeiros instrumentos científicos como, por exemplo, o telescópio de Galileo Galilei. Esse processo denota um caminho em direção à mensurabilidade, precisão e, conseqüentemente, limpeza e eliminação daquilo que fogia à regularidade e estabilidade, ou seja, daquilo que me refiro aqui como ruído. (CAMPESATO, 2012, p.22)

O desenvolvimento da ciência em uma ciência experimental, ou seja, com base no experimento, a teoria aliada à constatação prática dos testes e das intervenções na natureza para posterior observação e validação do conhecimento, gerou a criação de instrumentos que medissem e constatassem as descobertas científicas com controle e precisão. Essa mudança de paradigma na produção do conhecimento (que antes era relacionado ao pensamento filosófico aristotélico, apoiado na experiência) aproximou arte e ciência, e distanciou natureza (o que é natural) e humanidade (o que é construído pelo homem incluindo a cultura). O desdobramento dessa instrumentalização tecnológica no campo da acústica alavancou descobertas e trouxe grandes mudanças sobre o pensamento musical tirando a ideia de som de um plano abstrato e trazendo para o plano do concreto, do que pode ser observado cientificamente. Em sua tese de doutorado, Lílian Campesato (2012) aponta três processos que apoiaram essas mudanças no pensamento musical. A primeira é a laboratorização do som, que possibilitou a realização de experimentos com o som ao lado de outros fenômenos naturais, como a gravidade, a luz e o eletromagnetismos, por exemplo. O som passou a ser estudado, classificado e visualizado. O que a música fazia de forma intuitiva, no laboratório ganha respaldo científico. A segunda constatação que a autora faz é que uma vez no laboratório, o som perde seu caráter efêmero, mágico e ganha uma certa materialidade e é colocado entre outros elementos da natureza que podem ser entendidos e controlados pela ciência. A terceira constatação diz respeito à medida que o som passa a ser compreendido ele também pode ser analisado, monitorado e dominado. Os instrumentos, tanto os musicais quanto os dos laboratórios, possibilitam que o som seja produzido de maneira mais controlada e padronizada. “A experiência do músico é amalgamada pelo experimento da ciência e é natural que a primeira herde os (ou seja, influenciada pelos) traços racionalistas e formalistas da segunda” (CAMPESATO, 2012, p. 24). Aparecem aqui dois termos que têm a mesma origem, porém assumem no decorrer do tempo significados e ideologias contraditórias e que por vezes se confundem, são eles: experimento e experimental. Os dois termos surgem da palavra experiência. Raymond Williams sintetiza dois sentidos para a palavra experiência: “ (i) conhecimento reunido sobre os acontecimentos passados, seja através da observação consciente ou pela consideração e reflexão; e (ii) um tipo particular de

consciência, que em alguns contextos pode distinguir-se da ‘razão’ e do ‘conhecimento’” (WILLIAMS, 2011, p. 138).

Por certo, foi Aristóteles quem primeiro compreendeu o que *empeiria* (*experientia*) significa: a observação das próprias coisas, as suas qualidades e modificações sob condições de mudança, e, conseqüentemente, o conhecimento do modo como as coisas se comportam via de regra. Mas uma observação que visa tal conhecimento, o *experimentum*, continua sendo essencialmente diferente da observação que pertence à ciência enquanto investigação, a partir do experimento de pesquisa; ela permanece essencialmente diferente, mesmo quando a observação na antiguidade e na era medieval também trabalha com números e medidas, e mesmo quando esta observação faz uso de aparelhos e instrumentos específicos (HEIDEGGER apud CAMPESATO, 2012, p.29).

Como apontado por Campesato, Heidegger agrega o adjetivo experimental à pesquisa científica que lança mão do experimento. Posto isso, a ideia de experiência alude tanto a experimento como método científico que recorre à experimentação como critério para a aquisição de um determinado conhecimento, como alude a um conhecimento genérico obtido de forma espontânea e não ordenada. Ao longo do tempo o conceito de experimento ganhou o sentido de controle completo sobre o que se investiga. Experimental, por outro lado, ganhou a conotação de um processo aberto, incompleto e com mais liberdade sobre o que é investigado.

Apesar dessa forte diferença ideológica, Lydia Goehr mostra que em nenhum dos casos, essas acepções foram neutras. Pelo contrário, as diferenças entre experimento e experimental desde a modernidade assumiram “para o bem ou para o mal” distintas teorias cuja valoração estava no progresso (Goehr 2008: 114). A própria história da arte moderna pode ser tomada como exemplo ao instaurar seu valor na novidade e no experimental, sugerindo a noção de que suas realizações são inéditas, como se indicasse que “quanto mais experimental a técnica, a tecnologia, ou o princípio artístico, mais vanguarda a arte” (Goehr 2008: 114). Decorre daí a busca incessante pelo ineditismo, seja da ideia, do processo, do material, do contexto, da técnica. O experimentalismo estava ligado, portanto, à experimentação, na qual experimentar também passou a significar risco e a incorporar a o reconhecimento das ambiguidades essenciais ou de indeterminações em nossos modos de conhecer” (Goehr 2008: 114). Por outro lado, há a tendência oposta que enxerga no experimento uma maneira mais segura e confiável de acessar determinado conhecimento, pois busca eliminar justamente o risco no intuito de “(...) fazer as coisas corretamente ou [de] (...) alcançar a certeza por meios gradativamente diferenciados e [de] testes finamente controlados” (Goehr 2008: 114). (CAMPESATO, 2012, p. 31).

A partir do final do século XIX e durante todo o século XX pode-se notar uma mudança em como os sons passaram a ser pensados enquanto material para a produção de música. A ideia de uma música pura e limpa para ouvido humano começa a ser questionada com a introdução de novas formas de produção dos sons e diferentes formas de escrita e composição musical que deixam de se preocupar tanto com o produto final e passam a se interessar mais pelo processo criativo. A ênfase dada pelo discurso mais tradicional da música ocidental, como por exemplo, em repertórios como os da música de concerto clássico romântico, em aspectos

estruturais, formais e abstratos (como as notas, os intervalos, formas e acordes) perde força, enquanto fenômenos acústicos e aspectos como timbres, texturas, silêncios e ruídos passam a desempenhar um papel importante na composição.

O discurso sobre música, que antes era focado mais na composição e na interpretação, passou a focar também na escuta. Esses processos podem ser vistos como consequências de diversos fatores, entre eles o desenvolvimento de tecnologias que permitiram o registro, armazenamento, reprodução, manipulação e difusão de qualquer som. É válido ressaltar como o desenvolvimento tecnológico está aliado ao processo criativo musical de uma forma dialética e recíproca. A música cria demanda para a tecnologia e a tecnologia gera demanda para a música num processo circular. Nas palavras de Frank Mauceri:

A tecnologia não só desenvolve e gera técnicas, mas também gera demanda por mais técnicas. A tecnologia funciona como um anúncio para a tecnologia que a produziu (...) A composição experimental (...) não é simplesmente uma técnica, como é na prática científica, mas uma tecnologia. (...) não é apenas uma ferramenta para alguma ação intencional, mas uma organização de técnicas que propaga um conjunto de ferramentas, práticas e relações (MAUCERI apud ALMEIDA, 2017, p. 54).

Para Fernando Iazzeta (2012) o desenvolvimento dessas tecnologias fonográficas gerou o que ele chama de aparelhamento da escuta, ou seja, a mediação entre a realização da música e sua escuta por aparatos tecnológicos. Se antes da invenção das tecnologias de gravação e reprodução do som, a escuta de um determinado som estava diretamente ligada a presença da fonte sonora, depois da fonografia pode-se escutar esse mesmo som em qualquer parte do mundo. O próprio surgimento do campo de pesquisa científica que recebeu o nome de musicologia comparada e representa um antecedente da atual pesquisa etnomusicológica, em boa parte, resultou dessa possibilidade de separar o som de sua fonte oferecida pela invenção do fonógrafo de Edison.<sup>10</sup>

Sobre essa cientifização da arte e por tanto da música, Lílian Campesato traz uma visão interessante sobre uma das discussões no campo da musicologia: a questão da autonomia e auto-referencialidade da música.

A passagem da ideia de nota para a ideia de som provoca um deslocamento de um campo abstrato para o concreto. Se a nota depende de sua atualização acústica, quer dizer, se ela precisa ser tocada para se concretizar, o som se estabelece antes como fenômeno acústico e perceptível para então criar implicações abstratas. Parece que esse jogo ajudou a configurar, pelo menos em parte, a maneira como as diversas manifestações musicais se organizaram. Enquanto baseada na nota, a música de

---

<sup>10</sup> Algumas importantes análises sobre a relação entre tecnologia, produção musical e pesquisa podem ser encontradas em: Brady (1999), Katz (2004) e Sterne (2003)



concerto de tradição tonal, mesmo atualizada na performance, almejou um discurso essencialmente auto-referencial, cujas relações pudessem ser remetidas aos próprios elementos musicais. Em certa medida, a ideia de que essa música representa algo que ela mesma contém se superpõe à de que a música possa apontar para elementos que estejam fora dela: contexto, programa, ideias, conceitos, estórias. Se é certo que a música pode também representar algo que lhe é externo [...], é certo também que muitas vezes ela é tomada por aquilo que está contido apenas nela mesma. Ainda que não possa haver criação sem reflexão e sem uma intencionalidade que remeta para uma realidade que não pode estar contida apenas dentro dos elementos estruturais da obra, a própria musicologia tradicional estimulou a ideia de que se poderia não apenas pensar, mas também validar a música, a partir da compreensão de suas estruturas e relações internas. (CAMPESATO, 2012, p. 15 e 16)

Essa racionalização e formalização do pensamento musical ancorado nas relações abstratas e auto-referências da música em si estaria, para autora, dentro inclusive do pensamento das vanguardas musicais, que também excluíram as referências externas ao som, como por exemplo, as fontes, as interações com o ambiente e em particular, as memórias de coisas, fatos, pessoas, ou ideologias a que se refere.

Há aparentemente aí a indicação de um conflito. Quando a música passa a apoiar-se sobre o som, tenta antes esvaziá-lo de significado. Isso é especialmente verdade para as vanguardas do pós-guerra, que abrem a possibilidade de se pensar o som musical como algo autonomizado, focado em suas características intrínsecas. (CAMPESATO, 2012, p.18)

Podemos perceber aqui o caráter inconformista (BECKER, 2010) dessas vanguardas, que por mais que tenham o desejo pela inovação, experimentação e pelo rompimento com a tradição, mantém intactas algumas das principais convenções da tradição que questiona. As teorias, métodos e análises elaboradas por essas vanguardas ao se apoiarem na ideia de coerência lógica e estrutural da composição para legitimação de suas músicas acabam por corroborar a racionalização do pensamento musical adotando inclusive termos científicos em sua linguagem (termos como: materiais, procedimento, método, sistema). A organização e controle dos parâmetros musicais pelos adeptos do serialismo, as funções estocásticas de Xenakis, as modularidades do minimalismo, o indeterminismo de Jonh Cage são exemplos do não rompimento total com a tradição pois mantêm em seus discursos as preocupações com os aspectos sonoros deixando de lado a contextualização cultural por trás de suas composições.

### 3.2 Ruídos do século XX

Como dito anteriormente, o surgimento das grandes cidades modernas, com suas máquinas barulhentas e repetitivas, sobrecarregou o ambiente de sons artificiais e intensos, transformando a paisagem sonora mundial, que antes era vista como permeada por silêncios e sons pontuais da natureza, em um fundo permanente e quase ininterrupto de ruídos sobrepostos. Essas transformações aconteceram em todas as esferas da vida e da ação humana incluindo o fazer musical e sua escuta. Questões como sonoridade versus musicalidade, ou som musical versus ruído, assombraram o discurso musical ocidental durante todo o século XX. Ruído também é um termo polêmico e que carrega diversas atribuições ambíguas e na maioria das vezes negativas. Seja no sentido acústico, seja no sentido comunicacional (teoria da informação) ou no sentido metafórico, o ruído é um tipo de som com características complexas e de definição incerta. A definição de ruído, mesmo no campo da acústica, geralmente se dá por negação, eliminação, desvio ou erro, onde ruído é visto em oposição aos sons musicais, um som que não é periódico e não possui harmonicidade, uma interferência randômica na informação, qualquer som forte, distúrbio em qualquer sistema de sinalização, ou ainda, algo incômodo, que perturba, sons indesejáveis (SCHAFER, 2001).

Jacques Attali frisa que a ideia de ruído é relativa e depende do contexto. Attali vê o ruído como algo que depende da relação que se estabelece entre as partes, “o ruído, então, não existe em si mesmo, mas somente em relação ao sistema dentro do qual é inscrito: emissor, transmissor, receptor” (ATTALI apud COX; WARNER, 2008, p. 4).

Sobre essa questão Giuliano Obici ressalta que:

O que define ruído, assim como silêncio, lembrando a experiência de John Cage na câmara anecóica, são atribuições dadas, construções sociais, morais, variáveis conforme a época e a situação. O que se entende por ruído hoje não é o mesmo que outras épocas. Quando pensamos numa arqueologia do ruído, é possível rastrear diferenças e variações em seus conceitos, bem como em nossa maneira de o perceber. Ruído ou silêncio são atributos dados ao sonoro que, em princípio, não são bons ou maus. Pensemos para além de tais categorizações, para além do bem e do mal, como diria Nietzsche, para não cairmos em julgamentos morais e estéticos. (OBICI, 2006, p. 33 e 34)

Diferente do pensamento mais tradicional da música ocidental mostrado até agora, Lilian Campesato, Giuliano Obici, Jacques Attali e diversos outros autores como, Douglas Kahn, Michel Chion e Paul Hergarty, enxergam o ruído como uma potência transgressora e estão interessados em suas características subversivas. E chamam a atenção para o fato de o ruído, como uma metáfora, ser signo e estar intrinsecamente ligado à cultura, capaz de aflorar em diferentes aspectos da vida, em diferentes épocas e sociedades.

Pensemos ele como potência de criação, como ponto de instabilidade que possibilita transformações e inventividades. Foi assim com a história da música ocidental, que ampliou os horizontes dos ouvidos explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos musicais. (OBICI, 2006, p. 33)

Esses autores nos mostram que mesmo o ruído sendo visto como algo indesejável e negativo, sempre funcionou como elemento de ruptura e transformação, o que gerou em muitos casos, a incorporação do ruído na música e seu silenciamento, ao ser incorporado ele perde seu caráter ruidoso e passa a ser visto como mais um elemento musical<sup>11</sup>.

Como ressalta o compositor Henry Cowell: “Apesar de existir em toda a música, o elemento de ruído tem sido para a música como o sexo é para a humanidade, essencial para sua existência, mas impróprio para ser mencionado, algo para ser camuflado pela ignorância e pelo silêncio” (COWELL, 2002, p.23 e 24).

Com a crescente urbanização e industrialização na modernidade o ruído ganha diferentes conotações ideológicas, tanto é visto como símbolo de progresso, de poder, principalmente quando relacionados aos ruídos das máquinas, quanto visto como símbolo de desordem e de perturbação do bem-estar social, principalmente quando associado aos ruídos sociais como festas e manifestações políticas. A partir da revolução industrial, com o aumento das populações nos centros urbanos e dos conflitos sociais proliferam legislações específicas para o controle do ruído como justificativa para o bom convívio. Por um lado, os barulhos das máquinas, dos ônibus, dos eletrodomésticos, por exemplo, passam a ser vistos como um mal necessário e por tanto são tolerados facilmente. Por outro lado, o barulho feito por pessoas passa a ser visto como descontrole e desordem e se torna alvo maior dessas legislações.

---

<sup>11</sup> Um exemplo desse silenciamento pode ser visto na incorporação gradual de intervalos dissonantes por alguns gêneros musicais ocidentais entre o Renascimento e o início do século XX.

Talvez porque estejam vinculados à ideia de progresso e de conforto dentro do sistema capitalista, os ruídos das máquinas sofreram menos pressão dos órgãos reguladores do que os ruídos sociais, pois os últimos são geralmente associados às condutas a serem reprimidas [...] Se antes disso o ruído enquanto elemento de desordem e descontrolo era privilégio das forças – também desordenadas e descontroladas – da natureza, com a urbanização as pessoas passaram a usar o ruído como marca individual de distinção no meio das massas. Uma vez que as manifestações ruidosas foram em geral desaprovadas pelas leis de convívio, e que mesmo elevar a voz tornou-se sinal de desrespeito, em muitos casos a música teve que ser usada como elemento ruidoso de manifestação das vontades e desejos que se contrapõem à ordem bem estabelecida. [...] Esse caminho pode apontar para muito longe e nos lembra do esforço amplo em calar manifestações musicais “não” aceitas em nossa sociedade, ou até um vizinho de apartamento com hábitos sonoros e musicais diferentes dos seus. O direito de fazer ruído não prevalece sobre o direito de não ser perturbado [...]. (CAMPESATO, 2012, p. 51 e 52)

Esses ideários positivos e negativos do ruído também podem ser notados na história da música, principalmente durante o século XX quando o ruído passa a ser incorporado de forma mais veemente pelas chamadas vanguardas musicais. A origem do jazz norte-americano no início do século passado está associada aos conflitos sociais e raciais e ao processo de urbanização das cidades. A incorporação de sonoridades ruidosas pode ser interpretada como espelho dos ruídos sociais causados pelo confronto entre negros e brancos nas cidades. Ou seja, o jazz estava ligado a uma visão negativa do ruído. Mais ou menos na mesma época na Europa, com o Manifesto Futurista de 1913, Luigi Russolo invertia a visão negativa para uma visão positiva ao transformar a ruidosidade da cidade em material fundamental para sua música, ao musicalizar os ruídos, atribuindo a eles parâmetros musicais (harmonia e ordenação rítmica, por exemplo). “A vida antiga foi toda silencio. No século XIX, com a invenção das máquinas, nasce o ruído. Hoje, o ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens” (RUSSOLO, 1986, p. 10). Russolo queria não só trazer os sons do cotidiano e do ambiente que nos rodeia, mas também questionar a própria ideia de música. “Nós estamos fartos deles, e temos muito mais prazer em combinar em nosso ideário os ruídos dos bondes, dos motores dos carros, dos vagões de trem e de multidões clamorosas, do que ouvir novamente a “Eroica” ou a “Pastorale” (RUSSOLO, 1986, p.12). Em seu manifesto, A Arte do Ruído, Russolo argumenta que a forma de composição e a orquestra tradicional não são mais capazes de capturar o espírito da vida moderna.

Sons musicais são muito limitados em sua variedade de timbres. A orquestra mais complicada pode ser reduzida a quatro ou cinco classes de instrumentos diferentes em timbres de som: instrumentos de arco, sopros de metal, sopros de madeira, e percussão. Assim, a música moderna se debate dentro deste círculo, esforçando-se em vão para criar novas variedades de timbres. Devemos sair desse círculo limitado de sons e conquistar a infinita variedade dos sons-ruídos (RUSSOLO, 1986, p. 11)

Um ano depois de escrever seu manifesto, Russolo apresenta seus *intonarumori* (entoadores de ruídos) em uma série de concertos realizados em Londres. Os *intonarumori* eram instrumentos fabricados pelo próprio Russolo que funcionavam como geradores acústicos de ruídos e que permitiam criar e controlar a intensidade e a altura dos ruídos gerados.

Para os futuristas o ruído está associado ao progresso e ao poder, numa conotação positiva, como símbolo da melhoria da qualidade de vida trazida pela ciência e pela tecnologia. Murray Schafer (2001) teve uma outra ideia do ruído anos mais tarde ao associa-lo à poluição sonora e ao poder. O ruído para este autor seria uma fonte causadora dos desequilíbrios da paisagem sonora e, por tanto, perturbador do bem-estar e da saúde.

O conceito de paisagem sonora proposto por Murray Schafer (2001) diz respeito a todo e qualquer evento acústico que chega aos nossos ouvidos e que compõe um determinado ambiente (pode ser de um país, uma cidade, um bairro, um lugar específico ou ainda o acompanhamento deste ambiente ao longo de um percurso histórico). “O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFER, 2001, p. 366). Na visão de Schafer, antes o ser humano estava arrodado por sons oriundos da natureza ou produzidos pelos próprios humanos, intercalados por silêncios onde se escutava cada som com clareza. A partir das transformações na constituição da vida urbana e do surgimento de novas tecnologias a paisagem sonora foi modificada dando lugar a amplas faixas de ruídos, redução dos momentos de silêncio, mistura de fontes sonoras que são mais difíceis de serem identificadas.

No passado havia santuários emudecidos onde qualquer pessoa que sofresse de fadiga sonora poderia refugiar-se para recompor da psique. Poderia ser nas florestas, à beira-mar ou numa encosta coberta de neve durante o inverno. Alguém podia admirar as estrelas ou o voo silencioso dos pássaros e ficar em paz [...]. Em certas épocas, a calma era um precioso artigo, um código não escrito de direitos humanos. O homem mantinha reservatórios de silêncio em sua vida para restaurar o metabolismo espiritual. Mesmo no coração das cidades havia as escuras e silenciosas abóbodas das igrejas e bibliotecas, ou a privacidade da sala de visitas e do quarto de dormir. Fora do burburinho das cidades, o campo era acessível, com seus serenos sussurros de sons naturais. Havia ainda os dias tranquilos [...] podemos isso compreender claramente somente agora que os perdemos (SHAFER, 2001, p. 351 e 352).

Murray Schafer relaciona o aumento do ruído ao progresso e ao poder, porém, diferente dos futuristas, o progresso e o poder, para ele tem uma conotação negativa, pois ameaçam o ambiente, a saúde e o bem-estar que a natureza nos proporcionava. O ruído para este autor é algo que tem de ser controlado, combatido, medido e higienizado.

Sobre essa visão de Schafer, Lílian Campesato levanta um questionamento, a meu ver, interessante:

Murray Schafer constrói uma teoria com vistas a uma postura bastante ideológica de 'afinação do mundo' que, por vezes, idealiza uma vida no campo, silenciosa, um passado menos poluído (sonoramente) e, portanto, melhor [...] Ora, uma postura que enaltece a nostalgia de tempos melhores nos parece um tanto partidária demais: partir do pressuposto de que a paisagem sonora do campo não é ruidosa nos traz distinções um tanto ingênuas e que reforçam uma cisão histórica entre natureza e cultura. O que o ruído das cigarras tem a ver com natureza e cultura? (CAMPESATO, 2012, p. 58).

Ainda sobre a visão de Murray Schafer Giuliano Obici acrescenta que:

M. Schafer afirma que a produção de ruído está diretamente relacionada ao poder (ruído = poder). Digamos de maneira tautológica: quem tem poder produz ruído, quem produz ruído tem poder. Pensando assim, o autor irá recuperar no imaginário arcaico humano o temor e o respeito que certos sons fortes evocavam. Irá descrever como esse imaginário de poder relacionado ao sonoro se deslocou, no período arcaico, para os sons fabricados pelo homem. “Esse poder foi transferido dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os dos sinos da igreja e do órgão de tubo”. Depois, no período industrial, teve lugar uma outra passagem, em que o poder através dos sons se expressa por meio das máquinas [...]. Pensamos que a ligação entre ruído-poder passa pela maneira como eles se estabelecem. Dizemos assim, porque entendemos poder, na acepção de Foucault, como algo que se institui. O poder não é dado *a priori*, não é pré-existente, sem que seja pensado em relação. Sendo assim, o ruído por si só não significa poder, como nos faz acreditar M. Schafer (ruído = poder). (OBICI, 2006, p. 34 e 35).

Apresento aqui essa discussão para ressaltar as contradições e ambiguidades das diferentes concepções de ruído e para mostrar o caráter relativo do mesmo, apontado anteriormente. Se o ruído pode ser usado como demonstração de poder como quando alguém aumenta o volume dos aparelhos de som para demarcar território e impor sua presença, por outro lado, o controle excessivo do ruído também pode ser visto como demonstração de poder como quando a polícia reprime manifestações e passeatas políticas. Como alerta Jacques Attali:

Ouvir música é ouvir todo o barulho, percebendo que a sua apropriação e controle é um reflexo do poder, que é essencialmente político. Mais do que cores e formas, são os sons e seus arranjos que formam as sociedades. Com o ruído nasce a desordem e o seu oposto: o mundo. Com a música nasce o poder e seu oposto: subversão. [...] Escutas, censura, gravação e vigilância são armas do poder. A tecnologia de escutar, ordenar, transmitir e gravar o ruído está no centro deste aparato. O simbolismo da “*Frozen Words*”, da “*Table of the Law*”, dos gravadores de ruído e das escutas - são os sonhos dos cientistas políticos e as fantasias dos homens no poder: ouvir, memorizar - é a capacidade de interpretar e controlar a história, manipular a cultura de um povo, canalizar sua violência e esperanças. Quem entre nós está livre do sentimento de que esse processo, levado ao extremo, está transformando o Estado moderno em um gigantesco emissor monopolizador, e ao mesmo tempo, um dispositivo generalizado de espionagem. Espionando o que? Para silenciar quem? (ATALLI, 1985, p. 7 e 8).

Apesar da música futurista não ter tido muitos adeptos na sua época, suas ideias impactaram muitos artistas e influenciam até hoje diversas práticas musicais. A investida de Russolo em introduzir os ruídos e musicaliza-los, conferindo-lhes parâmetros musicais, repercute por todo o século XX e pode ser encontrada nos trabalhos de Pierre Schaeffer, Charles Ives, Henry Cowell, John Cage e em toda a música eletroacústica, por exemplo.

### 3.3 Ruídos do pós-guerra

A partir do pós-guerra até hoje o polêmico termo música experimental abarca uma grande quantidade de músicas, gêneros e práticas muitas vezes contraditórias entre si. Como veremos nos próximos capítulos essa noção de experimentalismo sonoro para o coletivo Quintavant ganha uma ideia bastante ampla e de difícil delimitação. Se aproxima muito da visão sugerida por Cox e Warner na sua introdução na coletânea de textos *Audio Culture*, que entendem como “práticas tais como, formas abertas de composição, improvisação livre e experimentalismo que são tomadas aqui não como entidades históricas fixas, mas como estratégias musicais contínuas que estão sendo adotadas continuamente e reformuladas para novos contextos” (COX; WARNER, 2008, xv).

Na segunda metade do século XX duas diferentes perspectivas são atribuídas ao termo experimentalismo. Uma na Europa, com a chamada “música de vanguarda de concerto”, e a outra nos Estados Unidos com a nomeada “música experimental”. “O experimental na tradição europeia estava baseado num discurso científico e em análises formalistas, enquanto o experimental na tradição americana não se referia à prática científica, mas à mitologia da ingenuidade e inventividade americanas” (NYMAN apud CAMPESATO, 2015, p. 61). Os procedimentos adotados pelo serialismo em suas composições se baseavam no controle e ordenação do som, e em estruturas bem definidas. Lílian Campesato (2012, 2015) expõe que Pierre Schaeffer faz uso do termo experimental como um estágio da investigação sonora e musical que precede a criação musical. A autora contrasta as posturas dos europeus com a posição do norte-americano John Cage e do movimento artístico *Fluxus*, que encontram no experimento uma forma de livrar sua música da intencionalidade do compositor, uma função cujo resultado final é imprevisível, é indeterminado. Segundo ela, o experimentalismo para

Cage, diferente da visão europeia, se caracteriza como um esgotamento da ordenação e da racionalização.

Apesar do aparente antagonismo dessas visões (europeia e norte-americana), a ideia por trás do termo experimental nos dois sentidos está relacionada ao rompimento com a tradição com a qual dialoga, experimental é uma categoria musical em que o “radicalmente novo opõe-se ao antigo. Nesse sentido, a música experimental instituiu o novo como sua tradição” (MAUCERI apud ALMEIDA, 2017, p. 40). Os conceitos de continuidade e estrutura da tradição clássico-romântica são perturbados por técnicas como a “improvisação, que desconstrói as formas musicais mais estruturadas; ou então por gêneros como o minimalismo, que simplificam a ideia de forma até sua quase dissolução” (CAMPESATO, 2012, p. 86). A performance neste contexto ganha destaque e referências extramusicais entram no discurso da música experimental.

A música minimalista surgiu na cena musical de Nova Iorque dos anos 60. Tem como figuras exponenciais La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich, Morton Feldman e Terry Riley<sup>12</sup>. Joana Demers a define assim:

A música minimalista tornou-se sinônimo de uma música predominantemente norte-americana com repetição rítmica e melódica, harmonias tonais e transformações de texturas que se desdobram lentamente através de um processo de acréscimo (...) os músicos eletrônicos usam o termo minimalismo para descrever o subgênero que vai do drone (...) à música ambiente. (DEMERS apud ALMEIDA, 2017, p. 56)

Dimitri Cervo acrescenta que:

O Serialismo (Expressionismo) e Minimalismo são dois movimentos estéticos, ambos filhos do modernismo e que defendem modos de compor “puros” ou exclusivistas, intimamente relacionados por oposição radical. Enquanto o serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental [...] O Minimalismo, como fruto direto do movimento experimentalista norte-americano, deteve-se e levou às últimas consequências os processos de repetição. Portanto, o Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição. [...] Essa

---

<sup>12</sup> Em setembro de 2017 o coletivo Quintavant produziu o concerto de Terry Riley e seu filho, o guitarrista Gyan Riley, na sala Mário de Tavares do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



distinção é de extrema importância. O simples uso da repetição como elemento estrutural, como ostinatos, por exemplo, não é suficiente para caracterizar uma obra como minimalista. (CERVO, 2005, p. 47 e 48)

Ambient music ou música ambiente para Demers (2010) tem raízes nos anos 50 e 60, particularmente nos trabalhos de John Cage e David Tudor, que teriam chamado a atenção para o som ambiente através da incorporação de trechos silenciosos em peças como, *Variations IV*, de 1964. O termo surgiu como como caracterização conceitual para descrever os trabalhos de Brian Eno e Robert Fripp no início dos anos 70.

Joana Demers salienta a dificuldade de se definir o que seria o subgênero drone.

É excepcionalmente difícil escrever sobre a música drone [...]. As descrições técnicas de drone levam apenas algumas palavras para afirmar que um tom ou acorde duram minutos ou horas, levando a um desequilíbrio bastante considerável entre o número mínimo de palavras necessárias para descrever um drone e a quantidade máxima de tempo que um drone demora. Também não temos terminologia específica para transmitir exatamente o que acontece durante um drone. "Sustentado" e "mantido por muito tempo" são praticamente nossos únicos meios de comunicar o que os drones fazem, embora a atividade do drone seja muitas vezes mais complicada do que essas descrições revelam. Outra abordagem seria refletir sobre as maneiras pelas quais os drones afetam o processo de escuta. Os drones impõem uma espécie de privação sensorial ao apagar a variação que tomamos como garantida, o fluxo e refluxo de dados acústicos que ocorrem não apenas na música, mas também na vida cotidiana. Como outros tipos de privação sensorial, os drones acabam aperfeiçoando outros modos de percepção, reorientando a atenção do ouvinte para as sutis flutuações no timbre ou no tom que ganham maior importância em relação a um cenário estático. Um dos aspectos mais notáveis da música drone é sua surpreendente variedade, tanto em trabalhos individuais quanto em obras do subgênero. (DEMERS, 2010, p. 93)

### 3.4 Ruídos de hoje

Os gêneros musicais de caráter experimental que se desenvolvem a partir das décadas de 1970 e 1980 estão apoiados na ideia de experimentação como experiência sensorial ampliada, de vivenciar os processos que compõem a obra sonora e sua relação com materiais e conceitos extra-musicais, como as questões políticas ou ideológicas. Eles estão ligados às atitudes de transgressão social e estética que ocorreram com a revolução cultural dos anos 1960, a popularização das tecnologias, a eletrificação dos instrumentos, e a improvisação. Os exemplos que serão aqui citados se colocam num plano quase à margem das vanguardas musicais de concerto e se localizam num contexto mais próximo do midiático e ambientes

alternativos às salas de concertos, chamados *underground*. O rock progressivo, o punk e o hip hop são exemplos desses gêneros.

Em sua tese de doutorado, Lílian Campesato aponta para uma intenção mais radical de resistência ao status quo que gêneros como o hip hop e o punk rock assumiram como representantes dos grupos sociais aos quais pertencem. Ela sugere que esses gêneros “não apenas usam o ruído como material sonoro, mas constituem-se igualmente como ruído no plano social ao representarem ideais que confrontam a alta cultura e a estabilidade das condutas sociais”. E acrescenta que: “Um equivalente brasileiro dessa atitude, o funk carioca, dá voz à camada excluída da população que se faz ouvir pela força de seus gritos” (CAMPESATO, 2012, p. 54). A autora localiza as mudanças ocorridas nesse período, num momento em que os movimentos artísticos se abrem para o banal, a pornografia, a dessacralização dos papéis dos artistas, dos lugares e do público, e para a informalidade da construção musical. Ela contrasta a importância que a performance tem para o movimento punk, com o valor dado a produção e pós-produção musical tanto na música de concerto, quanto na música popular. E exemplifica isso, comparando as diferentes abordagens experimentais do punk rock e do rock progressivo, ambos do mesmo período. Ao introduzir novos elementos e novas influências, o rock progressivo buscava ampliar suas fronteiras, porém sempre rumo à sofisticação musical, preocupado com o virtuosismo dos músicos, estruturas melódico-harmônicas complexas, inovações tecnológicas e o refinamento da produção no estúdio. Já o punk ia numa direção oposta, baseada na prática informal, que se refletia no lema *Do-it-Yourself* (faça-você-mesmo), e no desprezo com a qualidade técnica do instrumentista. “Esta associação implica em si numa [sic] atitude ideológica de independência frente à institucionalização da música promovida pelas grandes corporações de mídia e entretenimento e pela indústria fonográfica” (CAMPESATO, 2012, p. 132). Campesato complementa:

Por outro lado, o experimentalismo que encontramos no punk é diferente também do experimentalismo da vanguarda norte-americana de compositores como John Cage, Early Brown, Morton Feldman, Cornelius Cardew e La Monte Young. Aqui, o experimentalismo se dá num terreno delimitado das práticas artísticas da vanguarda e buscam um confronto com certos elementos fundamentais da música. Esse confronto está voltado especificamente para os problemas musicais e mesmo quando coloca questões políticas ou ideológicas, o faz a partir da realização estética e por maior que seja o radicalismo de um compositor como Cage, há em sua obra um pensamento e respeito por aquilo que ele confronta musicalmente. Não há como destruir o musical quando suas peças são tocadas por um pianista da qualidade de David Tudor, por exemplo. Por sua vez, o confronto estabelecido por movimentos como o punk, parte da própria música, apoia-se nela, mas sua discussão visa mais as questões comportamentais e ideológicas que residem fora dela. (CAMPESATO, 2012, p. 132)

Os chamados movimentos undergrounds pós-punk das décadas de 1980 e 1990 (principalmente o rock industrial e o noise japonês) são provavelmente os gêneros musicais que mais influenciaram os (ou pelo menos são os mais citados pelos) artistas que apresentarei nos próximos capítulos. Esses gêneros parecem se afastar ainda mais da ideia de autonomia da arte, incorporar de forma mais proeminente os ruídos e introduzir a improvisação como um forte elemento em seus fazeres sonoros. Ainda segundo Campesato, a improvisação para eles se diferencia da improvisação do jazz porque “tem uma atuação mais libertária e democrática” (p. 132).

O Industrial e o *japanoise*<sup>13</sup> têm atitude voltada para a desconstrução do que se considera musical a partir da introdução de elementos ruidosos. Junto aos instrumentos tradicionalmente usados nos grupos de rock (baixo, guitarra e bateria) o movimento incorpora o uso de sintetizadores e sons de máquina industriais. Há aqui uma forte referência à industrialização, mas em seu sentido negativo já que os anos de 1980 representam de certa forma um período de colapso da era industrial e, como afirma Paul Hegarty, a música industrial é uma música para o fim da indústria (2008: 105). O aspecto negativo em relação àquilo que é socialmente estabelecido é, de fato, o que sustenta a esse tipo de proposta que faz as vezes de manifesto daqueles que não se vêm incluídos nos domínios mais valorizados pelas instituições sociais. (CAMPESATO, p. 133)

Christoph Cox e Daniel Warner acrescentam que:

Com o objetivo de reviver e celebrar os poderes do ruído, bandas "industriais" britânicas e europeias fundiram atitudes do punk rock, sensibilidades das artes performáticas e o fascínio Russoliano pelos ruídos mecânicos, para forjar uma música retro-futurista feita com objetos encontrados: correntes, barras de ferro, tambores de óleo e outros detritos industriais. A "música industrial" e a "música de ruído" que se seguiu destacaram certas características culturais e políticas do ruído: o ruído como perturbação, distração e ameaça. (COX; WARNER, 2008, p. 6).

Ao tratar desse repertório mais radical, do ponto de vista da incorporação do ruído, e mais recente na história da experimentação sonora, Lílian Campesato generaliza esses gêneros musicais no termo música-ruído. De forma sucinta, música-ruído para esta autora, são as práticas sonoras que se “encontram num lugar extremo, na borda daquilo que é ruído e aquilo que é música, e que tem a pretensão de ser os dois” (CAMPESATO, 2012, p. 6). O uso deste termo pela autora, e a apropriação que faço dele aqui, me parece especialmente interessante pela grande quantidade de músicas, práticas e subgêneros, que se amontoam a partir desses gêneros musicais (a música-ruído é comumente associada a gêneros como: *noise*, *industrial noise*, *japanoise*, *noise rock*, *no wave*, *black metal*, *harsh noise*, *harsh noise wall*, *glicht*, *circuit bending*, *plunderphonics* entre outras etiquetas). Em vez de falar de suas diferenças conceituais,

<sup>13</sup> Contração das palavras *Japanese Noise* (*noise* japonês) que é uma cena musical que surgiu na década de 1980.

achei mais proveitoso e menos exaustivo apontar as características que os unem, pincelando eventualmente um ou outro aspecto de distinção entre essas práticas.

As características sonoras dessas práticas, para a autora, incluem:

o uso do ruído gerado por uma larga gama de processos e dispositivos, como instrumentos acústicos (quase sempre amplificados) ou eletrônicos, instrumentos não convencionais, como o som de máquinas em funcionamento e aparelhos sonoros, *samplers* e mídias de áudio fisicamente manipuladas ou processadas computacionalmente, ruídos produzidos por equipamentos eletrônicos em curto-circuito, distorções, *feedbacks* e microfônias, sons produzidos por processos randômicos e estocásticos, distorções e saturações geradas proposadamente, entre outras. De maneira geral, a música-ruído é baseada na improvisação ou no simples desenrolar de um processo único, longo e contínuo, muitas vezes formado por uma massa sonora complexa esvaziada de articulações e de conteúdo mimético. Outra característica é a ênfase dada às altas frequências e ao volume excessivo que extrapolam o limite da dor no sistema auditivo humano. Essa música tem um caráter quase que puramente sensorial, em que características simbólicas e de significado não têm espaço para surgir. O simbolismo da música-ruído está muito mais relacionado a tudo aquilo que é extra sonoro, como o conteúdo das letras (quando é o caso), a aparência dos intérpretes, a imagem das capas e atitude dos atuantes, do que à organização dos sons ou à articulação formal (se é que se pode falar em articulação). A música-ruído parte da exploração de aspectos intrínsecos ao som, sua materialidade, entre outras coisas, na busca de uma abordagem sensorial e física ao sujeito. (CAMPESATO, 2012, p. 110)

Dois características predominantes na música-ruído são a exploração de uma sensorialidade ampliada e a extra-referencialidade. A autora pondera que toda música e não só a música-ruído trabalha em alguma medida esses aspectos, principalmente as músicas de tradição oral e as músicas populares.<sup>14</sup> A questão sensorial e da referência extra-musical são essenciais. O uso de mecanismos sonoros, processuais e estruturais que almejam imersão sensorial, porém, é uma característica marcante das experimentações sonoras a partir da década de 1960 e intensificada nas músicas-ruídos que utilizam o ruído, muitas vezes, no limite da dor. A extensão do som e das massas sonoras no tempo vai modificar a experiência do ouvinte de uma atitude contemplativa para uma atitude imersiva. Claro que nem todos os artistas vão se utilizar de referências extras-sonoras e alguns ainda estão mais interessados na autonomia sonora, na ideia de som pelo som, mas isso não é uma característica comum no campo.

Campesato expõe ainda que o uso do ruído branco<sup>15</sup> pela música-ruído, diferente do uso feito pelos serialistas da música eletrônica, é feito sem filtrá-lo. O ruído branco é apresentado “em seu estado bruto, estático, como ‘peças’ que consistem essencialmente a partir da

<sup>14</sup> Alguns dos artistas que irei apresentar, que circulam pelo coletivo Quintavant, misturam em suas composições elementos dessas práticas musicais, como veremos nos próximos capítulos.

<sup>15</sup> Em linhas gerais ruído branco é um sinal sonoro que contém todas as frequências na mesma potência.

apresentação dessa parede sonora ruidosa, sem interferências de articulação ou estruturação” (CAMPESATO, 2012, p. 112). Isso sugere duas possibilidades para a relação com o ouvinte: a repulsa, que impede que o ouvinte se conecte com a música; ou a submissão, em que o ouvinte se entrega ao estado de imersão que pode se aproximar de um transe. Diferente da imersão proposta por práticas como o minimalismo, por exemplo, que busca a sensorialidade imersiva pelo abandono, um deslocamento espaço-temporal pela repetição, suspensão temporal e estaticidade, ou ainda, pela sugestão de uma escuta intencionada, na música-ruído a imersão se dá por uma imposição da sensação e da escuta. Não há como evitar a imersão em relação ao que se ouve e se sente diante dessas propostas sonoras, a não ser que se abandone o lugar onde elas ocorrem. O ouvinte é então, de alguma forma, subjogado pelos sons. “A música-ruído lida com o ouvir, a sensação ao invés de escutar, de análise e operação por meio da memória na construção da escuta de uma música. Mas esse sentir, essa experiência é individual e exclusiva” (CAMPESATO, 2012, p. 117).

O aspecto exclusivista do ruído nessas práticas teria o poder de aprisionar o ouvinte e ensurdecê-lo de qualquer outro som para além do ruído. “O ruído não tem que ser forte, mas tem que ser exclusivo: excluindo outros sons, criando no som uma bolha contra sons, destruindo significantes” (VOEGELIN apud CAMPESATO, p. 117). Esse traço exclusivista do ruído, segundo Campesato e Salomé Voegelin (2010), levaria a um isolamento da experiência, a uma fruição individualizada. A escuta nesse caso repercute numa ação solitária e sensorial que dificulta a comunicação verbal impossibilitando, muitas vezes, a socialização direta entre os indivíduos. “Portanto são essas características, a da exclusividade, do isolamento e da sensorialidade da escuta, que parecem trazer à tona a diferença de abordagem e celebração do ruído que a música-ruído instaura” (CAMPESATO, 2012, p. 117).

Uma outra característica da música-ruído apontada por Lílian Campesato é o fato dessas práticas sonoras trabalharem sempre “*com e no limite* [...] Limite é algo que se constitui de uma linha de demarcação, que marca contornos de um domínio para outro, indica fronteira, margem, porém também determina um fim” (CAMPESATO, 2012, p. 118). Ela demonstra que a música-ruído trabalha com extremos seja da dor, dos equipamentos, do experimentalismo, do corpo ou da arte. “É uma prática que busca o êxtase pelo excesso, pela extrapolação” (CAMPESATO, 2012, p.118).

### 3.5. Futuros rumores

Neste capítulo apresentei alguns dos debates estéticos e sociais que circundam o ambiente da chamada música experimental com a intenção de contextualizar historicamente as práticas sonoras do grupo social que será retratado no decorrer desta dissertação.

A maioria dos textos, movimentos musicais e debates aqui expostos foram encontrados nas falas dos colaboradores desta pesquisa, que os apresentavam como algum tipo de referência. Eles revelam que questões como a autonomia da arte, a incorporação do ruído na música e a dificuldade em se definir o que é a música experimental são pensadas até hoje, como veremos nos próximos capítulos.

A partir desse breve panorama, é importante salientar que a manutenção do debate se deve à capacidade de transformação que envolve a produção musical, seus agentes e público nos séculos XX e XXI. Quando músicos, produtores e público ligados ao Quintavant pensam nessas questões, seja em conversas informais, para definir um texto de divulgação dos artistas ou de uma crítica a ser publicada em jornal, eles não o fazem de um lugar estático. Gira em torno do coletivo Quintavant um ambiente especialmente propício para a conectividade de Strathern. Afinal, o trânsito de novas ideias, as trocas inesperadas, a cultura da experimentação, da valorização dos fluxos e da ressignificação dos conflitos são pilares desta cena musical, levando as relações sociais para um movimento constante, com conexões parciais onde os conflitos não são excluídos.

## 4. Capítulo II

Este capítulo tem por objetivo contar um pouco da história da Audio Rebel e do Quintavant. Apresentarei aqui, alguns lugares, atividades, e personagens importantes dessa história, com o propósito de contextualizar as questões que serão levantadas e abordadas nos capítulos três e quatro desta dissertação.

### 4.1 Audio Rebel

A Audio Rebel é um espaço que engloba estúdio de gravação e ensaio, uma sala de shows para oitenta pessoas e uma loja de discos, vinis e instrumentos musicais. Localizada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo, a casa foi fundada em outubro de 2005 por Pedro Azevedo e Daniel Lages, os dois com 23 anos na época. Pedro e Daniel trabalhavam alugando equipamentos de som e produzindo shows de bandas de hardcore e punk rock, mas estavam cansados dos “perrengues” que passavam com a desorganização das casas de shows e dos produtores com quem acabavam tendo que trabalhar, além de cansados fisicamente por ter que ficar carregando equipamentos durante as madrugadas, recebendo muito pouco, financeiramente falando, pelo esforço que faziam.

[...] A gente queria ter nossa parada pra, tipo, num ficar dando dinheiro prum bando de pilantra. E começou de forma muito precária né, porque era o que a gente tinha ali de equipamento pra alugar e não tinha experiência nenhuma, assim, de gerir uma casa né, porque nosso negócio era, tipo, aluguel de equipamentos. Então a pessoa contratava a gente pra fazer aquilo, terminou, terminou! A gente não tinha despesa fixa. Não tinha uma equipe de pessoas... assim... ao redor. Quando a gente alugou a Rebel, eu e Daniel tivemos que contratar duas pessoas, lidar com conta de água, luz, telefone. Tipo... mudou né, o business (AZEVEDO, Pedro, 2017).

Através dessa fala de Pedro Azevedo e de tantas outras conversas que tive ao longo de sete anos de convivência com ele e Daniel Lages<sup>16</sup>, percebo que a Rebel nasceu como projeto de um ideal de amor pela música e o desejo de se “viver da música que a gente acreditava, do jeito que a gente acreditava”. Ou seja, tendo um desejo de autonomia, não no sentido da “arte

---

16Daniel Lages saiu oficialmente da sociedade da Audio Rebel em 2015. Hoje a Rebel tem apenas Pedro Azevedo como proprietário.

pela arte”, mas no sentido proposto por Mizrahi (2010, p.181) “de se viver dessa arte”, “de uma independência da indústria fonográfica e dos contextos de produção formais”. Pedro explica que: “não deixa de ser um pouco uma crítica à indústria cultural né, poxa, a gente queria fazer a parada do nosso jeito e queria que a música que a gente gostava fosse viável economicamente, aí a gente criou a Rebel” (AZEVEDO, Pedro, 2017). Podemos notar nessa fala de Azevedo uma certa postura inconformista, no sentido proposto por Becker, em relação aos mundos da arte (BECKER, 2010), em que ele estava inserido. Em seu livro, *Mundos da Arte*, Howard Becker apresenta o conceito de mundos artísticos. Ele vê os mundos artísticos como cadeias de cooperação.

O artista encontra-se no centro de uma rede de cooperação onde todos os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra. Sempre que o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação. As pessoas com quem coopera podem partilhar completamente ou não as ideias sobre o modo como o trabalho deve ser executado. (2010 p.46)

Os mundos da arte, na visão de Becker não são fechados entre si, e na maioria das vezes dialogam com outros mundos. Como vimos, ele distingue, ainda, quatro tipos de artistas quanto as relações que eles tecem com um mundo da arte organizado: os profissionais integrados, os inconformistas, os naifs e os artistas populares<sup>17</sup>. Os inconformistas são pessoas que criticam e, de alguma maneira, rompem com as convenções dos mundos artísticos dos profissionais integrados, mas esse rompimento não se dá necessariamente como uma quebra total dos padrões, de todas as convenções. Eles acabam por reproduzir algumas das convenções estabelecidas do mundo da arte em questão. Por exemplo, ao “criticar a indústria fonográfica”, os atores da Audio Rebel e do Quintavant, não fugiram de alguns dos processos rituais que criticavam, como por exemplo: a Rebel é um estúdio comercial de gravação como qualquer outro estúdio utilizado por grandes gravadoras; as pessoas continuam indo a um lugar, pagando ingressos para ver um show de um artista que geralmente está em cima de um palco e aplaudem esses artistas. Gostaria de deixar claro que eu não estou categorizando as pessoas da Audio Rebel e do Quintavant como inconformistas. Eu acredito que esses atores estão o tempo todo transitando por essas (e outras) categorias. Minha intenção aqui era evidenciar um caráter

<sup>17</sup> Para Becker (2010) os profissionais integrados são os que dominam os conhecimentos e procedimentos técnicos, as condutas sociais e a bagagem intelectual necessárias para que seja facilitada a realização das obras de arte (p. 198). A arte popular é aquela que se inscreve nas práticas correntes de todos os membros de uma comunidade [...] realizam suas obras de arte enquanto membros de uma família, de um bairro ou de uma localidade. (p. 211 e 212). Os artistas naifs ou ingênuos em geral não tem, à partida, qualquer relação com os mundos da arte [...] ignoram tudo aquilo que diz respeito à disciplina artística que praticam, as histórias, as suas convenções e o gênero de obras que habitualmente a caracterizam. [...] trabalham isoladamente. [...] Como não possuem qualquer formação profissional, a sua obra assume o aspecto tipicamente naif, no sentido literal do termo, um aspecto infantil ou ingênuo. (p 219 e 220)



inconformista que percebi nessa e em algumas outras falas e apontar as ambiguidades que residem nesses discursos.

Nessa tentativa de fazer com que o estúdio fosse “viável economicamente”, vários outros negócios e parcerias foram tentados ao longo dos doze anos de funcionamento da casa, como, por exemplo, um hostel no andar de cima (atualmente é onde existe o estúdio do músico e produtor musical Kassin<sup>18</sup>), a inclusão de um terceiro sócio (que durou pouco mais de um ano), uma loja de roupas, outra loja de instrumentos musicais, duas luthierias, uma oficina de equipamentos eletrônicos, enfim, uma variedade de coisas que ajudaram na manutenção do espaço e contribuíram para as diversas mudanças que aconteceram tanto fisicamente quanto na próprio filosofia do que é a Audio Rebel hoje. No discurso de Pedro e Daniel, sempre quando falam sobre a Rebel eles a tratam por “casa”. Casa nesse contexto é um termo usado por eles para além da forma genérica de casa de shows. Chamar a Rebel de casa, a meu ver, faz muito sentido, pois a afetividade e a ideia de família sempre perpassaram o lugar. Apesar de não se ter laços sanguíneos, a amizade foi e ainda é a base tanto para a criação da Rebel, quanto para sua permanência. Mesmo sendo um estúdio comercial, as decisões são, na maioria das vezes, tomadas com base nesses laços de trocas e afetividades, o que muitas vezes gera conflitos e desentendimentos.

A primeira vez que fui na Audio Rebel foi em junho de 2010. Gilson, o primeiro funcionário da Rebel e muito amigo de Pedro e Daniel desde a adolescência, me levou lá para assistir ao primeiro jogo do Brasil na Copa do Mundo de futebol. Era também meu primeiro dia no Rio de Janeiro. Ao entrar lá fiquei muito fascinada com todo o ambiente, um lugar um pouco escuro, que tinha um cachorro enorme e manso, chamado Neon, que circulava livremente por todo o ambiente e entre as pessoas, “bem underground” (lembro-me bem que foi exatamente esse pensamento que tive na hora), muitas pessoas estavam ali e todos pareciam ser muito próximos uns dos outros pelas brincadeiras que ocorriam a cada segundo. Como sou muito tímida, conversei pouco com as pessoas que estavam ali e não entendi muito bem o que era nem como funcionava o lugar. Alguns meses depois eu me mudei para o Rio de Janeiro, para terminar minha graduação em Comunicação Social e comecei a namorar o Daniel Lages. No início de 2011 eles decidiram encerrar o funcionamento do hostel, e eu, Daniel e mais uns oito amigos fomos morar lá. Lá também recebíamos muitos amigos e músicos de fora da cidade que

---

<sup>18</sup> Alexandre Kamal Kassin é um produtor musical, cantor, compositor e multi-instrumentista. Kassin é um dos principais produtores musicais brasileiros. Seu nome está associado a grandes nomes da música brasileira como Caetano Veloso, Los Hermanos, Vanessa da Mata, Jorge Mautner e Adriana Calcanhoto.

iam tocar na Rebel. Eu também comecei a trabalhar na divulgação da casa e no bar durante os shows. Passei a fazer parte do que chamamos família Audio Rebel (é assim que chamamos os amigos mais próximos que trabalharam e/ou viveram na casa). E foi a partir desse meu contato direto com a Rebel, que pude perceber, não necessariamente a criação, mas o desenvolvimento de uma cena musical e o nascimento do coletivo Quintavant.

## 4.2 Plano B

Antes de falar sobre o Quintavant, creio ser importante fazer um pequeno parêntese para falar um pouco sobre um lugar de suma importância para a cena experimental carioca e que contribuiu muito, mesmo que indiretamente, para a criação do Quintavant. Esse lugar chamava-se Plano B. Infelizmente eu não frequentei muito essa pequena loja de discos que ficava no bairro da Lapa, no centro da cidade do Rio de Janeiro e não poderei falar muito, nem com muita propriedade sobre ele. Acredito ser fundamental, todavia, apresentar, mesmo que de forma breve, o Plano B, que sempre aparece nas falas, da maioria dos colaboradores dessa pesquisa, em um tom saudosista. As informações que apresentarei aqui vieram das falas dos entrevistados e de blogs da internet. Como disse anteriormente, minha intenção neste trabalho é apresentar um recorte da cena de música experimental carioca através das atividades do coletivo Quintavant, portanto, apesar da grande importância que o Plano B tem para esta cena, não me aprofundarei em sua história.

O Plano B era uma pequena loja de disco – aproximadamente quinze metros quadrados – localizada na Rua Francisco Muratori, Lapa. O casal Fernando Torres e Fátima Lopes, donos da loja, promoviam apresentações de diferentes artistas, que transitavam entre a performance e a música experimental, transformando o lugar numa associação cultural, que além dos shows quase semanais e gratuitos – *Plano B Live Sessions* – também oferecia cursos e workshops dedicados às técnicas e métodos de produção e criação artística. Durante seus anos de funcionamento – iniciou suas atividades em 2004 e fechou as portas em 2014 – o Plano B virou ponto de referência do experimentalismo sonoro no Rio de Janeiro.

Em uma matéria para o caderno de cultura do jornal O Estado de S. Paulo, intitulada “Purgatório da beleza e do caos: Num inferninho da Lapa carioca, sob ruídos de todo tipo, as pessoas se perguntam: aqui é mesmo o Rio de Janeiro?”, Bolívar Torres escreveu:

Fora do circuito da imprensa e das grandes casas de show, este estilo musical marginalizado, capaz de ferir os ouvidos dos não iniciados, encontrou no palco do Plano B um tratamento de luxo. Localizado no andar térreo de um prédio residencial da Lapa, o espaço de 15 metros quadrados, que serve de loja de vinis raros de dia e casa de shows à noite, vem acolhendo, nos últimos sete anos, os principais expoentes da cena underground carioca. Longe do clichê da cidade do samba, apresenta um outro Rio de Janeiro, o dos barulhos esquisitos e da música concreta.<sup>19</sup>

O antropólogo Hermano Vianna em sua extinta coluna do Segundo Caderno do jornal O Globo escreveu:

O Plano B nunca foi apenas loja ou ponto de comércio. Quem presta atenção na vanguarda da vida artística do Rio de Janeiro já está careca de saber: desde 2004 ali funciona um dos melhores e mais importantes centros culturais da cidade. [...] precisamos celebrar a existência de um estabelecimento que tem em suas paredes vinis de Arnold Schoenberg, Pierre Henry, Afrika Bambaataa e Topo Gigio. Conheço muita loja boa mundo afora e posso garantir que não há prateleiras mais ousadas ou inteligentes. Mesmo assim, nada se compara com o que acontece entre as prateleiras, geralmente nas sextas-feiras a partir das 8 horas da noite. Aqueles poucos metros cúbicos se transformam em zona autônoma temporária de criação estética radical, sempre em eventos gratuitos. Tudo parece e é precário, mas isso não impediu o Plano B de ter uma programação de dar inveja – pela sua consistência e durabilidade – a todos os outros centros culturais cariocas, virando até referência mundial para aquela música que já experimentou o experimental. Há quatro alto-falantes, um deles pifou, os outros três apresentam vários problemas técnicos, mas juntos produzem som como nenhum outro do planeta. Através deles ouvi um dos shows mais perfeitos da minha vida, o do japonês Tetuzi Akiyama, um dos mais originais guitarristas do mundo, que parte de um minimalismo blues para chegar à multiplicação mágica de harmônicos. Suas mãos parecem dedilhar as cordas vocais dos cantores do povo Tuva, da Sibéria. No Plano B, durante o carnaval, também tive outra experiência provavelmente mística ao me encontrar no meio da performance insana dos suecos do Enema Syringe que tocavam uma versão electro-trash de Sex Pistols enquanto lá fora passava um bloco cantando “Mamãe eu quero” – acredite: a combinação funcionava de modo perfeitamente zen. [...] Muita coisa feita na cara e na coragem, sem apoios oficiais ou patrocínios (que deveriam aparecer, imediatamente, sobretudo agora com sua formalização como associação cultural) [...] Há poucas regras na casa. Talvez a única seja: “não é permitido tocar bateria”. Para não incomodar os vizinhos. Os outros barulhos são tão estranhos que, quando as pessoas da rua se tocam, o show já terminou.<sup>20</sup>

Podemos perceber, principalmente na fala apaixonada de Hermano Viana, a importância e o caráter underground e experimental que emanava no local. Maria Fantinato de Siqueira em

<sup>19</sup> Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,purgatorio-da-beleza-e-do-caos-imp-,809165>  
Acesso em: 25 de abril de 2018.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://hermanovianna.wordpress.com/tag/plano-b/> Acesso em: 25 de abril de 2018.

sua dissertação de mestrado que apresenta uma etnografia sobre três bandas experimentais e de música improvisada no Rio de Janeiro acrescenta:

Como talvez o próprio nome “Plano B” indique, a proposta do espaço é dar “um lar aos órfãos”. Ou seja, deixar ali se apresentarem músicos e artistas fora do circuito comercial convencional da cidade; pessoas que necessitam de um espaço para mostrar o que fazem, mas não o encontram com facilidade. E órfãos não devem faltar, pois os donos do negócio revelam nunca terem convidado alguém para tocar lá. As pessoas é que vêm procurá-los, diz Fernando: “o pessoal que não tem realmente aonde... não tem espaço.”. O que fazem diante disso, conta Fernando, é uma curadoria dos trabalhos a serem apresentados - comandada por Fátima. Não focam em um estilo específico, afirma, mas sim em “intenção e qualidade” e sobretudo na proposta de “dar um lar para os órfãos artisticamente”. Os “adotados” da casa são muitos, e mutante-flutuantes como conta Fernando: alguns vêm e voltam, outros frequentam a casa desde o seu começo. São pessoas que trabalhavam, se interessavam e criavam coisas nesse campo “mas ficavam perdidas dentro de casa sem ter como trocar figurinha”. Pessoas também que não tinham a menor ideia que essa música existia, mas “chegaram e correram atrás”, diz. (SIQUEIRA, 2013, p. 48)

As limitações do Plano B, o espaço muito reduzido e o fato de não se poder tocar bateria, por exemplo, levaram alguns dos frequentadores do local a procurarem os donos da Audio Rebel e criarem o evento Quintavant. Sendo a Rebel um estúdio o uso de instrumentos percussivos e o volume sonoro alto não seriam mais problemas, além claro, da amizade que já existia entre os envolvidos. Um outro aspecto apontado por Pedro Azevedo é que o fato da Rebel ser um estúdio de ensaio e gravação permite que neste ambiente funcione um laboratório de produção e criação musical e se desenvolvam parcerias entre os músicos. A Rebel também, apesar de ter sua imagem ligada ao hardcore e punk rock, já produzia eventos de cunho experimental, a união então parecia perfeita.

Criamos o Quintavant no final de 2010 por uma extrema necessidade de colocar nosso material na rua, além da ideia de organizar sessões de improviso coletivo. O objetivo principal sempre foi estreitar a comunicação entre os músicos e estabelecer um diálogo maior com o público que sempre existiu porém com poucas opções de lugares onde aconteciam esse tipo de evento. O convite e parceria com a Audio Rebel foi desde o início fundamental pra que tudo isso rolasse dentro de uma estrutura bastante favorável em termos técnicos. Plano B (Lapa – RJ), The Stone (NY) e Café Oto (UK) sempre foram referências no sentido de uma curadoria mais voltada para a cena de música experimental e de improviso coletivo. De lá pra cá, muita coisa vem acontecendo: projetos se solidificaram, outros nasceram, discos estão sendo gravados nessas apresentações, surgiram novos produtores, novas casas se interessaram em abrigar o evento e artistas de fora do Rio estão se interessando em participar.<sup>21</sup>

Realmente o Plano B parece ter deixado muitos órfãos pois todas as pessoas com que conversei que frequentavam o pequeno espaço na Lapa falam dele com grandes saudades e o mencionam como um dos lugares, se não o lugar, mais importante para essas práticas musicais. Talvez isso

<sup>21</sup> Alex Zehm, Renato Godoy e Pedro Azevedo no site do festival Novas Frequências 2012 – Disponível em: <http://2012.novasfrequencias.com/quintavant/> Acesso em: 25 de abril de 2018.

ocorra pelo fato de que na época em que abriu, o Plano B ter sido um dos pouquíssimos lugares onde se podia fazer essas experimentações para um público. Hoje ainda são poucos os espaços que se abrem para essas práticas sonoras, mas com certeza muito mais do que em 2004. A galeria de arte A Boca; o Escritório Transfusão Noise, a Machina, O Aparelho, a Comuna, a Ethnohaus, são alguns dos espaços recentes por onde circulam os artistas da cena de música experimental.

### 4.3 Quintavant

Como o próprio coletivo se apresenta:

O Quintavant é um evento de música experimental dedicado à improvisação coletiva, que acontece no Estúdio Audio Rebel, em Botafogo [...] O Quintavant legitima um espaço para uma cena musical pouco assistida na cidade do Rio de Janeiro, com atrações cariocas e de outros lugares do mundo, o evento estimula a música experimental e fomenta uma nova cena musical na cidade. Com seis anos de existência, aposta numa programação musical frequente composta de aspectos diversos da música brasileira e também estrangeira. Hoje o Quintavant se tornou um espaço legitimado pelos artistas da música contemporânea nacional, e pela cena independente do mundo todo, como um importante ambiente de troca de informação, conhecimento, processos criativos e experiências musicais.<sup>22</sup>

A imagem da Rebel, principalmente para as pessoas que não frequentavam a casa, era de um lugar underground, meio sujo, onde só se tocava hardcore e punk rock. Antes do Quintavant ser oficialmente criado, Pedro e Daniel junto com outros parceiros já organizavam shows de projetos musicais de caráter não convencional e ligados à música experimental, mas com o tempo, segundo Pedro, “esses shows passaram a ser mais frequentes e as pessoas começaram a se unir mais, o que deu um caráter coletivo ao Quintavant”.

Abrimos sem muita condição de investimento, eu tinha 23 anos na época, e a gente era muito mais relacionado a uma imagem de punk rock, de hardcore, do que com a cena experimental. Com o passar do tempo, com mais equipamentos e condições técnicas, a parada acabou rolando e muita gente que torcia o nariz pra casa passou a frequentar o local.<sup>23</sup>

---

22 Retirado de um dos projetos que tive acesso, escrito por membros do coletivo, para um edital de fomento cultura.

23 Pedro Azevedo em entrevista para a Noisy Vice – Disponível em: [https://noisy.vice.com/pt\\_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro](https://noisy.vice.com/pt_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro) Acesso em: 22 de ago. de 2017.

Idealizado inicialmente por Pedro Azevedo e os músicos Renato Godoy, Filipe Giraknob<sup>24</sup> e Alexander Zhemchuzhnikov, o Quintavant, surgiu de uma vontade que os organizadores tinham de “dar oportunidade para músicos (geralmente amigos) que faziam algo diferente do convencional e de difundir projetos que eles gostavam”. A ideia de ter um evento periódico na Rebel com uma programação pautada no experimentalismo sonoro em suas mais variadas vertentes surgiu como nos conta Renato Godoy:

Foi em 2010. O primeiro com o nome Quintavant, foi em dezembro, com o show do Biu<sup>25</sup> e de uma outra banda que não lembro..., mas em agosto de 2010 teve uma banda da Holanda (EKE<sup>26</sup>) com o Chinese (Chinese Cookie Poets<sup>27</sup>) só ainda não tinha o nome... aquele ano tiveram alguns shows que já se configurava o evento..., mas o primeiro Quintavant mesmo foi esse, show do BIU. (GODOY, 2017)

Inspirado no Café Oto de Londres e no The Stone de Nova York, o conceito inicial do Quintavant era o de unir artistas e produtores culturais, e manter uma certa periodicidade. No início eles começaram fazendo os eventos uma quinta-feira por mês, daí o nome: uma contração de quinta-feira e *avant garde*. Mas depois, com o “sucesso” do evento, eles decidiram não mais se aterem a uma data específica e sim aproveitar as oportunidades que surgissem, somaram-se os contatos de todos os envolvidos, o que gerou, nas palavras de Pedro Azevedo, “mais bandas pra tocar, mais mídia e mais público”. Cadu Tenório, Baby Hitler, Frode Gjerstad Trio (Noruega), Sobre a Máquina, Daniel Higgs (EUA), EKE (Holanda), Insone, M.Takara 3, Zbigniew Karkowski (Polonia), Chelipa Ferro, Chinese Cookie Poets, Negro Leo, Paal Nilssen-Love (Noruega), Dedo, Ava Rocha, Hurtmold, Bemônio, são alguns dos nomes que se apresentaram no Quintavant no período inicial.<sup>28</sup>

---

24 Filipe Giraknob não ficou muito tempo a frente do Quintavant pois se mudou para São Paulo. Hoje em dia ele é sócio de Macos Thanus no Aparelho, um espaço no centro da cidade do Rio que abriu em 2017 também dedicado à música experimental e ao rock.

25 Biu é um grupo carioca de improviso "ivre formado em junho de 2009. Sua proposta é desenvolver investigações sonoras espontâneas num âmbito musical variado. Integrado por: Gabriel Bubu no baixo, Marcos Thanus na guitarra, Leo Monteiro na bateria, Paulo Dantas nos metais, Alexander Zhem nos metais e Abel Duarte nos eletrônicos.

26 Trio holandês de free jazz com grande contraste de dinâmica e textura, que faz uso de elementos de noise, jazz e música punk. Formado por: Yedo Gibson no saxofone, Oscar Jan Hoogland no clavicorde elétrico e Gerri Jaeger na bateria.

27 Com influências do free jazz, noise e da música experimental, o trio carioca Chinese Cookie Poets faz um som que se destaca pela instabilidade de suas composições sempre curtas. Integrada por: Marcos Campello na guitarra e violão, Felipe Zenicola no baixo elétrico e acústico e Renato Godoy na bateria.

28 Falarei mais aprofundadamente sobre esses e outros artistas no capítulo três dessa dissertação.

A gente começou a produzir e as coisas começaram a dar certo de uma maneira que não esperávamos, porque pela cena já existir em lugares onde não se cobrava entrada, tínhamos um certo problema pra fazer o pessoal pagar pra ir na Rebel. Tava todo mundo acostumado a ir, ver a galera fazendo um zumbido maldito numa garagem, numa loja de discos<sup>29</sup> e não pagar nada.<sup>30</sup>

### Como bem apontado por Siqueira

O Quintavant foi para Pedro uma forma de abrir espaço para trabalhos musicais que apreciava, mas ao mesmo tempo fazê-lo em forma de parceria, sem ter que arriscar-se sozinho em produções que poderiam oscilar muito em termos de bilheteria. As bandas vão, ele cede o espaço e a estrutura, mas não paga cachê. A bilheteria é dividida em partes iguais entre a casa e os grupos que tocam na noite. E esta combinação pareceu satisfazer não somente a ele – que correria menos riscos e poderia dividir o trabalho de produção, divulgação e curadoria com os três músicos idealizadores do evento – como também aos músicos que ali se apresentavam, que têm dificuldade de encontrar outros espaços no Rio onde possam mostrar o trabalho que fazem (SIQUEIRA, 2013, p. 51)

Apesar de ter sido criado pelas pessoas que citei acima, a produção do Quintavant nunca esteve restrita apenas a esses atores, diversas pessoas, na maioria das vezes os músicos que tocavam no Quintavant, contribuíram e contribuem em maior ou menor grau para a realização dos shows. Alguns atuaram mais em determinado momento e se afastaram em outros, para em seguida voltar a serem mais atuantes, outros ainda, por uma série de conflitos ocorridos, se desligaram completamente do coletivo. Tay Nascimento, Dora Moreira, Felipe Zenícola, Lucas Pires, Mariana Mansur, Ricardo Pitta, Luan Correa, Renan Barbosa, Daniel Tumati, entre tantos outros, são alguns dos personagens que compõem essa história. Mas o fato é que o Quintavant (e a Rebel) só persiste até hoje por causa da colaboração voluntária de diversas pessoas que trabalham desde a sugestão de artistas, até a criação de cartazes e divulgação, escrita de projetos para captação de recursos através de editais, passando pelo trabalho como técnico de som ou bilheteiro, por exemplo, chegando até o público, que em sua maioria são músicos, que vão aos eventos com intenção de fruir essa música, mas também de incentivar a produção e dar continuidade ao evento. E é nesse sentido que o Quintavant funciona, a meu ver, como um coletivo. Essa ideia de coletivo, como toda relação social, é permeada por conflitos diversos.

Acabou acontecendo assim, de eu, o Renato, o Filipe e o Ale, começamos. A partir do momento que a gente parou de se falar tanto, tipo várias outras pessoas chegaram junto também. O [Filipe] Zenícola, a galera do Rabotnik também às vezes ajuda, o Bartolo... quase toda banda do gênero tem um cara mais atuante assim que, sei lá, compartilha, promove, dá ideias, e assim a gente vai trabalhando. Acho que deixou de ser uma parada centrada em quatro pessoas para ser centrada em várias – algumas

29 Filipe Giraknob se refere aqui a extinta loja de disco Plano B.

30 Filipe Giraknob em entrevista para a Noisey Vice – Disponível em: [https://noisey.vice.com/pt\\_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro](https://noisey.vice.com/pt_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro) Acesso em: 22 de ago. de 2017.

com maior influência do que outras – mas já se criou uma autonomia, assim. (PEDRO AZEVEDO apud SIQUEIRA, 2013, p. 53)

O Quintavant não ficou, ao longo desses 6 anos de existência, restrito ao espaço da Audio Rebel. Em 2012 a Rebel entrou em obras e o evento migrou por mais ou menos três meses para a Comuna<sup>31</sup> onde Tay Nascimento e Felipe Zenícola tiveram uma maior atuação na produção. O Quintavant nesse período também tomou ares de festa, – o nome do evento ficou sendo: Quintavant Swing – em contraste com que acontecia na Rebel que tinha uma cara mais de concerto, não só pelas características físicas dos citados ambientes, mas também por que na Rebel os shows só podem acontecer até as 22 horas<sup>32</sup> por causa dos vizinhos, enquanto que no Comuna, os shows começavam nesse horário. Depois dessa experiência no Comuna o Quintavant circulou ainda, em outros momentos, por lugares como: Circo Voador, a Cinemateca do MAM, a Biblioteca Escola Parque, a Lona Cultural da Maré, a Sala Funarte Sidney Miller, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, em São Paulo e na Cidade do México.

O Quintavant [...] é um evento importante politicamente, socialmente, e não é um evento de dinheiro, mas ele traz, pelas outras conexões que ele faz, dinheiro para todo mundo. O Renato conhece mais gente para trabalhar, o Felipe conhece mais gente para trabalhar, o Ale conhece mais gente para tocar, eu conheço mais gente para trabalhar, para tocar, para fazer qualquer coisa, o Pedro recebe muito mais gente ensaiando, gente que vai gravar na Rebel e não sei o quê, sabe? E a galera da Comuna tem um monte de edital que pode escrever e colocar que [...] o cara do Letuce tocou lá, que o Chinese tocou lá, que não sei quem tocou lá... (TAY NASCIMENTO apud SIQUEIRA, 2013, p. 54)

No início, o Quintavant tinha uma curadoria mais rigorosa. Mesmo tendo o discurso de se tratar de um espaço aberto para experimentação sonora, essa experimentação não era tão abrangente assim. Os artistas transitavam mais pelo *free-jazz*, *noise*, *ambient*, *drone* e improvisação livre do que por outros gêneros. Com a entrada de Bernardo Oliveira, professor adjunto da Faculdade de Educação da UFRJ, crítico de música e cinema e produtor cultural, na produção do evento em 2013, houve uma expansão na ideia de curadoria e de experimentação sonora. Outros gêneros como samba, pop, funk, cumbia, enfim uma variedade de outras práticas sonoras passaram a fazer parte do cardápio do Quintavant, mas sempre com uma proposta de experimentação.

---

31 “Comuna é um grupo multidisciplinar de criação e produção cultural. Desenvolvemos projetos nas áreas de comida e música, interagindo com as atividades e redes criativas que habitam este universo. Temos uma casa na rua Sorocaba 585, em Botafogo, onde comemos, escutamos música e conversamos desde 2011.” Descrição retirada da página do Facebook do espaço.

32 No ano de 2017, Pedro organizou algumas poucas edições, geralmente do Quintavant, que começavam as 22:30 e iam até meia-noite.



Perguntei a Bernardo como funciona a curadoria do Quintavant e obtive a seguinte resposta:

Cara, quem quis tocar no Quintavant até hoje, tocou. Não tem muito assim uma curadoria. Tinha no início, assim. Eu lembro que o pessoal escolhia bem. Depois que eu entrei a coisa ficou mais frouxa né. Justamente por que era uma coisa que eu sempre achei antipático esse rótulo experimental, né, então como não tem como não usar ele, uso de forma a confundir, né. A pessoa vê Metá Metá<sup>33</sup>, isso é experimental? É, porque não? É uma parada nova né? A gente acaba assimilando muito rapidamente as expressões que os europeus usam pra se referir ao modo como eles veem o mundo, né... Essa coisa do experimental é muito presente na cultura francesa, né. (OLIVEIRA, Bernardo, 2017)

Ou seja, a tendência é agregar. A definição do que entra e do que não entra é bastante elástica, como podemos notar. Essa estratégia acaba por fortalecer e ampliar a cena, atraindo mais público.

Ainda sobre a questão da experimentação sonora no Quintavant, Bernardo completa:

Por que veja, o Quintavant é uma linha de programação dentro de uma música que era geralmente de improviso, de ruído, do drone, experiência, arte sonora, experiência com duração, com volume. E aí convencionou-se chamar essas experiências de música experimental. Que vem lá dos anos 20, anos 10, enfim, quando você tinha uma arte começando a se desprender dos ditames do classicismo, do romantismo. E aí a gente assume essa expressão as vezes de maneira muito rápida, reproduzindo categorias e separações. E eu não sei a quê que serve isso, entendeu? Por que na verdade, se você for pensar experimentação como algo próprio da arte ou do humano mesmo, eu vou ver experimentação, por exemplo, no samba. O samba não cessou de se alterar, de se mudar, de se pesquisar, apesar de ter uma forma ali, mais ou menos delineada. Mas o fato é que mesmo a música de improviso tem forma. Aquilo ali vira uma fórmula também. A música de ruído vira uma fórmula. (OLIVEIRA, Bernardo, 2017)

Dentro desse pensamento estético elástico a conectividade acontece de forma ampla colocando em contato pessoas de diferentes regiões geográficas e atingindo diversas práticas musicais que num primeiro momento poderiam estar excluídas ou separadas. A rede de cooperação do Quintavant é bem vasta, o coletivo reúne pessoas de praticamente muitos bairros da cidade e de diversas partes do mundo. O fato da Audio Rebel se localizar na zona sul do Rio gera alguns preconceitos em relação à casa e à cena, como se restringisse à uma classe média dessa área da cidade, porém um olhar mais atento demonstra, que essa é uma visão um pouco

---

<sup>33</sup> Grupo paulistano criado em 2008 pelo compositor e violonista Kiko Dinucci, o compositor e saxofonista Thiago França e a cantora Juçara Marçal. O termo “Metá metá” remete à ideia de “três em um”, na língua Iorubá. Em suas apresentações, o grupo é acompanhado pelos músicos Marcelo Cabral (baixo), Samba Ossalê (percussão) e Sérgio Machado (bateria). Alheio a rótulos, o Metá Metá se resume a uma invenção musical com influências da cultura afro brasileira. Flerta com punk, noise, free jazz e música latina. O trio trabalha com a diversidade de gêneros musicais brasileiros, utilizando arranjos econômicos que ressaltam elementos melódicos e signos da música de influência africana no mundo, explorando o silêncio e o contraponto, fugindo das ideias convencionais nas características estéticas e no modo alternativo de compartilhar a sua arte.

superficial, a pesar de não ser imprecisa, visto que diversas pessoas de outras áreas não só frequentam os eventos como tem bastante atuação na cena, só pra citar um exemplo, Cadu Tenório, artista e morador da Penha me contou que de uns três anos pra cá tem vivido e se sustentado da sua prática musical. Cadu é um dos artistas que mais toca no Quintavant. Seu trabalho consiste em gravações de campo, tape loops, instrumentos processados e sons retirados de objetos do cotidiano. Seu nome está associado a projetos como Sobre a Máquina, VICTIM! e Ceticências. O que gostaria, ao dar o exemplo de Cadu Tenório, é de apresentar que sim, existe uma maioria pertencente à uma classe média da zona sul na cena num geral, porém há participação de pessoas de diferentes grupos sociais, e essas participações (mesmo não sendo maioria) não se configuram apenas como raras exceções. O coletivo está interessado e tenta se esforçar para isso, em conectar diversas partes da cidade e do mundo, assim como múltiplas sonoridades.

A colaboração entre o baterista e compositor norueguês Paal Nilssen-Love e o coletivo Quintavant é, talvez, o exemplo mais proeminente nesse aspecto no âmbito internacional. Nilssen-Love é um músico conceituado, considerado por muitos críticos como um dos bateristas mais criativos da atualidade, e bastante atuante no mundo do *free jazz*, noise e da música experimental, toca ao lado de dezenas de artistas considerados expoentes nestes gêneros (Peter Brötzmann, Frode Gjerstad, Otomo Yoshihide, Akita Sakata, John Butcher, entre outros). A primeira vez que veio ao Brasil, em 2013, se apresentou com o Frode Gjerstad Trio na Audio Rebel dentro da programação do Quintavant. A partir desse primeiro contato Paal não parou mais de voltar ao Brasil e à Rebel, vindo até mais de uma vez por ano, tocando ao lado de diversos músicos brasileiros. Dessa parceria já saíram alguns discos, lançados tanto pelo selo *PNL Records* (do próprio Paal) como pelo selo QTV (do Quintavant). Muitos artistas internacionais vieram tocar na Audio Rebel através do contato com o Paal e muitos músicos brasileiros foram tocar na Europa, Estados Unidos e Japão também por causa desse contato. Aficionado por música brasileira, Paal introduz em seu repertório diversos ritmos brasileiros. Ele me contou que sempre volta ao Brasil e principalmente ao Rio de Janeiro, não só por amar a música, o país e ter feito grandes amigos, mas também por que ele se sente especialmente desafiado musicalmente ao tocar ao lado de músicos como Eduardo Manso, Felipe Zenicola, Arthur Lacerda, Cadu Tenório, Arto Lindsay e Paulinho Bicolor (todos músicos atuantes no Quintavant). Paal Nilssen-Love é apenas um exemplo dessa conexão com músicos internacionais que acontecem no Quintavant. Outras parcerias fundamentais são com o músico

suíço Samuel Blasser e com o guitarrista norte-americano Lee Ranaldo (Sonic Youth), entre outros.

Hoje os eventos do Quintavant acontecem semanalmente – às quintas-feiras – na Audio Rebel, e, às vezes, são realizados mais de um show na mesma semana. No final de 2017 surgiu o Subcena um evento dentro da linha de programação do Quintavant em parceria com a Editora Livre Kza1<sup>34</sup>. O Subcena é um projeto experimental de poesia ao vivo. “Performance, risco, ambiente: artistas são desafiados a improvisar sob influência mútua, buscando nos textos e nas sonoridades os novos baratos da poesia de hoje, em apresentações únicas, sempre às segundas-feiras, na Audio Rebel”<sup>35</sup>. Sobre a criação do evento Subcena, Bernardo me contou:

Eu já tava a um tempo querendo fazer algum tipo de programação dentro do Quintavant que de alguma forma se relacionasse com os usos sonoros da palavra, sabe? Não necessariamente poesia, não necessariamente literatura, mas, tipo, essas relações entre sons e palavras, que podem ser inclusive relações sem sentido, né, sem semântica. E aí eu conheci esse pessoal Tadeu, dessa editora Kza1, o pessoal da Oficina do Prelo<sup>36</sup>, eles propuseram e eu aceitei. E aí foi um sucesso né cara. As primeiras edições foram bem legais. (OLIVEIRA, Bernardo, 2018)

O Quintavant também fez uma parceria com a *Resonance EXTRA*, uma web rádio da emissora de rádio de Londres *Resonance FM*, onde apresenta o *Quintavant / QTV Series*<sup>37</sup>. O *Quintavant / QTV Series* é um programa de rádio (*podcast*) apresentado por Bernardo Oliveira onde ele veicula a produção musical do Quintavant semanalmente e é transmitido pela *Resonance EXTRA*. Bernardo não recebe nenhum tipo de remuneração financeira para fazer esse trabalho.

É um *podcast* que eu apresento pra tentar levar o trabalho do Quintavant pra outras esferas. [...] Que dá muita trabalheira. Mas o programa em si, no fim das contas eu acho muito interessante, ele tem um formato bom. Que é assim: toda semana trazer dois, três, quatro trabalhos ou shows ou gravações de shows ou singles de música brasileira exploratória ou que de alguma forma tá associada a essa ideia de experimentação, exploração e tal. (OLIVEIRA, Bernardo, 2018)

<sup>34</sup> Novas experiências em editoração. A kza1 é um selo/plataforma/experimento organizada por Thadeu C. Santxs e Vinicius Melo. É fruto de um diálogo extenso e prazeroso acerca das rupturas em linguagens, e-book, direito autoral, concentração de distribuição e afunilamento empresarial do mercado de edições. Disponível em: <<https://editorakza1.wordpress.com/sobre/>> Acesso em: 25 de abril de 2018.

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://subcena.wordpress.com/>> Acesso em: 25 de abril de 2018.

<sup>36</sup> A Oficina do Prelo é um galpão/ateliê que funciona desde o final de 2015 na Gamboa, região portuária do Rio de Janeiro. É a sede das editoras Cozinha Experimental e Dodo Publicações e um espaço dedicado à produção artesanal de livros & zines. No ateliê também realizamos trabalhos de encadernação, experimentações gráficas com tipografia, gravura, desenho e pintura, além de lançamentos de publicações e pequenas exposições. Disponível em: <http://www.oficinadoprelo.iluria.com/sobre-nos-pg-5fc62> Acesso em: 25 de abril de 2018.

<sup>37</sup> Para ouvir os programas: <https://quintavantqtvseries.wordpress.com/> – <https://extra.resonance.fm/series/quintavant>

Já foram ao ar vinte e cinco programas de duas horas de duração cada um. Essa parceria se deu quando o grupo carioca Chelpe Ferro<sup>38</sup> foi fazer uma exposição em Londres e participou do programa de rádio do brasileiro Francisco Mazza na *Resonance FM*. Durante a entrevista os integrantes do Chelpe Ferro mencionaram várias vezes o Quintavant, Francisco Mazza se interessou pelo trabalho feito pelo coletivo, entrou em contato com Bernardo Oliveira e criaram juntos o *Quintavant / QTV Series*.

#### 4.4 QTV Label

Sempre foi um desejo de Daniel Lages e Pedro Azevedo montar um selo para lançar os trabalhos que eram gravados no estúdio da Rebel, porém esse sonho só se concretizou em 2014 com a criação do selo QTV. O selo surgiu como um inevitável desdobramento do ambiente experimental, produtivo e colaborativo que acontece na Audio Rebel. Sempre foi um costume dos donos da Rebel gravar os shows que aconteciam no espaço. Com os eventos do Quintavant não foi diferente. Eduardo Manso, Renato Godoy, Lucas Pires, Bernardo Oliveira e Pedro Azevedo são os sócios do selo que já lançou trinta e um discos em seus quatro anos de existência.

Tínhamos uma certa urgência em criar essa plataforma que representasse nossos trabalhos, pois o material, as ideias, sonoridade já estavam todas ali com uma certa maturidade [...] Além disso, está sendo fundamental para estreitar as relações com os músicos locais, do Brasil e de fora do país em colaborações feitas em estúdio e nos shows<sup>39</sup>. (GODOY, Renato, 2016)

Pedro e Bernardo me contaram que a escolha dos artistas lançados pelo selo é feita através de votação, os artistas procuram eles, ou eles mesmo propõem artistas, e depois é votado entre os cinco membros para ver se será lançado. Bernardo e Pedro entram com a parte financeira (um gasto aproximado em R\$ 1.500,00) e os outros membros entram com a parte de

---

<sup>38</sup> Grupo multimídia, composto pelos artistas Luiz Zerbin, Barrão e Sérgio Mekler, Chelpe Ferro explora a plasticidade do som e o silêncio das fontes sonoras. Reunido pela primeira vez em 1995, inicialmente contou com a participação de mais um integrante: o músico Chico Neves. Ao longo da sua história, o grupo apresentou trabalhos em diversos formatos: objetos e instalações sonoras, vídeos, apresentações de palco e discos em que a pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas, com a construção de máquinas e mecanismos sonoros e com a utilização não convencional de instrumentos musicais, desempenhou, juntamente com a composição imagética, papel central na experimentação de diferentes modos de organizar suas improvisações.

<sup>39</sup> Renato Godoy em entrevista para a Noisy Vice – Disponível em: [https://noisy.vice.com/pt\\_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro](https://noisy.vice.com/pt_br/article/6xdb74/audio-rebel-casa-de-show-rio-de-janeiro) Acesso em: 26 de abril de 2018.

produção musical, gravação, mixagem, arte, cartazes, textos etc. “O selo a gente grava, lança e racha os lucros com o artista, mas é muito raro dar lucro. Os custos a gente tira do bolso, eu e Bernardo, ou tira de caixa da Rebel.” (AZEVEDO, Pedro, 2018). Além dos cinco sócios, o selo conta ainda com a colaboração de Mariana Mansur, designer e também produtora do Quintavant; e de Luan Correia, um dos funcionários da Audio Rebel. Eles dois cuidam de toda a parte burocrática tanto do selo, como do evento. Os álbuns são distribuídos em formato de vinil, fita K7 e/ou CD e pela plataforma online Bandcamp<sup>40</sup>. E também são disponibilizados gratuitamente pelo You Tube e pelo Spotify.

#### **4.5 Cena nos próximos capítulos**

Neste texto tentei apresentar um pouco da história da Audio Rebel e do coletivo Quintavant com o objetivo de contextualizar e introduzir algumas das questões que perpassam a pesquisa que estou desenvolvendo no âmbito da cena de música experimental carioca, questões essas que serão aprofundadas nos próximos capítulos. A contextualização histórica feita aqui neste capítulo me ajudará a discutir melhor as noções de conectividade e conexões parciais propostas por Marilyn Strathern que serão abordadas no decorrer dessa dissertação e que colaboram para o entendimento da Audio Rebel e, conseqüentemente, do coletivo Quintavant como espaços de trocas, trânsitos, fluxos, conflitos e conectividade e a pensar as ambigüidades que transpassam as relações dos sujeitos envolvidos e a própria música que eles fazem.

Como tentei mostrar, a Rebel sempre teve essa característica agregadora, de trânsitos de pessoas e práticas musicais diferentes, de diferentes partes do globo e isso se reflete, a meu ver, de forma proeminente no Quintavant mais do que em outros eventos que ocorrem na casa. Justamente por terem os sujeitos que formam o coletivo Quintavant uma noção tão ampla desse “complicado, porém aceito, rótulo de música experimental” (SIQUEIRA, 2013, p 52). São espaços que não só estão abertos a esses deslocamentos e hibridizações, mas que também propõem e pensam esses fluxos de forma consciente. Esses lugares não deixam de apresentar ambigüidades e conflitos que, todavia, não geram um esgotamento ou uma recusa

---

<sup>40</sup> Para ouvir os discos do selo QTV – <https://quintavant.bandcamp.com/>

nas relações, mas acabam por fortalecer, de alguma maneira a cena, e causam mudanças no próprio pensamento dos sujeitos “atingidos” por essas questões, como procurarei apresentar no decorrer deste trabalho.

## 5. Capítulo III

Neste capítulo abordarei aspectos organizacionais do coletivo, descrevendo e refletindo sobre questões econômicas, sociais e de produção das atividades desenvolvidas por esse grupo de atores, apontando o funcionamento do coletivo, as mudanças ocorridas ao longo desses oito anos de existência, as saídas e soluções encontradas por eles para os problemas que surgem e como eles conseguiram se manter em atividade ao longo do tempo. Os aspectos descritos neste capítulo me darão subsídios para trabalhar na questão que foi aos poucos se tornando central para esta pesquisa: sendo o coletivo Quintavant um espaço de conectividade, ou seja, onde acontecem trânsitos, trocas, experimentações, fluxos e conflitos, como a criação artística e estética está a serviço dessa conectividade e como a conectividade está a serviço da criação artística e estética num processo recíproco?

### 5.1 Conexões Parciais e conectividade

A ideia de se retratar uma parte dessa cena musical carioca, em vez de pensar em apreender a totalidade dos grupos pesquisados, se alinha com o pensamento de “socialidade” de Marilyn Strathern (2004), que se opõe às noções de “sociedade”. O conceito de “sociedade”, tal qual aplicado pelos antropólogos modernistas, é pensado por oposição à “indivíduo”, e contém uma visão holística de um mundo plural<sup>41</sup>, um mundo cheio de diferentes sociedades

---

<sup>41</sup> Um relato cultural do pluralismo ocidental abordaria a maneira como um sentido tanto de diversidade quanto de aumento na complexidade dos fenômenos é produzido pela mudança da escala de observação (STRATHERN, no prelo). Com mudar de escala, quero dizer mudar de perspectiva - de um fenômeno para outro, como os antropólogos fazem rotineiramente na organização de seus materiais. Isso é possibilitado por um modelo de natureza que considera o mundo como naturalmente composto de entidades - uma multiplicidade de indivíduos ou classes ou relações - cujas características, por sua vez, são consideradas apenas parcialmente descritas pelo esquema analítico. Assim, pode-se imaginar a escolha de dois ou três elementos das práticas de iniciação para consideração teórica, sabendo-se que, em nenhum caso, se compreendeu o caráter natural de todo o fenômeno. Outras perspectivas permanecem. Esta é uma versão dos problemas que são familiares à classificação de espécies. (Tradução nossa). (STRATHERN, 2004, p. XIV)

A cultural account of Western pluralism would address the way a sense both of diversity and of an increase in the complexity of phenomena is produced by changing the scale of observation (Strathern in press). By changing scale, I mean switching from one perspective- on a phenomenon to another, as anthropologists routinely do in the organization of their materials. It is made possible by a modelling of nature that

totais, em que esse todo é coerente e fechado. Para a antropóloga inglesa, tal noção quer ser uma apreensão universal e totalizante, porém traz consigo registros históricos e particulares de um determinado grupo humano, o ocidental. Apresentaria, para ela, limitações, como a tendência de cair em cristalizações das relações sociais e a exclusão de conflitos, por exemplo. Tal noção, portanto, não poderia ser aplicada no contexto melanésio que ela pesquisava.

Por outro lado, Strathern se afasta da noção, da antropologia pós-moderna, de fragmentação e de colagem para dar conta das diferentes culturas em um mundo que ela chama de pós-plural<sup>42</sup>. “Igualmente, o conceito se afasta da noção de “sociabilidade” de Georg Simmel (1983), segundo a qual a vida social é movida pelo caráter voluntário das associações entre os indivíduos e pela amabilidade e o prazer inerente às suas relações” (MIZRHAI, 2010, p. 17).

A “socialidade” para Strathern seria um modo alternativo de conceitualizar as relações performadas pelas pessoas da Melanésia num modelo flexível, em que a análise enfatiza a dinâmica das relações estabelecidas entre essas pessoas, e como essas relações também são partes constitutivas dessas mesmas pessoas. Desse modo, o conceito prevê conflitos e esses conflitos não significam uma recusa das relações, as partes, para a autora nunca estarão em perfeito contato, ou seja, elas se tocam, se cruzam, se entrelaçam, mas essas conexões sempre serão parciais, terão gaps, elas não se fundem completamente. Não havendo, portanto, um todo coeso em que as colaborações entre os envolvidos se dão somente por uma amabilidade e pelo mero prazer dessas associações, “não há nada de inerentemente benigno no entrar em relações, ou em fazer de todos um participante da performance. Não podemos usar a socialidade como um tipo de campo que simplesmente aumenta a consciência pessoal ou cultural” (MIZRHAI, 2010, p.46).

---

regards the world as naturally composed of entities - a multiplicity of individuals or classes or relationships - whose characteristics are in turn regarded as only ever partially described by analytic schema. Thus one might imagine choosing two or three elements of initiation practices for theoretical consideration, knowing that for no single case had one grasped the natural character of the entire phenomenon. Other perspectives remain. This is a version of problems long familiar to species classification. (STRATHERN, 2004, p. XIV)

<sup>42</sup> No final do século XX, a antropologia já passou de um plural para o que poderia ser chamado de percepção pós-plural do mundo. Minha narrativa também imita esse movimento; a efetivação do efeito multiplicador produzido por inumeráveis perspectivas se estende ao efeito substitutivo de apreender que nenhuma perspectiva oferece a visão totalizante que pressupõe. Deixa de ser perspectival. (Tradução nossa) (STRATHERN, 2004, p. XIV)

In the late twentieth century, anthropology has already moved from a plural to what could be called a postplural perception of the world. My account also imitates that move; the realization of the multiplier effect produced by innumerable perspectives extends to the substitutive effect of apprehending that no one perspective offers the totalizing vista it presupposes. It ceases to be perspectival. (STRATHERN, 2004, p. XIV)



Vale salientar que a autora escreveu esta obra no início da década de 1990 para propor uma nova (ou outra) forma de escrita etnográfica e para método comparativo. Marilyn Strathern tem uma produção significativa e é referência dentro dos Estudos de Gênero e para o Movimento Feminista. Suas obras de maior destaque são: *Women in between* (1972), Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia (1986), O Gênero da Dádiva (1988) e *Partial Connections* (1991). Sobretudo depois da publicação de O Gênero da Dádiva a autora propõe uma renovação da antropologia alicerçada nos estudos feministas, para olhar e pensar mulheres, homens e modos de escrita sobre sociedades e culturas.

A motivação para a discussão em *Partial Connections* se dá pela publicação da coletânea de artigos *Writing Cultures* organizada por James Clifford e George Marcus. Strathern parte de um momento em que a antropologia pós-moderna está passando por balanços internos, crises conceituais e revisão da validade da etnografia como método científico, ou seja, no mesmo período e contexto em que estão sendo construídas críticas às etnografias clássicas. Ela sentia que havia uma demanda, principalmente em seu trabalho com os povos melanésios das Terras Altas da Papua Nova Guiné, de uma nova perspectiva ou abordagem para a ideia de social e para a forma como se escrevia o texto etnográfico, assim como para a forma como se vinha aplicando dentro da disciplina a questão da comparação entre culturas. Mais do que descrever as diferentes formas de vida na região do monte Hagen, em *Partial Connections*, Strathern busca antes mostrar possibilidades de união entre o pensamento antropológico ocidental e o pensamento melanésio, abrindo assim alternativas para os limites teóricos e metodológicos da antropologia.

Esta narrativa é organizada em resposta a um problema narrativo. Eu queria levar o leitor através de várias "posições" que recentemente marcaram mudanças nas abordagens antropológicas da escrita e representação na etnografia, a fim de criar uma posição a partir da qual reconsiderar a possibilidade de comparação transcultural para a Melanésia (STRATHERN, 2004, p. XIII).

O texto etnográfico, para ela, é construído a partir da percepção da vida social, que parte da experiência do encontro com outro, e é trazida para escrita por uma gama de estratégias narrativas que compõem a trama, e por isso acaba por se distanciar da própria experiência vivida. Então esta narrativa tem um caráter ficcional e intenciona a aceitação e legitimação de valor científico do trabalho da(o) antropóloga(o).

Além da crítica que a autora faz a alguns conceitos fundantes da disciplina ela também

não se sente contemplada, ao examinar a vida das pessoas da Melanésia, pela crítica pós-moderna, como nos explica Mylene Mizrhai:

Strathern presente em autores como James Clifford e Ulf Hannerz a “nostalgia de um holismo não problemático” (Strathern 1992:98), no qual o mundo, como o texto, resultaria em um conjunto compósito, feito a partir de fragmentos tomados de empréstimo a outras realidades. Mesmo que os elementos deslocados de outras realidades não pudessem ser encaixados perfeitamente, ainda assim mundos totais deveriam existir em algum lugar de modo a fornecer as partes a serem recombinadas criativamente. As culturas, como o texto etnográfico e as pessoas, seriam, dessa perspectiva, híbridos particulares resultantes da recombinação de elementos pré-existentes (MIZRHAI, 2010, p.18)

A autora faz uma crítica também ao método comparativo, porém sem o recusar. O método comparativo, conforme ela entendia que era utilizado pelas antropólogas e antropólogos, estaria atrelado ao conceito de “sociedade” e, portanto, estaria ligado a ideias totalizantes e generalizadas. Esse método mais do que fazer comparações entre povos, acabaria por comparar sistemas teóricos, criados pela própria teoria antropológica ocidental, a partir de conceitos e generalizações próprias. A crítica que ela elabora é mais à forma como é aplicado o método e não ao método em si. O que ela faz em *Partial Connectios* é sugerir uma outra possibilidade para a análise transcultural, fazendo uma espécie de mescla entre o pensamento ocidental e o pensamento melanésio.

Domínio e ampliação podem, assim, ser tornados aparentes através da autoconsciência com a qual imagens representando a relação entre diferentes conjuntos de informações são empregadas no ato da descrição. A comparação transcultural serve como um exemplo de toda atividade descritiva. Percorrer a narrativa tem sido uma suposição recorrente sobre o que a comparação implica: a capacidade de, em primeiro lugar, produzir generalizações a partir de casos particulares; segundo, para indicar o ponto em que as diferenças são ou não interessantes; e, terceiro, oferecer proposições de ordem superior e ordem inferior sobre o material. (Tradução nossa). (STRATHERN, 2004, p. XVI E XVII).<sup>43</sup>

A propensão da obra da autora não é apenas refletir sobre a história da disciplina, mas argumentar que algumas leituras do passado da antropologia aludem a uma perspectiva baseada no presente, e, também, criticar ideias dualistas (observador/observado; indivíduo/sociedade).

---

<sup>43</sup> Domaining and magnification can thus be rendered apparent through the self-consciousness with which images depicting the relationship between different sets of information are deployed in the act of description. Cross-cultural comparison serves as an exemplar of all descriptive activity. Running through the account has been a recurrent assumption about what comparison entails: the ability, first, to produce generalizations from particular cases; second, to indicate the point at which differences are or are not interesting; and, third, to offer higher order and lower order propositions about the material. (STRATHERN, 2004 p. XVI E XVII).

Argumentando que alguns antropólogos constroem suas “narrativas” (accounts) embaralhando contextos, gerando um certo apagamento nas diferenças entre esses contextos. Assim de um lado, segundo a autora, estariam as sociedades e culturas dos pesquisados, e do outro, as estruturas acadêmicas e políticas dos pesquisadores. Ela propõe que a construção do texto nas etnografias possa ser uma ferramenta em que categorias sejam negociadas, saindo de relações etnocêntricas, em que pesquisador, interlocutor e leitor possam jogar com diversos contextos que estão suscitados na narrativa etnográfica.

“Conexões parciais” surge como uma perspectiva alternativa à ideia de “verdades parciais” de James Clifford. Ela propõe que o texto etnográfico seja uma ferramenta através da qual esses diferentes contextos possam ser ressaltados. Tanto o do pesquisador(a) e dos(as) interlocutores (as), quanto o contexto do leitor e do próprio campo de conhecimento que acolhe aquela produção/pesquisa. Pensando na impossibilidade de uma transposição e comparação perfeita e inteira entre contextos e culturas, por causa do caráter parcial dessas conexões, o texto etnográfico deve, então, funcionar como um meio, uma ponte, através do qual os contrastes, trocas e mediações vindas desses contatos parciais entre contextos sejam ressaltados.

Marilyn Strather não parece estar interessada em argumentos incontestáveis ou verdades, ela está mais interessada em possibilidades de intercambio de experiências e trocas de saberes entre pessoas de contextos diferentes e nos efeitos que tais conexões parciais podem gerar.

Strathern faz uso de três imagens para embasar sua teoria: A imagem de uma louça quebrada que é recolada, de James Gleick; a do ciborgue, de Donna Haraway; e a dos gráficos fractais, mais especificamente à Poeira de Cantor (George Cantor) tal como utilizada por James Gleick.

Para apoiar sua teoria de que a comparação de distintos fenômenos em diferentes contextos só pode ser possível através da geração de cortes que são produzidos pelo(a) pesquisador(a), a autora se utiliza da metáfora geométrica dos gráficos fractais. Pensando que esses cortes são sempre atos criativos nos quais é a escolha do(a) antropólogo(a) que delinea os potenciais níveis de comparação, esses cortes seriam as escolhas entres as possíveis conexões aplicadas e as conexões ocultadas pelo(a) pesquisador(a). Os gráficos fractais, já estavam sendo aplicados às questões culturais por outros autores.

Fractais, grosso modo, seriam imagens bifurcadas que contêm dentro de si mesmas infinitas cópias menores, e que em muitos casos, podem ser recopiadas por um processo de repetição. Esses fractais estão relacionados às questões de quantidade e escala de ampliação, tendo uma complexidade infinita, pois quanto mais se amplia uma imagem, mais se revelam novos detalhes. Ao fazer uso da ideia de fractais, Strathern, sugere que quanto mais o antropólogo se questiona sobre algum dado colhido em campo, novas perguntas e respostas são criadas, por tanto, para a autora, as conexões aplicadas a partir de diferentes perspectivas só poderiam ser parcialmente realizadas, visto que, os cortes, aquilo que é mostrado, geram sua contraparte, um fundo (background), e geram gaps, buracos entre eles. Para essa autora, esses cortes funcionam em duas dimensões: a figura apresentada e o fundo. Isso implica um recorte e não uma relação parte-todo, pois a imagem e o fundo (ou contra-imagem) estão contidos um no outro e sua separação só é possível pelo ato criativo. Se me restava alguma dúvida em relação ao que sugere a autora, ela foi desfeita no momento em que escrevia esta minha narrativa. Quanto mais eu escrevia o texto, mais sentia que havia o que escrever. Quanto mais eu acessava informações e fazia minhas análises, mais questões e análises surgiam, num processo que parecia sem fim.

A partir da ideia de fractais surge então uma outra metáfora (ou alegoria) que é a noção matemática da Poeira de Cantor, conforme utilizada por Gleick:

A imagem tem como ponto de partida um grande traço horizontal, do qual é retirado um terço de sua extensão, resultando em dois traços idênticos e separados por um intervalo de tamanho idêntico a cada um deles. Esta operação é repetida, de modo que dos dois novos traços são retirados outro terço e se produzem assim quatro novos traços, e dessa maneira segue-se sucessiva e infinitamente (Strathern 2004[1991]:3). A própria dinâmica de constituição da imagem contém a lembrança, o resíduo [*remainder*] de que a fractalidade das partes obriga o reconhecimento da impossibilidade de que, em uma escala infinitesimal, elas se toquem, gerando “uma sensação de que há lá algo a ser explicado” (Strathern 2004[1991]: xxiv). (MIZRHAI, 2010, p. 19)

Strathern sugere que a antropologia é feita a partir de perspectivas, e o caminho que torna a disciplina possível é a adoção de diferentes pontos de vistas, ou melhor, diferentes prismas. A etnografia seria uma abstração, uma criação que parte de um contexto observado e foi transformada em modelo teórico por alguém para alguém (instituição acadêmica por exemplo), daí seu caráter ficcional.

A imagem do gráfico fractal visibiliza assim dois aspectos principais do modelo de escrita que a antropóloga sugere. Um refere-se ao fato de que a mudança de escala de análise ou da perspectiva tomada sobre o objeto de estudo adiciona tanta informação quanto é perdida nessas passagens, de modo que uma discussão contém em si mesma o universo de ideias que lhes é relevante. As bifurcações a que as ideias e conceitos remetem não derivam de ideias e conceitos hierarquicamente superiores, pois são todos “suficientemente potentes” (Strathern 2004 [1991]:xvii). O que ocorre é a

replicação da complexidade em cada nível de análise, a fractalidade dessas ideias e conceitos. Em segundo lugar, o gráfico fractal evidencia que as análises dos antropólogos são feitas de irrupções de ideias e pensamentos que são apenas parcialmente relacionadas, mas que ainda assim organizam as suas narrativas [*accounts*]. Elas sempre produzirão espaços [*gaps*]. (MIZRHAI, 2010, p. 19)

Uma terceira metáfora é ainda invocada por Marilyn Strathern, para demonstrar o modo pelo qual ela entende a experiência etnográfica, é a figura mítica do *ciborgue* retirada da crítica feminista de Donna Haraway em seu Manifesto *Ciborgue*. O *ciborgue* ilustraria a ideia de um híbrido, parte humano, parte máquina, um organismo cibernético. Essa imagem, que em certo sentido beira a monstruosidade, se compõe por uma mistura de materiais não homogêneos, carregando em si, um potencial transgressor de fronteiras, visto que essa mesma imagem já é uma transgressão. Sendo formado por um acoplamento de materiais diversos em uma única forma, o *ciborgue* é, uma figura heterogênea, formada a partir de próteses, de conexões. Ele é necessariamente parcial. Um pensamento *ciborgue*, como proposto pela autora, é então, transgressor de fronteiras, é uma criação feita a partir de conexões e junções perigosamente potenciais às transgressões necessárias para as transformações feministas defendidas por Haraway e para as transformações etnográficas defendidas por Strathern.

Eu tenho meu próprio interesse no ciborgue político de Haraway. Ele carrega uma certa convicção estética, persuade pela sua forma. Se o motivo dos escritos dela é criar redes de comunicação entre pessoas que não precisam ser obrigadas a apelar à unidade ou origem comum, mas que estão conectadas como presenças exteriores diferentes umas às outras, ela oferece uma entrada imaginativa em como nós podemos conceber a conduta das relações sociais. (Tradução nossa). (STRATHER, 2004.p. 38).<sup>44</sup>.

Sua proposta de uma antropologia *ciborgue* está interessada, portanto, nas possíveis extensões, complementos, próteses, conexões e alargamentos que essa figura pode representar.

Assim como no trabalho da autora, a etnografia aqui apresentada, não pretende ser fechada, coesa e/ou completa. O que se pretende é apresentar, principalmente a partir do pensamento “Stratherniano”, conexões frutíferas que contribuam com o entendimento sobre a cena carioca de música experimental, mas sem deixar de lado a ideia de que essa cena e as relações que são estabelecidas nela estão em constante mudança, em constante movimento. A

---

<sup>44</sup> I have my own interest in Haraway's political cyborg. It carries a certain aesthetic conviction, persuades by its form. If the motive for her writings is to create networks of communication between people who do not require to be bound by appeal to common unity or origin, but who are connected as different, exterior presences to one another, she offers an imaginative entry into how we might conceive the conduct of social relationships. (STRATHER, 2004.p. 38).

narrativa que apresentarei aqui é, portanto, parcial, diante da impossibilidade de se apreender essa cena em sua totalidade.

A partir do conceito de conexões parciais de Strathern, Mylene Mizrhai, em sua tese de doutorado, reconceitua essas noções e as aplica para falar do gênero musical, Funk Carioca, usando a ideia de conectividade. “A noção de ‘conectividade’ traz implícita a noção de ‘socialidade’.” (MIZRHAI, 2010, p.17). Ela usa o termo para pensar a rede de relações do cantor de Funk, Mr. Catra e as conexões que os deslocamentos dele pela cidade do Rio de Janeiro provocam, opondo-se assim, a ideia de outros estudiosos, que veem o Rio como uma “cidade partida”. “Mr. Catra, por sua vez, não apenas mostra o quão tênues podem ser as fronteiras da dita “cidade partida”, como igualmente as costura, ao distribuir sua agência através dos caminhos que traça.” (MIZRHAI, 2010, p. 40). A autora vê em Mr. Catra uma importante figura de ligação entre diversos espaços geográficos e sociais muito diferentes entre si, ao circular pela cidade, nesses diferentes ambientes Catra, o Funk e sua rede de relações agem como mediadores que acabam por conectar essas partes, sem fundi-las numa totalidade. Ele faz uma ponte entre esses mundos “pinçando daqueles pelos quais circula os símbolos com os quais jogará, as representações que manipulará, atividade que marcará definitivamente a sua prática artística” (MIZRHAI, 2010, p. 73).

Nesta minha investigação sobre a cena carioca de música experimental, utilizo essa reconceituação por parte de Mizrhai, mas de uma forma um pouco diferente desta autora, que pensa nos deslocamentos feito pelo cantor Funk ao longo da cidade, eu penso o coletivo Quintavant como esse agente mediador e conectivo em que artistas de diferentes espaços geográficos, sociais e diversos estilos musicais se deslocam dentro desse ambiente físico que é a Audio Rebel para fazer música. - Por esse motivo, ora citarei a antropóloga inglesa, ora utilizarei a antropóloga brasileira.

## **5.2 Metodologia e lugar de fala**

Creio aqui ser importante fazer um pequeno desvio para apresentar as metodologias que utilizei e também meu lugar de fala. Minha intenção com isso é procurar entender minhas próprias experiências enquanto mulher, brasileira, nordestina, pesquisadora acadêmica, classe média baixa (ou classe C), não branca, solteira e muitas outras categorias de ser que me acompanham e se transformam durante minha existência, para compreender meu lugar de fala,

minhas limitações, meus privilégios, e assim, a partir do meu próprio contexto possibilitar em meus estudos ter empatia por aquilo que pretendo analisar “numa troca real e verdadeira no sentido proposto por Patricia Hill Collins. Só é possível conhecer o outro se você conhece os privilégios dos quais usufrui enquanto pessoa e grupo social e as opressões que sofre e gera.” (COLLINS apud NEIVA, 2018, p. 76). Na tese de doutorado de Tânia Mello Neiva sobre a presença de mulheres na cena de música experimental de São Paulo, a autora aponta para a importância do reconhecimento de nosso lugar de fala, principalmente para as pesquisas que adotam a ética e perspectivas feministas.

Assumir a interseccionalidade é entender que o sistema de privilégios é complexo e que as supostas categorias diferentes agem imbricadas umas nas outras como é o exemplo do sistema escravista, o qual como demonstrado por Kimberlé Crenshaw, por Hooks e por Collins foi construído em cima de opressão de raça, de classe e de gênero/sexualidade. Não é negar a opressão que um determinado grupo sofre, mas antes entender em que contexto esse grupo está inserido e de quais privilégios ele usufrui que permitem que ele também seja opressor [...] Para a interseção é primordial que a pessoa procure tomar consciência do “seu lugar de fala”. Significa dizer: entender o contexto em que se está inserido é o primeiro passo para se dar conta dos próprios privilégios, das opressões a que está sujeita e das opressões que realiza. Nesse sentido, não é possível pensar de forma dicotômica ou dualista, pois todas as pessoas e grupos são opressoras e oprimidas, ao contrário do que estabelece o pensamento dicotômico – o qual divide entre um ou outro. Collins dirá: “eu sou professora universitária e mãe – eu não paro de ser uma mãe quando deixo meu filho/a na escola, ou tampouco esqueço tudo que eu aprendi quando limpo uma privada), nós seguimos tentando classificar em termos de categorias excludentes, como ou/ou” (COLLINS, 2015, p.17) [...] A auto percepção dos privilégios pode ser a via de acesso a grupos sociais distintos, cujas marcações de gênero, raça, classe, sexualidade, geração, geopolítica e outras não são as mesmas e não operam das mesmas formas [...] Essa só é possível através do sentimento de *empatia*, que embora seja muito difícil de desenvolver entre grupos distintos, é, para a autora [COLLINS], a única maneira de criar uma relação de troca real e de desprendimentos dos próprios privilégios. (NEIVA, 2018, pg. 72, 73, 74)

A metodologia utilizada nesta pesquisa foi a observação participante, assim como entrevistas narrativas, além de uma revisão bibliográfica, fonográfica e videográfica. Minha relação com a Audio Rebel vem desde de dezembro de 2010. Durante os quatro primeiros anos de existência do Quintavant eu trabalhei ativamente na Rebel e conseqüentemente no Quintavant. Esse contato foi interrompido de janeiro de 2015 até setembro de 2016 quando voltei ao Rio e iniciei efetivamente o trabalho de campo que durou até outubro de 2018. Ao exemplo de Mylene Mizrhai:

[...] mais do que essas técnicas de pesquisa, procurei fazer uma “antropologia da amizade”, como fez Jean Rouch ao realizar seus documentários etnográficos, acreditando, como ele e junto com Gonçalves (2008), que a “etnografia não significa um amontoado de dados (...) mas, sobretudo, uma discursividade construída a partir

de uma relação” (Gonçalves 2008:194). Pois mesmo concordando com Strathern (2004[1991]) que a questão levantada pela pós-modernidade na antropologia coloca um “problema de escrita”, penso que o que antes é colocado, ou mais fundamentalmente é preciso renovar, é o modo como nos posicionamos em campo. Em outros termos, não é possível renovar a escrita sem igualmente revigorar o modo como nos relacionamos com os sujeitos de nossa pesquisa, aspecto bastante elaborado pelos referidos antropólogos, ainda que Strathern (2004[1991]) tenha fixado sua crítica na natureza da representação. (MIZHRAI, 2010, p. 07)

Para atingir esse meu objetivo, foi importante a amizade prévia ou a que estabeleci posteriormente com meus colaboradores, mas também o modo como me posicionava em campo, como fiz uso de mim mesma como recurso de pesquisa, suscitando o diálogo e a autocrítica neles a partir das conversas que travávamos e expondo minha opinião e gostos pessoais, nunca numa tentativa de manipular ou impor algum tipo de ideia ou pensamento, mas sim pensando numa construção coletiva do entendimento das performances e/ou situações que vivenciávamos juntos como grupo a partir da exposição de nossas experiências individuais. Seguindo algumas tendências pós-modernas, como as de Strathern e Donna Haraway, que reconhecem que não há neutralidade na ciência, acredito que o conhecimento só pode ser produzido e ampliado quando aceitamos que ele será sempre um ponto de vista de alguém em algum lugar, ou seja uma perspectiva. Essas autoras defendem que o conhecimento é parcial, então depende de quem o produz. Ele é apenas uma perspectiva entre tantas outras possíveis. Mas isso não significa que a parcialidade é o objetivo final do conhecimento. O objetivo é buscar novas possibilidades de conhecimento a partir dessas partes.

Meu contato com a Audio Rebel e conseqüentemente com a música experimental se deu por uma relação afetiva que tive com o ex-sócio do estúdio Daniel Lages. Comecei trabalhando fazendo a divulgação dos shows em redes sociais como *Facebook* e *Fotolog* (naquele momento ainda muito utilizado como ferramenta de divulgação) e depois comecei a trabalhar no bar durante os eventos. Nessa mesma época passei a morar no segundo andar com um grupo de amigos e meu ex-companheiro. Esse grupo de amigos que moraram, trabalhavam ou frequentavam muito o estúdio, chamamos carinhosamente de “família Audio Rebel”, apesar de não ter nenhuma relação de parentesco entre as pessoas. Os membros do Quintavant e as pessoas que circulam pelo coletivo/evento, todavia, não necessariamente fazem parte dessa chamada “família”. Alguns deles inclusive eu não conhecia ou só conhecia de vista, por frequentarem os eventos, e com muito poucos eu mantinha algum nível de amizade. Com o tempo Mariana Mansur e Bernardo Oliveira, por exemplo, acabaram por entrar na chamada família Audio Rebel, por sua grande interação com outros membros da “família” e com a



própria Rebel. Foi quando efetivamente iniciei a pesquisa que passei a ter mais contato com outras pessoas que circulavam pelo Quintavant e manter com muitos deles uma interação maior e uma relação de amizade mais profunda.

Num primeiro momento a maioria das pessoas eram completos estranhos para mim, e minha timidez fez com que eu demorasse um pouco para conseguir estabelecer um vínculo e conseguir conversar sobre suas opiniões e visões a respeito dos fazeres musicais ali praticados e suas relações com o coletivo. Foi primeiro um estranhamento em relação à música e, conseqüentemente, em relação às pessoas que consumiam aquela música que me causou curiosidade e a vontade de realizar esta pesquisa. Eu até conseguia compreender o possível prazer em executar as experimentações que eram propostas, mas não conseguia entender como era possível pessoas gostarem, saírem de suas casas, pagarem ingresso para ouvir toda aquela barulheira aparentemente sem sentido, ao ponto de se criar uma cena musical em volta daquela prática sonora tão diferente e difícil. Foi só depois de algum tempo de convívio com aquelas pessoas que entendi que a cena não estava sendo criada na Rebel, mas que na verdade era um desdobramento ou, apenas, mais um lugar de uma cena muito mais antiga e ampla.

Mesmo não compreendendo e até mesmo não gostando, principalmente de shows dos gêneros mais radicais ligados ao noise, aquilo tudo me fascinava. Ao pensar em um projeto de pesquisa para o mestrado achei que seria interessante investigar o que estava acontecendo na Rebel, naquele momento já por mais ou menos cinco anos, praticamente sem interrupção e ainda crescendo, em termos de eventos, públicos e artistas. Ao mesmo tempo, ao presenciar diversos shows também passei a gostar de muita coisa que ouvia. Os concertos de *free jazz* especialmente me agradavam e também aqueles que eram mais relacionados à música popular e à canção. Até mesmo o *noise* passou a ocupar um lugar de interesse para mim. O que posso dizer agora ao final da pesquisa é que esse processo transformou meu gosto musical. Hoje, tirando os estilos musicais, bandas e artistas que gostava antes de ser afetada por essas experimentações sonoras, já não ouço música da mesma forma, e tenho até uma certa dificuldade em apreciar novos artistas e estilos musicais que não assumem uma parcela de ruído, “sujeira” ou erro.

Não sei se posso dizer que entendo essas práticas sonoras, mas posso afirmar que elas me afetaram e transformaram minha escuta e apreciação da música. O que pretendo mostrar com isso é uma ambigüidade da minha própria relação com o campo de pesquisa que escolhi.

Se por um lado pode-se dizer que sou uma “nativa” por participar e compartilhar desejos, expectativas e gostos principalmente com os indivíduos que atuam na Audio Rebel, por outro existia um caráter “exótico” com relação aos fazeres sonoros e as pessoas que circulavam pelo Quintavant. Esse “dilema antropológico” me acompanhou durante quase toda a pesquisa: sou ou não sou uma nativa? Ser uma nativa atrapalharia ou ajudaria uma pesquisa de cunho científico? Como agir no campo? Tomar distância? Ou buscar manter e aumentar a proximidade que já tinha com os “pesquisados”? Como elaborar o texto etnográfico de forma “nativa” e “exótica” ao mesmo tempo, com distanciamento crítico? Inicialmente minhas escolhas metodológicas se deram de forma intuitiva. Os textos sobre metodologia de pesquisa que li no início do curso do mestrado não se mostravam totalmente satisfatórios para o objetivo que eu queria alcançar, ou melhor dizendo, eu mesma não sabia exatamente o que realmente queria alcançar ao iniciar esta investigação que muito falava de mim mesma. Procurei então fazer de minha “participação” e “observação” um instrumento de conhecimento e experimentar a cada dia formas que me permitissem de apreender aquilo que estava vivendo. Seguindo o pensamento de Marcio Goldman que nos fala que:

A observação participante significa, pois, muito mais a possibilidade de captar as ações e os discursos em ato do que uma improvável metamorfose em nativo. E consiste, também, no meio privilegiado para a elaboração de teorias etnográficas, expressão, aliás, à primeira vista, um pouco estranha, mas que serve para solucionar o dilema do antropólogo, preso entre a ciência e a narrativa, o discurso sobre os outros e o diálogo com eles. [...] O máximo a que uma teoria etnográfica pode pois aspirar é explicar razoavelmente (no sentido de explicitar) um número relativamente grande de coisas. Em outros termos, seu objetivo central é a elaboração de modelos de compreensão de um objeto social qualquer que, mesmo produzido em e para um contexto particular, possa funcionar como matriz de inteligibilidade em e para outros contextos. (GOLDMAN, 2003, pg. 169 e 170).

Comecei inicialmente escrevendo tudo que percebia num caderno de campo, ou falando em um gravador digital minhas divagações sobre o que via acontecer cada vez que ia em um show. Durante um tempo acabei por abandonar essa ferramenta. Ao longo desses sete anos de existência o Quintavant deve ter produzido aproximadamente setecentos eventos, entre shows, oficinas, palestras e workshops dentro e fora da Rebel, dos quais eu devo ter participado de no mínimo quinhentos. Nos dois anos em que realizei minha pesquisa foram mais de duzentos eventos e eu devo ter perdido no máximo trinta apresentações, contando com períodos em que estive viajando, doente, ou até mesmo escrevendo esta dissertação. Me pareceu extremamente exaustivo escrever cada vez que estive presente nos eventos e principalmente me debruçar sobre esses dados depois para análise, com o tempo também passei a perceber que minhas anotações

estavam cada vez mais se tornando iguais e me dizendo pouco sobre minhas próprias experiências, então só voltei a fazê-las em momentos que achei que seriam necessárias, seja por me apresentar alguma informação nova ou algum questionamento diferente.

Apesar de minha timidez, procurava conversar com o máximo de pessoas possível e, ficava ouvindo as conversas quando acabavam os shows. Passei a sair da Rebel e acompanhar as pessoas conhecidas para algum bar sempre que me era possível (geralmente o Alfa Bar, localizado a três quadras da Rebel em que as pessoas costumam ir quando fecha o estúdio). Passei a interagir com essas pessoas, não só ficava escutando e observando, mas participando. Essa minha participação se dava não só na forma de trabalhos informais na produção e divulgação dos eventos, mas também quando apresentava minhas opiniões, questionamentos e impressões sobre os shows, pessoas e os acontecimentos em torno da cena. Nunca acreditei na ideia de neutralidade por parte do pesquisador(a) e com esse comportamento percebi que as relações entre meus colaboradores e eu se tornavam mais instigantes e também gerava uma maior confiança nas trocas que fazíamos tanto que muitos deles se tornaram meus amigos próximos.

Busquei me deixar levar pela pesquisa e pelos acontecimentos que surgiam, me deixar experimentar a música que ouvia como ela vinha, como ela se mostrava para mim. Antes mesmo de começar a ler textos sobre música experimental, eu atentei por exemplo, para a materialidade do som, para a questão da extrema importância da sensorialidade ampliada para este tipo de práxis sonora. Ao entrar em um show eu me deixava levar pelas sensações físicas e mentais que aqueles sons me causavam ou me remetiam (não estou aqui dizendo que o caráter sensorial seja algo exclusivo desses fazeres musicais, apenas apontando a importância e muitas vezes centralidade deste aspecto para os artistas). Sentir o grave passando pelo meu corpo e fazendo meu coração pulsar diferente, ser atingida por algum som repentino, ou encostar em uma parede ou algum objeto e senti-lo vibrar, ou ainda a movimentação de ar saindo da garrafa de cerveja que eu estava segurando. Sentir algumas vezes um embrulho no estômago, ou pensar que iria ficar surda. A sensação de profundo desconforto em alguns momentos que me repeliavam do ambiente e faziam ter vontade de sair correndo para fora da sala. Perceber em determinados shows que alguns sons me faziam pensar em determinadas coisas de minha vida, enquanto outros me ajudavam a simplesmente observar os fluxos de pensamentos sem que eu me apegasse a nenhum (o que normalmente eu atribuía ao estar realmente presente no agora, ao estar realmente ouvindo o show). Ou ainda de quando, principalmente em shows mais ligados ao *free jazz*, uma espécie de êxtase me invadia o corpo fazendo com que naquele momento eu esquecesse tudo que estivesse lá fora daquela sala e que não fosse aqueles sons e imagens das

peças a minha volta (uma sensação de euforia que só poderia ser descrita com um grande e longo: - Uau!!!). Em outras palavras me deixei afetar pela música, pelas experiências vividas, pelas relações estabelecidas com as pessoas, no sentido de Jeanne Favret-Saada, “sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender e reter” (2005, 158). Não buscando uma identificação ou transformação da minha pessoa para com os indivíduos aos quais eu estava me relacionando. Como nos fala Marcio Goldman:

O devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos, mas de toda identidade substancial possível. Trata-se, pois, de apoiar-se em diferenças não para reduzi-las à semelhança (seja absorvendo-as, seja absorvendo-se nelas) mas para diferir, simples e intransitivamente. Nos termos de Favret-Saada, trata-se assim de ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo, não de pôr-se em seu lugar ou de desenvolver em relação a ele algum tipo de empatia. Não se trata, portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação, concedendo “um estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (Favret-Saada, 1990, p. 9). E é justamente por não conceder “estatuto epistemológico” a essas situações que a “observação participante” é, como vimos, duramente criticada por Favret-Saada. (Goldman, 2003, pg. 465)

Goldman explica que o devir para Guattari e Deleuze não significa semelhança, identificação ou imitação. Não tendo assim, nada a ver com transformações na substância do sujeito ou em suas relações formais. “O devir ‘não é nem uma analogia, nem uma imaginação, mas uma composição’ (Deleuze & Guattari, 1980, p. 315). O devir, na verdade, é o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra” (GOLDMAN, 2003, pg. 464). Foi então esse devir música, esse devir pesquisa, que me atravessou, inicialmente de forma intuitiva, durante minha observação participante.

Continuei trabalhando e ajudando tanto a Rebel quanto o Quintavant das formas que me eram possíveis, fazendo divulgação, ajudando na produção dos eventos, e alguns outros trabalhos. Em relação ao texto e à escrita também contei com a colaboração de meus interlocutores, não só por meio das conversas “informais” ou entrevistas, mas também mostrando para alguns deles minhas indagações, dúvidas, e os textos que ia escrevendo, na tentativa de fazer dessa narrativa etnográfica um processo mais aberto. Autores e autoras, como Marilyn Strathern, Mylene Mizrahi, Favret-Saad entre tantos outros e outras, estão questionando a forma usual como, principalmente no mundo acadêmico, se escreve um texto. Eu parto da ideia que qualquer texto é feito por um conjunto de pessoas, ideias, experiências, pensamentos, que nunca vêm de uma única fonte, mesmo que as palavras tenham sido digitadas por apenas duas mãos. Acredito que todo texto é “coletivo” no sentido que contém partes das

leituras, conversas, vivências, memórias e esquecimentos de inúmeras pessoas com quem o autor ou a autora se relacionou. E esse texto foi construído desta maneira, juntando partes que vieram de diversas fontes (humanas e não humanas)<sup>45</sup> como: meu orientador, os autores que li, as pessoas com quem converso sobre minha pesquisa, os discursos das pessoas com quem venho trabalhando, jornais, revistas, músicas e inclusive você cara(o) leitora(or). Aqui estão reunidas algumas dessas partes num encaixe imperfeito. Como na montagem de um filme que não segue uma ordem cronológica ou ainda como um *sampler* para a composição dessa escrita, trata-se para mim de uma narrativa *ciborgue*, um texto experimental, (no sentido que percebo que meus colaboradores pensam esse termo) não por propor uma escrita nova ou diferente, mas por apresentar partes de minha própria experiência, de meu próprio aprendizado como pesquisadora iniciante.

O cerne da questão é a disposição para viver uma experiência pessoal junto a um grupo humano com o fim de transformar essa experiência pessoal em tema de pesquisa que assume a forma de um texto etnográfico. Nesse sentido, a característica fundamental da antropologia seria o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal. [...] Mas a outra parte consiste em estar sempre se interrogando sobre até onde somos capazes de seguir o que elas dizem e fazem, até onde somos capazes de suportar a palavra nativa, as práticas e os saberes daqueles com quem escolhemos viver por um tempo. E, por via de consequência, até onde somos capazes de promover nossa própria transformação a partir dessas experiências. Assim, se a noção de experiência pode ser oposta à de crença, talvez a noção de alteridade possa se opor à de identificação, comunhão, ou o quer que seja que, na verdade, não me parece retratar com justiça o que nós efetivamente fazemos. (GOLDMAN, 2003, pg. 167 e 168).

Decidi fazer as entrevistas formais no final da pesquisa. Me baseei no método de entrevistas narrativas, apesar de não segui-lo totalmente à risca, me deixando levar também pela forma como cada entrevista se dava. De acordo com Jovchelovich e Bauer:

A entrevista narrativa é classificada como um método de pesquisa qualitativa (Lamnek, 1989; Hatch & Wisniewski, 1995; Riesman, 1993; Flick, 1998). Ela é considerada uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade, com características específicas. Conceitualmente, a ideia da entrevista narrativa é motivada por uma crítica do esquema pergunta-resposta da maioria das entrevistas. No modo pergunta-resposta, o entrevistador está impondo estruturas em um sentido tríplice: a) selecionando o tema e os tópicos; b) ordenando as perguntas; c) verbalizando as perguntas com sua própria linguagem [...] a influencia do entrevistador deve ser mínima e um ambiente deve ser preparado para se conseguir esta minimização da influencia do entrevistador. As regras de execução da entrevista narrativa restringem o entrevistador [...] ela emprega um tipo específico de comunicação cotidiana, o

---

45 Concebendo a construção do texto da maneira que estou sugerindo, nem sempre é possível apontar para a “autoria” de uma ideia ou parte. Na medida do possível, todavia, irei sim seguir o rigor acadêmico e colocar as devidas referências.

contar e escutar história, para conseguir este objetivo. (JOVCHELOVICH e BAUER, 2002, p. 95)

Essa técnica de entrevista me ajuda a compreender, a partir das narrativas dos colaboradores desta pesquisa, como esses sujeitos enxergam a si mesmos, seus fazeres musicais e suas visões de mundo. Considerando que: “A capacidade de narrar a si mesmo, além de envolver a capacidade de refletir sobre a experiência vivida, pode ajudar a entender e a organizar a realidade social e, dessa forma, oferecer melhores condições para que os sujeitos possam transformar a própria realidade (WITTIZORECKI, et al, 2006, p. 23).

Apesar de ser um método aberto de entrevistas, exige um rigor importante nas etapas de preparação e execução. Jovchelovich e Bauer afirmam ser necessário pensar a estrutura da entrevista a partir do que os autores denominam de “questões exmanentes, que refletem os interesses do pesquisador, suas formulações e linguagem, e questões imanentes, que surgem a partir das falas dos sujeitos entrevistados” (2002, p. 97). Essas questões, exmanentes e imanentes, podem ser diferentes e um aspecto crucial da tarefa é traduzir as questões exmanentes em questões imanentes (JOVCHELOVICH; BAUER, 2002; MUYLAERT et al., 2014).

A tabela 1 apresenta as fases que devem ser consideradas na entrevista narrativa.

Tabela 1 - Fases e regras para realização da entrevista narrativa

| FASES                 | REGRAS                                                                                                                                       |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Preparação            | Exploração do campo. Formulação de questões exmanentes.                                                                                      |
| 1. Iniciação          | Formulação do tópico inicial para narração. Emprego de auxílios visuais (opcional).                                                          |
| 2. Narração central   | Não interromper. Somente encorajamento não verbal ou paralinguístico para continuar a Narração. Esperar para sinais de finalização (“coda”). |
| 3. Fases de perguntas | Somente “Que aconteceu então?” Não dar opiniões ou fazer perguntas sobre atitudes. Não fazer perguntas do tipo “por quê?”.                   |

|                    |                                                                                                                   |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4. Fase conclusiva | Parar de gravar. São permitidas perguntas do tipo “Por quê?”. Fazer anotações imediatamente depois da entrevista. |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Fonte: JOVCHELOVICH; BAUER (2002)

Jovchelovich e Bauer apontam para cuidados importantes, especialmente na fase da narração central ou fase inicial, em relação ao sujeito que deve ser informado sobre o contexto da entrevista narrativa. São eles: 1) é importante que faça parte da experiência do sujeito informante, garantindo seu interesse, ampliando assim a riqueza de detalhes; 2) precisa ter significância, pessoal, social e comunitária; 3) não fazer menção ao interesse do sujeito informante no tópico, para garantir que não haja posições ou papéis definidos anteriormente à entrevista; 4) precisa ser amplo para que o sujeito informante tenha condições de desenvolver uma história longa que, que transite, a partir de situações iniciais, por acontecimentos passados, trazendo ao contexto atual; e 5) não oferecer informações sobre datas, lugares e nomes. Tais fatos devem ser trazidos pelo sujeito informante por ser importante para ele.

Para esses autores, quando a narração inicia, não deve ser interrompida até que haja uma clara indicação, que eles denominam de “coda”, por parte do entrevistado. O entrevistador também deve se abster nesse momento de qualquer comentário. As perguntas serão feitas em momento posterior e não devem ser gravadas.

Fiz treze entrevistas formais, todas com musicistas, porém duas com músicos que nunca se apresentaram no Quintavant, mas que frequentam assiduamente o evento. A entrevista com a artista Bella foi feita pelo aplicativo *Whatsapp*, pois ela agora mora em São Paulo e não havia planos de vir ao Rio de Janeiro nesse período. A entrevista com o artista Negro Leo foi iniciada pelo mesmo aplicativo e pelo mesmo motivo, porém metade foi feita presencialmente, pois o mesmo veio ao Rio. As demais entrevistas foram feitas de forma presencial e gravadas em um gravador digital portátil. Não fiz nenhuma entrevista formal com os produtores, pois eram as pessoas às quais tive mais acesso durante a pesquisa e já havia feito diversas perguntas ao longo desses últimos dois anos. As entrevistas com essas pessoas aconteciam de modo informal quase todos os dias, seja pessoalmente, seja por telefone. Em relação ao público que frequenta o

evento também não fiz nenhuma entrevista e me limitei às conversas que tive durante os eventos.

As entrevistas com os artistas giravam em torno de seus trabalhos sonoros e sua participação no coletivo. Percebi durante essas entrevistas, que havia uma grande resistência e até um receio prévio de falar de assuntos polêmicos ligados ao coletivo, receio esse que não havia quando estávamos por exemplo, tomando uma cerveja em algum bar. Mas eu mesma procurei deixar de lado puxar esses temas, na expectativa deles aparecerem naturalmente durante as entrevistas. Na maioria das vezes vou optar por transcrever integralmente e de forma direta (tentando ser o mais fiel possível) as falas das pessoas com quem estou trabalhando, por acreditar que elas podem trazer elementos mais ricos para a compreensão do texto do que apenas as minhas palavras e/ou análises sobre as mesmas.

### **5.3 O espaço Audio rebel**

A Audio Rebel localiza-se na Rua Visconde de Silva, número 55, no bairro de Botafogo zona sul do Rio de Janeiro. A rua tem uma grande movimentação de carros, mas principalmente a noite não tem uma grande circulação de pessoas se comparada a outras ruas do bairro. O quarteirão onde fica a Rebel é basicamente residencial, com poucos pontos comerciais e alguns prédios abandonados. À noite a iluminação dessa região é um pouco precária. Essa área, no final da década de noventa e início dos anos dois mil, era conhecida como “baixo gay” pois abrigava algumas boates gay.

O sobrado da década de 1920 que abriga a Rebel tem na entrada uma área aberta que cabe um carro e sobra um pouco de espaço que funciona como uma espécie de área de fumantes. Não há nenhuma placa identificando o local. É preciso saber previamente sobre a Rebel para chegar lá. Até a numeração da casa é difícil de ver. Isso causa algumas confusões. Principalmente em noites de shows é possível ver a expressão de curiosidade das pessoas que passam pela rua tentando identificar o que funciona no local. Algumas chegam a entrar só para perguntar. Durante o dia, o local passa facilmente despercebido pelos transeuntes. O fato de não ter nenhuma sinalização é totalmente proposital e tem o intuito de não chamar atenção.



Há duas entradas, uma pela qual se acessa a loja e normalmente só é aberta durante a noite (quando tem show) e outra menor do lado esquerdo, pela qual se entra na sala de recepção. Atualmente na loja vende-se vinis, cds, fitas k7, camisetas, livros, cordas para instrumentos musicais, baquetas, palhetas, alguns poucos instrumentos musicais (como guitarra e baixo) entre outras coisas. Os produtos são deixados na loja em consignação. Existem três parcerias fixas: uma com o Tônico Manoel que fornece vinis antigos; outra com a marca Cabron que fornece as camisetas; e uma outra com a EcoSom que fornece a parte de acessórios para instrumentos musicais (cordas, baquetas, palhetas, etc). Os artistas que tocam na casa geralmente trazem *merchandises* (discos, cartazes, etc) que são vendidos no dia do show e deixam alguns desses produtos na loja para serem vendidos depois. A Rebel fica com uma comissão de 30% do valor do produto (como arca com os custos de impostos e de cartão de crédito/débito, na prática, fica com mais ou menos 20% de comissão). O faturamento da loja representa menos de 10% do faturamento total da Audio Rebel, segundo Pedro Azevedo. No balcão de madeira da loja é onde se pode pagar a entrada para os eventos e receber um carimbo (normalmente no punho) com a marca da Audio Rebel para entrada e saída do espaço.

Depois da loja há uma sala de recepção com dois sofás, um banco de madeira grande e um computador. Aqui também há uma escada que dá acesso à parte de cima do sobrado (segundo andar<sup>46</sup>) que atualmente é alugada (e separada) pelo músico e produtor musical Alexandre Kassin. Logo depois, do lado direito, um pequeno estúdio de ensaio (Sala B), um longo corredor com mais dois bancos grandes de madeira que dá entrada para uma pequena sala técnica e uma mini sala de gravação (aquário). Esses dois últimos espaços mencionados são alugados para o Coletivo Do Amor, formado pelos músicos da banda carioca Do Amor, Marcelo Callado e Gustavo Benção e o técnico de som Igor Ferreira. Seguindo pelo corredor ainda do lado direito há duas portas de entrada aos banheiros e, logo depois, o bar. Atrás dos banheiros e do bar tem uma saleta que serve como almoxarifado. Depois do bar tem a entrada para o estúdio grande (ou sala de shows), onde acontecem ensaios, gravações e os shows. Uma porta de vidro separa o ambiente interno descrito acima do ambiente externo que tem mais um corredor (esse corredor percorre toda a sala de shows). Ao final desse corredor tem um espaço de convivência (churrasqueira, ducha, cadeiras). Logo depois, uma sala de gravação

---

<sup>46</sup> Antes de ser alugado por Kassin, no segundo andar funcionou um hostel que depois virou uma república em que morei por aproximadamente oito meses no ano de 2011. Há ainda um sótão que durante mais ou menos dois anos abrigava uma oficina de conserto de equipamentos eletrônicos e musicais do argentino Angelo Wolf.

(técnica). Ainda do lado de fora uma escada leva às oficinas de luthieria de Idriss Boudrioua e Carlos Martau.

A casa abre para os shows às vinte horas, os concertos começando, normalmente, entre oito e meia e nove horas da noite e acabando por volta das vinte e duas horas.<sup>47</sup> Eu costumo chegar na Rebel entre dezenove e vinte horas para ter um tempo para conversar com os músicos, com os funcionários da casa, os amigos, para observar a chegada do público, acompanhar um pouco a passagem de som, quando possível, e tomar uma cerveja. Os ingressos são vendidos normalmente no valor de R\$ 20,00 sem meia entrada (poucos são os shows que esse valor é diferenciado seja para mais ou para menos).

A sala de shows tem aproximadamente 70 metros quadrados em formato retangular e tem capacidade de abrigar mais ou menos noventa pessoas. É uma sala comum de estúdio, com tratamento acústico, dois sofás logo na entrada do lado direito, um pequeno palco no final da sala, uma pequena *house mix*<sup>48</sup> num cantinho do lado esquerdo, dois aparelhos de ar condicionado e dois visores (um com vista para o bar e outro para o corredor do lado de fora). Esse ambiente, junto com a iluminação, propicia uma atmosfera de imersão sonora semelhante a que se tem dentro de salas de cinema. Esses recursos são bem aproveitados pelos artistas que se apresentam no Quintavant.

Cartazes e fotos de shows que aconteceram no espaço estão espalhados por toda a extensão da casa como parte da decoração, assim como adesivos de diversas bandas e alguns adesivos de cunho político normalmente colados pelos clientes e amigos que circularam pelo ambiente. Há também uma enorme pintura do cachorro Neon, feita pelo artista plástico argentino David Petroni, na época em que este morava na Rebel, e outras pinturas do artista visual carioca Renan Barbosa, que também foi residente da casa, trabalhou em diversos momentos no bar e é um grande colaborador do Quintavant e da Audio Rebel. Vez ou outra a Rebel abriga alguma exposição de quadros, fotos ou cartazes. Não existe na decoração uma estética coesa ou uma preocupação específica em relação isso, o lugar tem um aspecto *underground* e as mudanças feitas nesse sentido são esporádicas e de forma pontual.

---

<sup>47</sup> Desde de 2017 algumas poucas edições do Quintavant aconteceram entre 22 horas e meia noite.

<sup>48</sup> Casa de mixagem. Local em uma apresentação sonora onde fica a mesa de som e o técnico de som. E por onde passam os sinais sonoros vindos dos instrumentos e microfones para serem mixados e tratados antes de serem liberados e amplificados pelos sistemas de caixas de som que se destinam à plateia, público. (Godoy, Renato, 2018).

A parte de gravação e ensaios é variada tanto em termos de clientes, quanto em termos de trabalhos oferecidos nesse setor. Pode-se encontrar desde gravação de voz para alguma greve do Sindicato dos Bancários, dublagens de filmes/programas de TV, até gravação para músicos famosos como Erasmo Carlos, João Donato, Jards Macalé<sup>49</sup>, entre outros. Os serviços oferecidos pela Rebel são: ensaio, gravação, narração, voz over, trilha sonora, mixagem, masterização, edição, afinação de voz, *folley*, sincronismo, aluguel de equipamento de som, shows, produção de shows, divulgação e curadoria.

#### 5.4 Precarização do trabalho e alternativas

Como sugeri no início do segundo capítulo dessa dissertação, a Audio Rebel surgiu por um inconformismo consciente<sup>50</sup> ao que era a indústria fonográfica e cultural<sup>51</sup> e à situação do mercado de trabalho nestas áreas naquele momento, que já vinham se reestruturando e levando artistas a assumirem diversos papéis, como por exemplo, a dupla função de empreendedor e musicista. Para atingir a autonomia<sup>52</sup> desejada para viver da música que eles gostavam e proporcionar essa autonomia aos músicos amigos, Daniel Lages e Pedro Azevedo, tiveram que aprender ao longo do tempo, através da prática diária de tentativa e erro, a serem empreendedores e buscar formas diversas de manter a casa funcionando. Quando abriram a Rebel os dois não sabiam nada sobre como gerir uma empresa e contavam com pouco

<sup>49</sup> Trecho do show Macalândia na Audio Rebel: <https://www.youtube.com/watch?v=gA7da8Iwtws>.

<sup>50</sup> A monografia de Pedro Azevedo (para o curso de Jornalismo na PUC/RJ, ano de 2008) trata sobre a dificuldade de acesso do artista independente aos veículos de comunicação, diante do monopólio exercido pelas grandes gravadoras.

<sup>51</sup> A historicidade da indústria fonográfica brasileira aponta os marcos do caminho que nas últimas décadas trouxe à tona o perfil de músico-mediador entre arte e técnica. São fortalecidas e diversificadas as cenas autônomas dos mais variados estilos musicais. [...] Na esteira do mercado e da economia fonográfica, duas grandes fases do movimento de reorganização da indústria da música brasileira, convivem ainda hoje. A primeira, entre 1980 e 1990, realiza a terceirização produtiva. Os músicos passam a atuar de forma autônoma em relação à produção, especificamente. Sob sua responsabilidade está a minimização dos riscos e custos assumidos pelas grandes gravadoras, assim como o papel de descobrir “talentos”. Intensificam-se os contratos apenas de distribuição com as *majors*, consolidando relações de complementariedade. A partir dos anos 2000 a mesma tecnologia que assegura a reorganização da produção traz a dificuldade de controle das grandes gravadoras na concentração da distribuição. Acentua-se um tipo de independência e/ou autonomia de toda a cadeia produtiva da música assente no tripé produção – distribuição – consumo/promoção. (CERQUEIRA, 2018, p. 115)

<sup>52</sup> A autonomia a qual me refiro nada tem a ver com a ideia de arte pela arte e sim com a noção de autonomia financeira.

conhecimento de produção de eventos. A Audio Rebel já começou seu funcionamento de modo muito precário contando especialmente com a colaboração de amigos.

Noções como sujeito criativo, autonomia e independência se reconceitualizam sob a lógica do livre mercado, em um cenário construído por paródias em que a liberdade do indivíduo opera novos modelos de dominação e exploração. O significado dessas configurações e suas ambiguidades podem ser observadas pelo cotidiano de trabalho dos artistas-quase-firmas que realizam e acumulam os seguimentos básicos de criação, difusão e organização. Em meio à corrida de editais e patrocínios, o artista é chamado a comportar-se como empresário da sua própria carreira, um *portfolio worker*. (CERQUEIRA, 2018, p. 105)

O nascimento da Rebel, e conseqüentemente do coletivo Quintavant, tem como filosofia de base o “faça você mesmo” (*Do It Yourself* ou DIY) do movimento punk. Apesar desse caráter de não conformidade com as regras impostas pelo mercado, da busca de alternativas para superar as dificuldades de se entrar nele (principalmente trabalhando com estilos musicais que não têm grande aceitação neste mercado e, por isso, não são tão lucrativos), e da crítica aos modos como são impostos à sociedade formas de consumo e de gosto, alguns autores atualmente observam nesse tipo de empreendimento cultural, na verdade, uma conformação com as atuais leis mercadológicas da indústria criativa<sup>53</sup>.

A estrutura do mercado de trabalho também tem passado por mudanças: altas taxas de desemprego são acompanhadas da crescente insegurança e precariedade das novas formas de ocupação. A flexibilização da força de trabalho (contratos de tempo parcial, subcontratação, terceirização etc.) inscreve-se no mesmo processo que articula o discurso por maiores níveis de escolaridade para os trabalhadores que permanecem empregados e ocupam postos de trabalho considerados essenciais para os processos produtivos nos quais se inserem. (SEGNINI apud PICHONERI, 2016, p. 78).

Howard Becker (2010) via a arte e o ofício dos artistas como uma atividade organizada, transmitida, reconhecida, apreendida e celebrada. Como toda atividade, a arte também obedece às regras e constrangimentos mercadológicos impostas pela atividade profissional e divisão do

---

<sup>53</sup> A economia criativa trata dos bens e serviços baseados em textos, símbolos e imagens e refere-se ao conjunto distinto de atividades assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual e abarcam do artesanato tradicional às complexas cadeias produtivas das indústrias culturais. Suas múltiplas imbricações e importantes implicações fazem com que a questão ultrapasse o campo da cultura e invada outras áreas do conhecimento, especialmente a economia e a gestão. [...] Até agora, a definição mais correntemente utilizada pelos países que já adotam as expressões economia criativa e indústrias criativas é aquela formulada pela Creative Industries Task Force, grupo criado em 1997 pelo UK Department for Culture, Media and Sports (DCMS): “as indústrias criativas são aquelas indústrias que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm um potencial para geração de empregos e riquezas por meio da geração e exploração da propriedade intelectual. Isto inclui propaganda, arquitetura, o mercado de artes e antiguidades, artesanatos, design, design de moda, filme e vídeo, software de lazer interativo, música, artes cênicas, publicações, software e jogos de computador, televisão e rádio.” (BRITISH COUNCIL, 2005a, p.5, tradução nossa). (MIGUEZ, 2007, p. 96 e 102)

trabalho. As culturas e as artes são vistas, então, como mercadorias, “e a mercadoria, como nos ensina Marx, é a forma elementar da riqueza na sociedade capitalista.” (REQUIÃO, 2016, p. 251)

O trabalho artístico se inscreve também na lógica de mercado, e essa vinculação se expressa nas configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte, trabalho e profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que o referido controle seja justificado em nome da “qualidade artística”, e não do valor criado, de difícil mensuração – é verdade –, mas não deslocado da esfera ampliada de acumulação do capital (NAPOLEONI, apud SEGNINI, 2016, p. 60 e 61) Luciana Requião (2016) salienta que:

Para Harvey, vivemos em um período da economia capitalista caracterizada como um processo de “acumulação flexível”, com características bem diferentes dos processos de produção fordistas e tayloristas precedentes. Desse período, “a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais” são aspectos fundamentais. Essa é a premissa de Fredric Jameson, que percebe a transformação do econômico em cultural e do cultural em econômico como uma característica da contemporaneidade. (Ibid., p. 252)

A autora toma emprestado, de modo genérico, do italiano Antonio Gramsci, dois termos opostos para entender a noção de cultura da qual trata. Cultura interessada e desinteressada<sup>54</sup>. Ela argumenta que a cultura de modo desinteressado seria a essência da existência humana, entendida como processo e produto do trabalho, mas não como efeito de um trabalho alienado. Nesse sentido a cultura desinteressada estaria num plano utópico<sup>55</sup> e se contraporía à visão social de mundo burguesa. Já como forma interessada, a cultura seria estrategicamente uma porta aberta para o desenvolvimento econômico, seria um setor da economia que abarca diversas cadeias produtivas, alinhadas ao pensamento burguês/capitalista. Os investimentos públicos se viram para atos que promovam o desenvolvimento de agentes e empresas criativas que buscam ampliar e tornar mais eficiente o mercado de bens e serviços culturais. (Ibid., p.

<sup>54</sup> Tomei de Gramsci emprestado os termos *interessado e desinteressado*, utilizados pelo autor para se referir à escola unitária como uma escola *desinteressada*, o que significa “uma escola comprometida com a formação total do educando, na qual a aprendizagem esteja desvinculada de uma finalidade prática imediata, que não tenha como horizonte próximo a profissionalização de seus educandos”. (SILVA 2012 apud REQUIÃO, 2016 p. 252. 15)

<sup>55</sup> Segundo Löwy, a *utopia* contrapõe-se à *ideologia*. Ambas representam uma “visão social de mundo”, porém, enquanto a ideologia representa “o conjunto das concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação, ou reprodução da ordem estabelecida [...], as utopias têm uma função subversiva, uma função crítica e, em alguns casos, uma função revolucionária”. (LÖWY 2010 apud REQUIÃO, 2016 p. 253. 19)

252 e 253). “Ao lado do crescimento dos investimentos na chamada indústria criativa está o trabalho precarizado daqueles que atuam na ponta da cadeia produtiva.” (Ibid., p. 255). A autora continua seu pensamento expondo que sendo a música convertida em mercadoria, o trabalho com música conseqüentemente transforma-se em trabalho alienado e subordina-se às regras das relações de produção vigentes, a diferença de outros trabalhos está no fato de que ainda permanece uma certa “aura” no trabalho musical que escamoteia suas reais relações de produção.

Luciana Requião afirma que: “A precarização das condições de trabalho do músico passa não só pelas relações flexíveis de contrato e pela informalidade, como também pelo trabalho não pago que é o trabalho realizado preliminarmente para que determinado show, gravação ou evento possa se realizar.” (p. 264). Em outras palavras, “a viabilidade em se ‘viver’ de música está associada à capacidade em empreender, e que ao lado desse fenômeno vem ocorrendo a chamada ‘pejotização’<sup>56</sup>, em um processo contínuo de precarização das condições de trabalho e perdas de direitos trabalhistas.” (REQUIÃO, 2017, p. 04).

A precarização, a informalidade contratual e a pouca ou total ausência de remuneração são quase que intrínsecas ao mercado de arte independente e/ou *underground*. A Audio Rebel e o Quintavant não são exceção a essa regra, as atividades executadas dentro desses ambientes seguem exatamente essa lógica de informalidade, a própria Rebel não tem autorização legal para oferecer alguns de seus serviços, e lentamente vem se esforçando para sair da ilegalidade/informalidade<sup>57</sup>. Nota-se então uma ambigüidade dentro das relações de trabalho nesse contexto: tenta-se fugir das amarras impostas pelo capital ao mesmo tempo em que se opera dentro dessa lógica. As noções de cultura interessada e desinteressada expostas acima, dentro do ambiente Audio Rebel/Quintavant se entrelaçam, se hibridizam. Funcionam de forma dialética e não dicotômica, pois neste contexto (assim como na maioria dos lugares com essas

---

<sup>56</sup> A denominação pejotização tem sido utilizada pela jurisprudência para se referir à contratação de serviços pessoais, exercidos por pessoas físicas, de modo subordinado, não eventual e oneroso, realizada por meio de pessoa jurídica constituída especialmente para esse fim, na tentativa de disfarçar eventuais relações de emprego que evidentemente seriam existentes, fomentando a ilegalidade e burlando direitos. (CERQUEIRA, 2018, p.)

<sup>57</sup> Mesmo não tendo autorização legal para prestar alguns serviços a Audio Rebel ganhou em outubro de 2017 uma homenagem da coordenação de música da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro: o Prêmio Música RJ que valoriza os palcos de médio e pequeno porte. Mais uma das muitas ambigüidades da prefeitura do Rio e da Rebel.

características de rede de colaboração independente) uma não existe sem a outra. Para se viver da música que gosta, é preciso encontrar alternativas que permitam o trabalho de todos de forma viável. Muitas vezes esse discurso acaba justificando o fato de se ter pouca ou nenhuma remuneração. A ideia de trabalho de arte desinteressada não quer dizer, contudo, que não se queira ter remuneração por esses trabalhos ou lucros, ou que esses ambientes são totalmente desinteressados em termos financeiros, mas sim, apenas que há uma aceitação e uma procura maior de formas alternativas, como por exemplo as trocas de favores, e que muitas vezes esse interesse é justificado pelo prazer em se ouvir música ou ainda em se ter apenas ganhos simbólicos.

Porque, enfim, é um negócio aquilo ali, né? Tem que sobreviver de alguma forma. E é muito difícil sobreviver quando você aposta em linguagens novas ou pesquisas de linguagens. Quer dizer a Rebel é um lugar que acontece o Quintavant, mas ela em si mesmo é um lugar que tá muito mais preocupado em criar demandas, do que atender demandas. E isso não casa na conta do “negócio”, do puro *business*, entendeu? Esse ímpeto de fazer coisas novas é sempre conflituoso com essa necessidade de manter a casa em ordem, no lugar, com as contas pagas, etc, entendeu? [...] A Rebel não é Bernardo, não é o Leo, não é Godoy, é uma cooperativa e eu digo isso sem nenhuma falsa modéstia. Porque assim, tem todo uma galera em volta ali segurando as pontas do dia a dia. Do: - Tem papel no banheiro? É um dia a dia complicado. Que não é só curadoria e novas estéticas, não é isso. Tem todo um trabalho pesado pra ser feito. Então, assim, é um espaço onde realmente a gente tem que produzir esse tipo de circulação. [...] então é por isso que é um lugar realmente especial pra gente não só trabalhar, mas também pra tentar ver o que está acontecendo de diferente na cidade. [...] E estamos movimentando também um contexto onde essa questão é importante, buscar desenvolver novas sonoridades.<sup>58</sup>

Eu acho que o Quintavant é um lance que parte do interesse das pessoas mesmo. Por isso muita coisa foi mudando ao longo do tempo. Num é uma coisa assim que envolve dinheiro, né. Rola uma movimentação meio espontânea ali [...]. Eu sempre acho que você tem que comprar certos projetos. Eu, por exemplo, hoje em dia tenho feito muito mais projetos de outras pessoas do que projetos meus mesmo, sempre acho que tem que investir em algumas coisas. Eu pelo menos penso assim... Eu acho que nesse negócio de música num gosto de ficar muito parado, acomodado. Eu acho sempre que tem que ficar catando algumas coisas. Então tem que dá uma investida em algumas coisas, mesmo que você não vá ganhar dinheiro. Senão você sempre vai ficar trabalhando com projeto merda, entende? Se ficar pensando só pela grana, de vez em quando tem que acreditar em algumas coisas e fazer algum projeto. (MANSO, Eduardo, 2018)

Porque o QTV eu acho que é isso, eu tô em casa, tem a ver com uma coisa de coletivo, de fortalecer um núcleo, fortalecer um ambiente, que é um ambiente real, porque ninguém tá falseando nada, ninguém criou uma cena, as coisas aconteceram naturalmente, a união dessas pessoas, ela foi acontecendo. Se a gente for pesquisar os motivos, podem até ser fortuitos, eu não sei quanto tempo demoraria pra eu conhecer o Renato se não tivesse a Ava. Eu não sei se o Bernardo teria vindo aqui se o Ricardo

<sup>58</sup> Bernardo Oliveira em entrevista para o programa Segue o Som da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSAL51WexMU>. Acesso em: 25 de out. 2018.

Pita não tivesse dado o toque pra ele que tinha uma parada maneira acontecendo na Rebel pra ele vir ver. Tá entendendo como é fortuito? E ele chegou e de repente já criou um laço, entende o que eu tô te dizendo? As coisas acontecem que a gente também chega um momento que num da pra falar muito como é que aconteceu., Mas depois que acontece aí você vê a máquina andando e enquanto a máquina anda o que eu consigo ver é que eu não conseguiria me ver longe dum lugar que foi muito importante pra mim, pra minha formação musical, pra desbaratinar um pouco minha cabeça, ou melhor baratinar um pouco minha cabeça. Trazer elementos e informações novas, pensar a canção de uma outra perspectiva, que isso eu nunca deixei de trabalhar com a coisa do canto como sendo o imperativo quase pra minha música. A dimensão vocal talvez como a última trincheira do fato de tá submetido a um processo de cópia, colagem. Então eu trabalho com a voz, eu tenho esse lance, então eu só lanço pelo QTV por causa disso, porque eu acho que a gente tem contexto forte, político, que a gente tem que estabelecer. Agora não digo político de uma maneira boba. Eu faço porque eu acho que é legal, porque é um grupo e porque é autêntico. Não existe nenhuma disputa política, no sentido de poder, não existe nenhuma arrogância, ela é o que é. As vezes ganha edital público, né, eu nem fico sabendo, pois eu não sou de dentro mesmo da célula executiva, eu sou uma célula orbitante (risos). Eu lanço por causa disso, porque é o rolê, é alegria. Agora nada me impede futuramente de lançar em outro lugar também, não tô preso a isso, eu faço porque é isso, por que eu tô nesse contexto e é lindo e é natural. Ninguém tá forçando barra nenhuma pra nada. A coisa acontece e tem a força que tem porque tem mesmo. O que tem que não é nada, mas o que tem, tem! Porque é importante, porque surgiu, porque pintou, pintou uma voz, porque de repente teve que se falar sobre aquilo, porque o jornal teve que veicular, porque fulano achou interessante, e virou uma coisa que se fala sobre isso, porque o Rio também tem tão pouca coisa, e eu acho que o QTV teve e tem uma importância, o Quintavant e tal. Que não é nada, é claro que é irrisório, num tem força de nada, nenhuma força política, mas dentro do campo da cultura é uma coisa importante cara, a gente devia agradecer porque tem isso, tem uma coisa diferente, como tem qualquer outra coisa, as coisas tão aí sabe, as pessoas se organizam pra conseguir dinheiro pra fazer o que tem que fazer e pronto, entendeu? Então tem que ter essa força sim, se organizar pra conseguir um dinheiro, dinheiro do contribuinte, dinheiro honesto. (Negro Leo, 2018)

Como dito por Bernardo, para se manter em funcionamento a Rebel/Quintavant acaba criando demanda para atrair seus clientes, mas isso funciona dentro de uma ética própria. No final das contas, são as relações sociais e as criações artísticas e técnicas, que contribuem para o retorno monetário e para que se continue criando de forma contínua. Essas pessoas também demonstram estar conscientes dos processos de precarização aos quais estão submetidos. O acúmulo de funções, a grande quantidade de trabalho para se receber pouco ou nenhum retorno financeiro, enfim, tudo isso é debatido entre eles, para se tentar achar formas de diminuir esses problemas, como a luta por editais públicos, por exemplo (que agora estão cada vez mais escassos). As atividades não parecem ser inconscientes, ingênuas ou não programadas.



## 5.4 Produção e público

Quando o evento Quintavant foi criado, Pedro Azevedo já era um produtor independente com alguns anos de experiência, tendo feito e trabalhado em muitos shows de pequeno, médio e grande porte. Apesar disso, o Quintavant atuava (e de uma certa maneira ainda atua) de forma muito precária e amadora. A produção era muito solta e ficava basicamente na responsabilidade de Pedro e da Rebel. Os outros colaboradores se responsabilizavam mais pela parte técnica de montagem e gravação dos shows (quando acontecia), e pela curadoria. Todo o resto acontecia de forma muito informal. Quase não havia divulgação, por exemplo. Era um momento em que os shows que aconteciam na Audio Rebel eram mais de aluguel da casa, produzidos pelas pessoas que alugavam, e poucos eram os concertos em que a própria Rebel produzia ou fazia parceria com outros produtores. Na opinião de Pedro a produção deixava muito a desejar, o evento não gerava quase nenhum dinheiro, a equipe de produção não ganhava nada e os musicistas ganhavam pouquíssimo.

O Quintavant nunca se estruturou enquanto empresa/empreendimento. Até hoje o coletivo não recebe nenhum tipo de remuneração. As pessoas que trabalham na produção e/ou na parte técnica dos eventos apenas são remunerados quando há algum tipo de investimento externo como, por exemplo, o financiamento através de edital público. Esse pagamento é feito como prestação de serviço de pessoa física ou por Micro Empreendedor Individual (MEI), pois o coletivo não é uma empresa constituída (não tem CNPJ). Esse fator também faz com que o coletivo não tenha capital de giro. Quando esses atores sociais se inscrevem em editais utilizam o CNPJ da Audio Rebel.

A lógica em relação ao pagamento dos trabalhos realizados pelas pessoas é a seguinte: primeiro paga-se os artistas, depois cobre-se gastos (geralmente esse dinheiro sai do caixa da Audio Rebel), depois paga-se a Rebel e por último paga-se as pessoas que trabalharam na produção. Como na maioria das vezes os eventos acontecem na Rebel, ela não só entra com recurso financeiro quando necessário, como também tem seus gastos comuns de água, luz, funcionários, etc.

O acordo com os artistas sempre foi o mesmo: 60% da bilheteria para os musicistas, 40% para a Rebel. Dependendo do evento pode haver algum outro tipo de acordo, por exemplo cachê fechado, mas esse esquema é bem raro, acontece mais com artistas internacionais e só

quando há algum tipo patrocínio/apoio por parte de alguma outra instituição (Goethe Institut Rio, cerveja Estrela Galícia e cerveja Budweiser, por exemplo) ou edital público. Quando o valor da bilheteria é muito baixo, é muito comum a Rebel abrir mão de sua parte, direcionando assim toda a entrada de dinheiro para os artistas. Tudo é feito de forma muito informal, sendo muito raro algum tipo de contrato. Os acordos, conversas e planejamentos com os artistas são feitos através de troca de e-mails.

O coletivo já foi contemplado três vezes em editais públicos de fomento à cultura. O primeiro foi o Prêmio Funarte de Programação Continuada para a Música Popular (Contemporâneos da Funarte) em 2015, que tinha como proposta ocupar espaços da Funarte com produção musical contemporânea, atual e independente. O Quintavant/Audio Rebel foi um dos seis coletivos selecionados pela Fundação Nacional de Artes e apresentou uma série de cinco shows na Sala Sidney Miller a preços populares (R\$ 20,00 a inteira e R\$ 10,00 a meia entrada). O segundo foi em 2016, o Edital Olimpíadas da Prefeitura do Rio de Janeiro, em que apresentaram o Ocupação Audio Rebel/Quintavant na Biblioteca Escola Parque e no Centro Cultural Hélio Oiticica, com eventos gratuitos. Já em 2017 foram contemplados pela Lei Rouanet para o Festival Audio Rebel de Música Instrumental 2017/2018. O festival acontece no próprio estúdio também a preço popular (R\$ 20,00 a inteira e R\$ 10,00 a meia entrada). A Rebel já teve um contrato com a cervejaria espanhola Estrela Galícia e atualmente tem contrato de colaboração com a cervejaria Budweiser.

A despesa mensal da empresa é de aproximadamente R\$: 16.000,00. Mesmo com a diversidade de serviços oferecidos e a sublocação de salas é muito trabalhoso e difícil para o estúdio fechar os meses com algum lucro. O faturamento mensal<sup>59</sup> varia entre R\$: 13.000,00 e R\$: 22.000,00 (nunca tendo ultrapassado esse valor). Os editais/prêmios e essa parceria com a marca de cerveja não só proporcionaram que os eventos acontecessem e que os envolvidos fossem remunerados financeiramente, como também ajudaram o estúdio a pagar suas dívidas e se manter durante os últimos dois anos. Diversas pessoas já passaram e contribuíram na produção do coletivo. Atualmente os mais engajados com o projeto são: Pedro Azevedo, Mariana Mansur, Luan Correa e Bernardo Oliveira.

---

<sup>59</sup> O período entre dezembro e março é o mais difícil para empresa, dando pouco ou nenhum lucro. Esse período é aproveitado para conceder as férias dos funcionários, pois tem pouco movimento no estúdio.

A Rebel tem uma estrutura física muito diferente da maioria das casas de show do Rio de Janeiro. Parece um estúdio de música comercial como a maioria dos demais de Botafogo, que recebe, ensaios e gravações durante todo o dia, principalmente no período das dezesseis as vinte e três horas. Pode também parecer uma casa de um musicista comum, devido a informalidade e o clima familiar do ambiente. Esse ambiente familiar e focado na música faz com que musicistas se sintam mais à vontade, assim como pode gerar um certo estranhamento a quem está acostumado com uma estrutura mais formal de empreendimento voltado ao entretenimento. Esse clima diferenciado é um dos fatores que fazem com que alguns artistas específicos, formem redes de colaborações, e se unam a partir desse espaço. Foi com esse espírito também que surgiu o Quintavant, através da união de músicos e colaboradores, que de maneira espontânea e não comercial, começaram uma programação de música de vanguarda/ruído/improvisação às quintas-feiras na Audio Rebel. Esse espírito não comercial vem mudando ao longo do tempo. Vem se profissionalizando. O fator comercial da casa, lugar onde acontecem shows, ensaios e gravações, somado ao ambiente familiar, fazia do espaço o ambiente perfeito para essas pessoas se encontrarem, muitas vezes pelos próprios compromissos de ensaio e gravação, outras vezes só por quererem estar ali, somando-se ainda ao fato de Botafogo ser um bairro de fácil acesso para maioria das pessoas que frequentavam o lugar (moradores da zona sul do Rio).

O público que frequenta a Audio Rebel também é bem variado e depende muito do show que acontece no dia. A casa abriga um grande leque de gêneros musicais sempre de artistas independentes<sup>60</sup>. Em relação especificamente ao público que frequenta o Quintavant, observei que são em sua maioria, homens, brancos, pertencentes à classe média, com ensino superior e músicos. Claro que o público não é formado só por esse tipo de pessoas, porém sem sombra de dúvida são a maioria, principalmente se olharmos o evento como um todo. Em alguns eventos específicos pude observar uma maioria feminina e/ou LGBTs. Estes eventos, todavia, são esporádicos e apresentam uma temática feminista e/ou LGBT. Alguns shows mais ligados à canção, a ritmos populares e mais “dançantes”, como é o caso da banda paulista Metá Metá, também atraem mais esse público. Nos eventos do Subcena<sup>61</sup> (uma subdivisão do Quintavant que tem a palavra como meio central para as sonoridades apresentadas) também percebi uma

---

<sup>60</sup> Pensando artista independente como: “aquele artista que tem a música como única, senão principal, atividade; e desenvolve seu trabalho de criação, produção, distribuição e promoção de forma autônoma às gravadoras/distribuidoras, ou seja, sem intermediários.” (CERQUEIRA, 2018, p. 86)

<sup>61</sup> Sobre o Subcena ver capítulo II dessa dissertação, p. 54.

maioria de mulheres no público. Todavia é notável o aumento da presença feminina (em sua maioria brancas, pertencentes à classe média) em todos os eventos organizados pelo coletivo, principalmente a partir de 2015. Esse aumento é percebido tanto em relação ao público quanto em relação às artistas<sup>62</sup>. Fato esse também observado por Tânia Mello Neiva na cena de música experimental de São Paulo.

Inicialmente o público que frequentava os eventos do Quintavant eram os próprios músicos que tocavam neles e pessoas que frequentavam o extinto Plano B na Lapa. Era quase uma espécie de clube, onde um artista tocava em um mês, e no outro mês ia assistir ao show de outra banda ou musicista que era seu amigo. Por um lado, essa atitude foi o que manteve os eventos acontecendo e contribuiu para um aumento na quantidade de pagantes, pois um artista levava um amigo, que chamava outro, não só para fruir, mas também para fortalecer o movimento que ali se formava. Havia pouquíssima presença feminina, na maioria das vezes companheiras dos músicos.

Eu frequento a Rebel desde de 2010, mais ou menos. Durante o processo de criação do Quintavant eu participava das conversas sobre o evento, pois o Renatinho Godoy frequentava muito a minha casa e ele sempre falava do projeto. Eu nunca participei da produção mesmo não. Eu participava indiretamente. No sentido de tá junto, e naquela energia, e de tá ouvindo as conversas. De tá de alguma forma envolvida com as pessoas que estavam envolvidas mais diretamente. Que eram amigos assim. Eu muito frequentava muito o Quintavant, mas comecei a perceber que tinha uma coisa muito em torno dos homens, a Rebel e o Quintavant. E eu era sempre uma das poucas mulheres ali. Tanto assistindo como tocando. Tinha uma coisa que era muito centrada nos homens. E aí isso começou a se tornar mais claro pra mim a medida do tempo. Assim, eu acho que só caiu a ficha pra mim, mais concretamente, em 2013. Em 2014, por exemplo, eu toquei no Quintavant no meio do ano e tive um certo probleminha, sei lá, na questão de agendar e tal. Mas rolou. Então, assim, foi uma relação que também tiveram suas farpas (risos). Mas o fato é que sempre foi um lugar que eu frequentei muito, e que eu acho que me apoiou em várias coisas. E que é muito importante. Mas isso é uma história antiga que aconteceu, mas eu sentia isso, eu me sentia deslocada, mas isso faz muito tempo... E aí depois eu comecei também a ter mais relação com o Bernardo. Uma pessoa que passou a fazer também fazer curadoria, cuidar do Quintavant. E enfim aos poucos eu fui tendo mais e mais e mais proximidade ao longo desse tempo. Mas o fato é que desde 2010, que eu conheci Godoy, eu sempre tive próxima dessa concepção, dessa construção. Hoje a relação, já é uma outra relação. No sentido de ser um espaço que eu sinto que me apoia, que eu posso dar vazão, fazer as coisas que eu quero fazer. No sentido criativo e de ter uma importância também. Eu falei mais pessoalmente, mas eu gosto muito também da programação, das coisas que são apoiadas e que acontecem lá. Então, sei lá... hoje em dia eu tô muito parte, né. Muito dentro. (BELLA, 2018).

---

<sup>62</sup> Já em termos de produção, a quantidade de mulheres participantes caiu, principalmente a partir de 2015.

Com o passar do tempo o evento foi ganhando mais projeção midiática, principalmente com a participação de artistas internacionais. Isso levou a um maior interesse por parte de outros públicos que não conheciam a casa ou o evento. Ainda assim, a maioria das pessoas que frequentavam eram musicistas interessados em experimentação sonora. As edições do Quintavant na Comuna<sup>63</sup>, assim como a participação do coletivo no Festival Digital da casa de shows Circo Voador, e o Festival Antimatéria foram provavelmente os grandes responsáveis pelo aumento do público e uma maior projeção do evento nas mídias. Esses dois festivais citados também contribuíram muito para uma melhora em termos de produção, na opinião de Azevedo, pois os produtores do coletivo passaram a atuar de forma mais profissional e organizada, saindo de um certo amadorismo e apostando mais na potencialidade do evento e do grupo.

Em 2014 o Quintavant começou a sair da Rebel, primeiro por convite de Tay Nascimento para um espaço próximo em Botafogo chamado Comuna<sup>64</sup>, que não tinha muita estrutura técnica para concertos, porém tinha a possibilidade de estender a noite até a madrugada. Na Comuna o evento Quintavant tomou um aspecto mais de “*night*”, de “festa”. Com a presença de DJs de música eletrônica dançante, não uma música comercial, mas assim mesmo uma música de “festa”<sup>65</sup>. Nesse período começaram alguns atritos em relação a estética do projeto, um lado queria abrir o leque de possibilidades sonoras enquanto outras pessoas achavam que tinha que ser um evento voltado pra propostas mais radicais em relação à experimentação sonora, um evento só de música-ruído. Após duas temporadas na Comuna, o Quintavant voltou a acontecer somente na Audio Rebel. Sobre a produção Quintavant/Comuna Felipe Zenicola me contou:

Eu comecei a participar ativamente do Quintavant, na produção, quando ele migrou temporariamente pra Comuna. E foi quando eu e a Tay produzimos. O Renato e o Alex ainda estavam presentes, mas não muito atuantes assim, eles ficavam mais nos bastidores. Eu e a Tay que cuidava realmente da produção e escalação. A gente fazia

---

<sup>63</sup> “Comuna é um grupo multidisciplinar de criação e produção cultural. Desenvolvemos projetos nas áreas de comida e música, interagindo com as atividades e redes criativas que habitam este universo. Temos uma casa na rua Sorocaba 585, em Botafogo, onde comemos, escutamos música e conversamos desde 2011.” Descrição retirada da página do *Facebook* do espaço.

<sup>64</sup> Trecho do show DUPLEXX + Gabriel Mayall no espaço Comuna: <https://www.youtube.com/watch?v=597xV0Bhzbs>

<sup>65</sup> Segundo Renato Godoy essas edições do Quintavant na Comuna (Quintavant Swing) rederam uma boa receita, porém não tive acesso aos valores nem a como foi feita a distribuição do dinheiro.

toda quarta-feira, foram duas temporadas, que durou, se não me engano, um mês cada uma. E a gente fazia a produção no sentido de marcar os shows, eu produzia algum vídeo, um *teaser* de divulgação<sup>66</sup>, a gente fazia o evento e no dia no show, tinha que levar os equipamentos, subir o equipamento, montar o palco, dependendo do artista que era, eu fazia o P.A., toda essa parte técnica era eu que cuidava. Na curadoria a minha presença era mais coadjuvante nesse ponto. Era mais a Tay, tinha alguma influência minha, eventualmente alguma influência do Renato, mas era mais a Tay que fazia curadoria. O Alex ajudava mais com cartazes, se não me engano. (ZENÍCOLA, Felipe, 2018)

Para a Audio Rebel/Quintavant 2015 foi um ano marcado por uma profunda transformação e ruptura de relações. Duas produtoras que trabalharam no Quintavant, Tay Nascimento e Dora Moreira, foram personagens centrais num conflito que abalou profundamente o coletivo. Elas acusaram publicamente, através de posts no Facebook, alguns membros do coletivo de machismo e assédio. O acontecimento tomou uma certa repercussão midiática e até hoje é um assunto que volta nas rodas de conversas da cena carioca e paulista. Algumas pessoas pararam de frequentar os eventos ligados ao grupo. Curiosamente, após esse conflito, percebi, principalmente a partir de 2016, o aumento na quantidade de mulheres nos eventos (artistas/público) mencionado anteriormente. Durante as entrevistas formais também pude perceber, uma certa resistência, por parte dos entrevistados em tocar nesse assunto. O único que falou espontaneamente (seguindo a ideia de entrevistas narrativas citada acima) sobre isso foi Marcos Campello.

O músico Marcos Campello, que integra o Quintavant desde sua “pré-história”, nesta nossa conversa, fez também uma análise sobre o coletivo que acho interessante reproduzir aqui. Campello (39 anos) é guitarrista e toca na banda experimental *Chinese Cookie Poets*, e na banda de Ava Rocha, além de fazer parte de diversos projetos solos ou em parceria com outros musicistas. Para ele o Quintavant teve várias fases, com dois momentos bruscos de mudança. No início era um ambiente mais fechado, com uma curadoria mais voltada para o experimental instrumental e de ruído. Depois, durante as temporadas do Quintavant Swing na Comuna, houve uma abertura dessa curadoria, e isso ocasionou uma grande ascensão do evento. Ao voltar pra a Rebel essa curadoria acabou se fechando novamente, o evento alcançando, contudo, o seu auge em termos de circulação de pessoas. Isso criou uma cara, uma identidade para a região próxima à Rebel, com os *hipsters* da Comuna e os experimentais do Quintavant. Houve então

---

<sup>66</sup> Três exemplos de teasers de divulgação mencionados por Zenicola: <https://www.youtube.com/watch?v=YjKIW33pEHM> e <https://www.youtube.com/watch?v=iFLN8QeGMUQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=VYwcIq1AO60>.

uma ascensão que culminou na consolidação da linha de programação. Neste momento também foi criado o selo.

Chegou uma hora que precisava tomar alguma decisão pra como iria gerenciar esse movimento, essa coisa que tava acontecendo que tava crescendo. E Aí rolou aquela confusão toda com a Tay e a galera e tal. E aí eu acho que a conjuntura jogou meio que contra a Rebel. O momento ideológico nacional, meio que jogou contra a Rebel. E aí coisas se misturam entendeu? A Rebel se mistura com o Quintavant, que se mistura com as personalidades dos curadores e isso causa uma confusão que eu acho que não foi muito saudável. Surge a necessidade de posicionamentos individuais, posicionamentos em nome do Quintavant, posicionamentos em nome da Rebel. Enfim, foi uma situação delicada que não teve um desfecho bom. Eu até conheci pessoas que nem conheciam ninguém envolvido, nunca tinha vindo na Rebel, e, no entanto, tinham opiniões formadas. Daí sempre foi o caso de chegar e falar: - Olha só, você conhece alguém? Você já foi lá? Você sabe o que aconteceu? Quem te contou? Você viu uma tabela de um comentário de alguém, em algum lugar, sabe? Num é assim. É um lugar que é muito importante pra cena e tal... Ao mesmo tempo eu também tive minhas questões aqui. Mais pessoais e pontuais. Talvez, por isso, eu consiga ver, ou acho que vejo, essas questões de gerenciamento mesmo, de relacionamento com as pessoas, de formas de manejar o evento, de formas de pensar o evento. E aí pra mim agora, é como se fosse uma terceira fase. Que é uma fase que tem uma estabilidade atingida. Já é um lugar consolidado. O Quintavant tá cada vez mais afastado dessa treta que rolou. E por mais que algumas pessoas ainda tenham alguma resistência a frequentar. Várias outras pessoas que poderiam ter a resistência tão frequentando, entendeu? Aí é como se fosse um segundo arco ascendente. Mais lento, mas também, por isso mesmo, mais robusto, mais sólido. Em relação ao público teve uma mudança também. Tem uma galera mais nova, na idade e que não vinha antes, que agora tá frequentando. Teve uma mudançazinha de intergeração, não sei o quê que é, mas teve uma mudança sim. Eu acho que tá mais eclético aqui. Esse negócio de você ter uma curadoria só de música instrumental, como era antes, é muito legal por um lado, mas tem um lado muito ruim porque é excludente. Acaba afastando um público em potencial. E eu acho que agora tem uma tranquilidade pra poder fazer qualquer evento. (CAMPELLO, Marcos, 2018).

A essas fases sugeridas por Marcos Campello eu acrescentaria uma outra que na verdade é futura. O coletivo está começando a pensar em sair da ilegalidade, da informalidade e se profissionalizar mais. A proposta é criar uma produtora do Quintavant. O projeto ainda não se concretizou. É apenas um plano, por enquanto.

Com essas temporadas de shows na Comuna, o evento passou a ser visto por mais gente, o que levou a um aumento na quantidade de público e gerou também outros convites. A primeira grande parceria que surgiu nesse sentido com o Quintavant foi para o evento do blog Antimatéria<sup>67</sup>, em que o produtor do festival de música experimental Novas Frequências,

---

<sup>67</sup> Entre os dias 30 de outubro e 03 de novembro de 2018 o coletivo produziu a segunda edição do Festival Antimatéria. Dessa vez com uma produção muito maior e com a presença de artistas locais e internacionais. Por estar escrevendo esta dissertação tive que me manter afastada da produção e ainda não tenho muitos detalhes sobre o festival. “Foram cinco dias de evento; trinta e quatro artistas; quatro locações (centro, zona sul e zona norte);

Chico Dub, conseguiu um espaço de artes na Gamboa chamado *Super Uber* e uma estrutura de bar para uma noite só de música experimental unindo oito projetos musicais do Rio de Janeiro. “Uma verdadeira maratona de noise, onde praticamente todas as bandas de música mais vanguardista participou e celebrou”, segundo Pedro Azevedo. O evento foi um sucesso, segundo os produtores. Esse evento, que aconteceu com entrada livre, lotou o espaço da *Super Uber* e foram distribuídas gratuitamente cervejas aos presentes. Isso levou mais pessoas a conhecerem a programação do Quintavant. Apesar do sucesso do projeto, a estrutura de produção não se alterou muito. O Antimatéria<sup>68</sup> não rendeu dinheiro e todos os envolvidos não foram remunerados. O Quintavant, apesar de ser reconhecido por muita gente como uma empreitada cultural de sucesso, ainda segue como um coletivo sem nenhuma formalidade legal e sem nenhuma receita financeira significativa. O dinheiro das entradas dos eventos é dividido entre a casa, Audio Rebel na maioria das vezes, e as bandas. A produção atua voluntariamente, sem muita expectativa remuneração do trabalho, “felizes de estarem conseguindo realizar bons shows, e crescendo uma cena musical”. Esse é o discurso que ouvi de absolutamente todos os membros da produção com os quais conversei nesses dois anos de pesquisa. Os músicos tinham essa noção, que as bilheterias não geravam grandes receitas, e apesar do nome estar se tornando um pouco mais popular, nenhum retorno financeiro estava sendo gerado.

Outro convite similar que aconteceu na mesma época foi feito pelo Circo Voador para o Festival Digital que contemplava a programação de duas horas por duas noites com R\$2.000,00. Esse valor foi dividido por todos os músicos, o técnico de som do evento, Renato Godoy, e o fotógrafo, Renan Barbosa. Mais uma vez priorizou-se remunerar os músicos e colaboradores que tinham suas diárias vinculadas ao evento do que a parte de produção, que tinha cada vez mais que trabalhar para atender demandas maiores. Essa programação do Circo Voador, somada com à experiência do Antimatéria, gerou um know-how, segundo Pedro Azevedo, para que se pensasse e se produzisse eventos de maior porte que já não caberiam mais na Audio Rebel. Pela dificuldade de se produzir em espaços maiores e pela liberdade artística que envolvia a possibilidade de “fiscos de bilheteria”, todavia, decidiram por seguir com a programação semanal na Rebel, onde os riscos eram menores. Definiram que a programação

---

mais de mil e quinhentos espectadores.” (MANSUR, Mariana, 2018).

<sup>68</sup> Trecho da Banda Baby Hitler tocando no festival Antimatéria: <https://www.youtube.com/watch?v=Vpb84AphDMw>.



semanal seria a prioridade, à maneira como o Quintavant surgiu, mas parte da equipe ficou com a função de tentar estabelecer parcerias e levar o Quintavant para outros lugares.

Uma das parcerias seguintes foi com o Centro Cultural São Paulo (CCSP) que convidou o coletivo para produzir uma noite Quintavant em São Paulo pelo sucesso do lançamento de um disco gravado na Audio Rebel com o baterista norueguês Paal Nilssen-Love chamado “Bota Fogo”. Mais uma vez a receita foi dividida basicamente entre os músicos e a equipe técnica de São Paulo, (eles foram obrigados a ter uma produção local). O evento foi um sucesso. Pedro, Bernardo e Mariana bancaram suas próprias passagens e hospedagens para presenciarem a primeira noite do Quintavant em SP, e o lançamento de um trabalho que foi um divisor de águas para o selo e a programação de eventos.

Com a chegada de novos colaboradores, principalmente Bernardo Oliveira e Mariana Mansur em 2013, o coletivo passou a produzir de maneira mais eficiente, pois as divisões de tarefas começaram a tornar o Quintavant mais produtivo. Pedro Azevedo mantinha a Rebel disponível e tinha muitos contatos com bandas/produtores de outras cidades do Brasil e do mundo. Renato Godoy era o braço técnico, pois tinha muita experiência como técnico de som, o que elevou a qualidade técnica e sonora dessas produções.

Perguntado pelo jornalista, Mariano Marovatto, no programa Segue o Som, da TV Brasil, sobre o que o motivou a entrar na cena e no Quintavant, Bernardo respondeu:

Então eu não gosto muito desse negócio de cena, eu acho que quando se fala em cena geralmente se tende muito mais a, sei lá, questões de comunicação, jornalísticas, do que propriamente reflete uma realidade. Existe o entorno da Rebel. Porque é assim: a Rebel são mais de dez anos de um estúdio de ensaio, que aluga um espaço pra shows, mas que também promove shows. Ela se consolida primeiro como um espaço de rock e tal, e aos poucos vão chegando outros artistas buscando outras sonoridades. Isso é o que mais me interessou na Rebel. Porque... quando eu cheguei lá a primeira coisa que eu vi foi o Chinese Cokkie Poets, que faz uma espécie de *No Wave*, mas com infusões muito evidentes de samba, de uma instrumentação mais solta, sem *riff*, que não trabalha melodia, harmonia, e que trabalha mais timbres, intensidades, uma coisa mais rascante, radicalmente instrumental, sem palavra nenhuma. E de repente alguém fala: - Leo chega aí! Aí sobe esse cara no palco. Meio Fela Kuti, meio Iggy Pop, e gritando e fazendo justamente o contrário do que a gente espera quando vê uma silhueta, né, num país racista como o Brasil, cê vê um negão num palco, tu já espera logo que ele vai bater uma conga, que vai tocar um reggae né. E o Leo como o Itamar Assumpção é de uma tradição de negros que não atendem as expectativas né. Então eu fiquei muito impressionado pela pujança mesmo criativa dessa rapaziada. E muito diferentes uns dos outros. O que une mesmo essa “cena”, se você quer falar assim, é a amizade cara [...]. Então o que me interessou na Audio Rebel, no Quintavant foi essa liberdade

muito por conta de seu proprietário, Pedro Azevedo que é o cara que possibilita A Rebel ser isso.<sup>69</sup>

Bernardo Oliveira começou produzindo textos e coordenando a divulgação, trazendo uma unidade e uma estética na parte dos textos dos eventos e de divulgação. Mariana Mansur trouxe um *know-how* de produção e assinou diversos cartazes e artes. Todos, de maneira coletiva, faziam e fazem a curadoria juntos. O que levou a alguns “erros na escolha de artistas”, na visão de Pedro e Bernardo, mas, também, expandiu o leque de sonoridades. Para facilitar a relação entre os membros do coletivo, e diminuir os conflitos, eles abriram-se para mais possibilidades sonoras, saindo um pouco do foco na estética que perseguiram inicialmente, mais voltada para a *noise music*, o *free-jazz* e instrumental. Essa mudança na estética do evento e a abertura para outras possibilidades sonoras, abrindo-se principalmente para sonoridades das músicas populares, se deu especialmente graças ao envolvimento de Mariana Mansur e Bernardo Oliveira.

Agregar é do jogo. Eu acho que o interesse maior é trazer o funk, trazer o samba, trazer tudo pra dentro da Rebel. Contanto que se tenha algo a dizer. Eu acho que é essa a questão. Então veja bem, agregar é a ideia. É o epicentro da coisa. Agregar.<sup>70</sup>

Mas essa mudança de paradigma na curadoria não se deu de modo totalmente amistoso, Pedro e Renato, inicialmente queriam que o evento permanecesse dentro dos moldes em que o evento havia sido criado, ou seja, apenas shows de música-ruído, depois de muitas discussões, Pedro acabou por perceber as vantagens que essa mudança traria e como ela se adequava ao espírito da Rebel e do próprio Quintavant, acabou, por fim, convencendo Renato e os outros colaboradores em aceitar as mudanças.

A amizade e a “vontade de realizar shows fora do que normalmente é oferecido no Rio de Janeiro” (Mariana Mansur) era o ponto em comum dessas pessoas, que de uma maneira muito orgânica passou a agregar ainda mais pessoas, como: Letícia de Brito que ajudou em diversas produções, Dora Moreira que escreveu o primeiro projeto aprovado em lei de

---

<sup>69</sup> Bernardo Oliveira em entrevista para o programa Segue o Som da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSAL51WexMU> Acesso em: 25 de out. 2018.

<sup>70</sup> Bernardo Oliveira em entrevista para o programa Segue o Som da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSAL51WexMU> Acesso em: 25 de out. 2018.

incentivo. Renan Barbosa que passou a colaborar com alguns cartazes e registros fotográficos, entre outras pessoas.

A partir de 2014, houve um aumento na média de público, os eventos, mesmo os com uma proposta sonora mais radical passaram a ter um público maior. Enquanto no início a média de público pagante era de umas quinze pessoas, passou para umas quarenta.

Nesse momento também surgem mais pessoas a fim de fazer um som experimental. Com o surgimento de um público “novo” para o estilo musical e a imprensa começando a dar algum espaço para o Quintavant em veículos impressos e online, pode-se dizer que esses agentes culturais saíram de uma pequena bolha de músicos que já se encontravam e se conheciam do Plano B, para grupos que surgiram mais ou menos na mesma época da criação do Quintavant. O diálogo com músicos e selos do exterior também passou a ser maior.

Ter todo o equipamento de áudio disponível e salas em diferentes formatos, permitiu à Audio Rebel servir como laboratório para diversos artistas do Quintavant. A Rebel crescia comercialmente por expandir seu leque de clientes e de mídia espontânea gerada pelo Quintavant. A casa cedia seu espaço e *know-how* técnico para esses artistas, estabelecendo assim uma parceria saudável que veio a dar lucros a longo prazo, tanto para os artistas que circulavam pelo Quintavant quanto para Audio Rebel.

Os diferentes mundos sonoros, geográficos e sociais que passaram a transitar no espaço Quintavant/Rebel por causa dessa abertura a novas possibilidades estéticas, fez do estúdio e das pessoas que compõem o coletivo, ambientes de interseção entre esses mundos. Um lugar que catalisa e propõe novas linguagens estéticas e as leva ao mundo através das próprias relações estabelecidas dentro desse espaço.

### **5.5 Conectividade e experimentações no Quintavant**

O convívio de músicos, produtores e colaboradores foi uma troca de experiência muito rica para todos, pois muita informação passou a circular e vínculos musicais se estabeleceram de forma orgânica. Como por exemplo, um músico frequentava o espaço e ouvia o ensaio de

outra banda, em algum momento os dois entravam em contato e a partir dessa experiência surgia uma terceira banda/projeto. Dando um exemplo prático, o músico Negro Leo, que morava em Botafogo na época, e frequentava a casa com uma certa intensidade formou sua banda a partir do contato que teve com músicos naquele local.

O cantor, compositor e instrumentista Negro Leo (35 anos), nasceu em Pindaré-Mirim/MA, mas veio para o Rio de Janeiro com dois anos de idade. Negro Leo trabalha basicamente com canções. “Eu fui fazer canção com intenções de experimentar nesse ambiente, mesmo meu envolvimento na Rebel, no Quintavant, meus discos são todos ligados a voz, ao canto, a uma mensagem de texto e tal...” (NEGRO LEO, 2018). Ele tem nove discos solos lançados, sendo quatro deles pelo selo QTV, além de ter participado de mais outros álbuns do selo independente.

“Eu faço canção popular. Se você pegar todos os meus discos, mesmo o ‘Meu reino não é desse mundo’<sup>71</sup> trabalha esse elemento da voz. O que eu tô considerando como canção popular é essa instituição no Brasil por onde flui pensamentos importantes e profundos sobre a questão brasileira mesmo entendeu? Questões sociológicas, antropológicas, questões profundas.” (NEGRO LEO, 2018).

Formado em ciências sociais (Leo faz parte da primeira geração de sua família a concluir o ensino superior), como musicista ele é autodidata, tendo estudado apenas por seis meses na Escola de Música Villa-Lobos e aprendido com um amigo dele a tocar alguns choros. Segundo ele, todavia, seu aprendizado musical se deu em maior parte sozinho. Apesar de já tocar antes de participar do Quintavant, a carreira de Leo se mistura com a história do coletivo, pois foi nesse momento e a partir das amizades e aprendizados musicais que ele resolveu deixar sua carreira de cientista social em segundo plano e abraçar de vez a ideia de se viver da música.

---

<sup>71</sup> Disco anarcogospel lançado por Negro Leo de surpresa na noite de natal em 2016 (QTV/Malware). Surgiu da leitura e interpretações de natureza anárquica de algumas passagens do Novo Testamento para discutir questões como: teologia neopentecostal, liberdade, fé e, em última instância, o Estado. Dialogando com o contexto da vitória de Marcelo Crivella para prefeitura do Rio de Janeiro, o crescimento das Igreja Universal, mais do que uma mera crítica a esse contexto específico, o disco se propõe ser também um enfrentamento com essas questões. O álbum foi lançado em formato digital para download e em formato físico em fitas cassetes. A banda anarcogospel é formada por: com Negro Leo, Lucas Pires, Guilherme Lírio, Caio Paiva, Thiago Nassif, Bruno Schiavo, Renato Godoy e Felipe Zenicola. Para ouvir o disco: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv019-meu-reino-n-o-desse-mundo-vol-1>. Trecho de uma apresentação ao vivo: <https://www.youtube.com/watch?v=KF4wHn-wwhw>.

Essa aventura começou assim: em 2009 eu comecei a namorar a Ava e ela tava gravando o disco dela<sup>72</sup>. No entanto o disco dela já trazia uma série de elementos sonoros, de paisagens, de coisas que não eram muito convencionais para a canção popular, sacou? Então isso já chamava a atenção, e o cara que tava gravando, o técnico de som que tava gravando o disco era o Renato Godoy, o Renatinho. Então a gente se conheceu e ele me falou sobre o lance que rolava e foi me apresentando um por um da turma, eu também fui me interessando pelo universo ali que ele me apresentava e bom, conheci a turma e acabei entrando no rolê. [...] E aí depois fui entendendo como que funcionava a casa. Bem no início ele me apresentou o Felipe Zenicola, me apresentou o pessoal do Rabotnik, que na época fazia uma temporada de shows na Pista 3, eles faziam umas temporadas lá de improvisação, já tinha essa onda de improvisação do Rabotnik que eu fui conhecer por causa do Renato. O Arto Lindsay já era um cara que já circulava por ali, fazia uns lances com o pessoal do Rabotnik. O Renato já conhecia ele, fazia som pra ele. Tinha esse contexto... então nesse início eu conheci o Zeni, o Pedro Azevedo, o pessoal do Rabotnik, ainda não conhecendo muito bem, mas falando com um e com outro, hoje são meus amigos né [...]. Eu vinha assistir show no início. Mas logo em 2011 já me engajei e comecei a tocar com a rapaziada e a partir daí. (NEGRO LEO, 2018)

Negro Leo é um músico que exerce muito bem sua conectividade. Desde que chegou no Quintavant o artista transita entre diversos mundos sonoros e parcerias musicais. Leo é um dos artistas, a meu ver, que mais tem noção da potência que as conexões estabelecidas entre as pessoas, podem ser extremamente produtivas para sua criação artística e sonora. Mesmo em seus projetos mais solitários, ele se utiliza das relações e conexões que tem com seus, cada vez mais numerosos, parceiros. O leque de parcerias estabelecidas por Leo é grande, e ele transita, aparentemente, com muita fluidez entre diversos ambientes sonoros e sociais, parece se nutrir e alimentar, estimular, de modo consciente esse jogo, essas relações, em suas criações.

Sem querer puxar sardinha pro meu lado, mas a partir do show do Ideal Primitivo, em 2011, que foi um show importante, no sentido de fazer as pessoas tocarem mais entre si, sabe? De circular os músicos entre si mais. Então isso eu sei que teve uma importância, não querendo falar que foi por minha causa, na verdade as pessoas que já estavam dispostas a trocar, mas acho que esse show catalisou, acelerou o processo de troca entre os músicos ali naquele momento. Por que eu também vinha trazendo uma rapaziada mais jovem que tocava comigo, que era do jazz. E essa rapaziada era Gabriel Ballesté, Iuri Nicolsky, Daniel Fernandes lá da Abolição, que toca muito com o Marcos Campello, gravou um disco com ele e um disco comigo também. Pedro Dantas, Thomas Harres [...]. Mas aí de um contexto específico, esse contexto atômico aqui do Quintavant eu acho que esse show que eu te falei, ao qual eu me referi, do Ideal Primitivo, ele teve essa função de fazer a gente de repente ali se enturmar, nesse microcosmo do Quintavant enturmar alguns músicos e tal e começar o processo, acho

<sup>72</sup> A cantora e cineasta Ava Rocha atualmente é casada com Negro Leo, o disco ao qual ele se refere é o primeiro álbum dela chamado Diurno. O disco foi lançado em 2011 pela Warner Music e apresenta canções autorais e releitura de mais três canções. A banda homônima AVA era formada por Emiliano 7, Daniel Castanheira, Nana Carneiro da Cunha e Ava Rocha. Para ouvir: <https://soundcloud.com/avarocha/sets/diurno>. Ava ganhou uma certa projeção midiática quase três anos depois de ter lançado seu segundo disco (e primeiro solo) que leva seu nome: Ava Pátria Índia Iracema (2015, Circus produções). Ela também faz parte do Quintavant, tendo se apresentado muitas vezes no evento. Em 2018 lançou seu terceiro disco Trança (Circus produções). Para ouvir: <https://www.youtube.com/channel/UCAU7TONFOvnIYzkyTEwuE-g>

que foi um pouco por aí. E, bom, aí depois muita coisa aconteceu né. (NEGRO LEO, 2018)<sup>73</sup>

O baixista Felipe Zenícola corrobora a questão levantada por Negro Leo ao falar sobre o show do projeto “Ideal Primitivo”<sup>74</sup>, disco lançado pelo cantor em 2012.

Na verdade, o Ideal Primitivo, ele tem um valor simbólico muito forte pra mim porque ele aconteceu no momento inicial do Quintavant. E foi no momento onde eu tava começando a conhecer o Negro Leo. Foi o momento em que eu conheci, conheci tocando né, pela primeira vez figuras como Thoma Harres e Piter Rocha e mais gente que agora eu não vou lembrar exatamente quais foram. Ah o Filipe Ridolfi também. E foram pessoas que a partir dali eu criei uma relação maior ou menor ligado à música e com quem toquei. Principalmente o Thomas, eu toquei muito com o Thomas depois desse show, a gente sentiu uma afinidade musical muito grande naquele show. E a partir dali criou-se uma relação com aquelas pessoas. Então foi a partir desse encontro musical que a parada começou a rolar de maneira mais potente. (ZENÍCOLA, Felipe, 2018)

Além de ser motivador para circulação e troca entre artistas presentes na cena naquele momento, o projeto “Ideal Primitivo” foi também responsável pela conexão do ambiente cancional com a música experimental que, pode-se dizer, era exclusivamente instrumental, dentro da proposta do Quintavant.

Eu tinha sido afetado pela música e pelo pessoal ligado ao Quintavant. Sobretudo, naquele momento, o Chinese Cookie Poets, aí depois eu vim a conhecer o resto do pessoal. E com eles eu aprendi muita coisa num curto espaço de tempo. Entre o final de 2010 e a metade de 2011 eu já tava propondo essa onda do Ideal Primitivo. Que eram as minhas canções feitas para soarem dentro daquele arcabouço experimental, daquele arcabouço que os meninos mesmo já vinham desenvolvendo, a linguagem que cada um desenvolvia na música né. A linguagem que o Marcos faz, que o Zeni faz, que o Renato faz. E dos outros músicos que eu chamei pro rolê. De singularidade. Da expressão de cada músico num instrumento. Eu acho que foi a grande coisa que eu aprendi, né. Que é como você pode ser singular, sua expressão no seu instrumento pode ser singular. Essa é a busca, né. Mais do que a busca por aperfeiçoar uma maneira de tocar dentro da tradição, mais do que aperfeiçoar isso, é de encontrar uma nova maneira de tocar. (NEGRO LEO, 2018)

Esse projeto, poder-se-ia dizer, foi o grande motivador para que se desenvolvesse e aumentasse a rede de medições entre músicos, sonoridades, técnicas e estéticas. Funcionando como um propulsor para as hibridizações e fricções que aconteceria a partir dali. Essa

<sup>73</sup> Para ouvir os albúms de Negro Leo: <https://negroleo.bandcamp.com/>.

<sup>74</sup> Clipe da música Pax: <https://www.youtube.com/watch?v=saE9oLMt1uk>. Para ouvir o disco Ideal Primitivo: <https://www.youtube.com/watch?v=FYjtoApcxes>.

experiência do “Ideal Primitivo” deu base para os dois próximos projetos de Negro Leo. O “Ilhas de Calor”<sup>75</sup> e “Niños Heroes”<sup>76</sup>.

O “Niños”, vamos dizer assim, é irmão do “Ilhas de Calor” que é o disco anterior. A gente foi pro estúdio: eu, Felipe Zenicola, Thomas Harres, e Eduardo Manso. Eu já tinha uma ideia de um método, de um procedimento na cabeça que fosse de fazer uma composição que não viesse antes. Ou seja, que não dependesse de um violão, que não fosse uma canção a partir de um piano, de um violão, de instrumentação nenhuma. Que fosse uma composição construída, na verdade, que fosse uma composição de um processo. Então a gente entrou no estúdio, improvisou, a sessão de improvisação a gente pegou e editou trechos. E nesses trechos, depois, eu coloquei melodia e letra. Os dois discos tiveram o mesmo processo [...]. O “Niños” começou a ser composto no México quando a gente foi tocar lá com o show do “Ilhas de Calor”. A gente tava viajando e as ideias começaram a pintar lá. Esse nome é o nome de uma estação de metro, que depois a gente foi pesquisar e viu que a estação tinha esse nome por causa de um feriado dedicado a uns cadetes que morreram numa guerra entre EUA e México. E aí eu acho que o Renato comentou que seria um bom título de uma canção. Tem muita coisa no disco que foram tiradas das nossas experiências no México, como uma bebida fermentada do agave que se chama *pulque*. Ou sei lá, *rincon poblano*, que era o nome do restaurante que a gente comia do lado do hotel [...]. Porque é engraçado que no show já é outro lance, totalmente diferente do disco. O show é a gente querendo, tentando tocar o disco. É um negócio engraçado.<sup>77</sup>

Negro Leo, Bernardo Oliveira, Pedro Azevedo e várias outras pessoas que participam do coletivo, agenciam diversos universos sonoros e sociais. E esses agenciamentos, a meu ver, se dá a partir da criatividade individual de cada um. A consciência da importância das trocas e diálogos entre artistas, emerge na seguinte fala de Negro Leo:

Eu acho que esses projetos se dão por um misto de afinidade sonora e amizade. É claro que você vai fortalecer as amizades. Talvez você vai ter mais forte com uma ou outra pessoa, de uma congregação maior, num ambiente onde convivem muitas pessoas e evidentemente você, talvez, desenvolva um afeto maior por um ou outro. Mas a verdade é que na hora de montar um trabalho as duas coisas são determinantes [...]. Você nunca vai tocar com uma pessoa que você não se dá, por mais genial que ela seja, sabe? E tem sido assim, quando eu faço meu trabalho eu sempre colaboro, né. Chamo vários músicos pra colaborar, né? A liberdade é essa. Que a palavra é essa! Num é pra tocar, é pra colaborar, pra criar uma história juntos. Os músicos, pra mim, no meu trabalho como cantor e compositor de canção vêm pra colaborar. Então eu sempre trabalhei com os meus amigos e cada trabalho também é uma onda né, você ta num lugar você tem uma viagem, pensando os meus trabalhos né. O “*Action Lekking*” é um disco de São Paulo, eu tô em São Paulo tenho que fazer aqui, quem é que vai tocar comigo? Duas pessoas que eu já tinha tocado antes: Sergio Machado e Fábio Sá. Me admirava pelo jeito que eles tocavam e já tinha tido a oportunidade de tocar com eles em shows do “Água Batizada”. E aí foi só concretizar isso num disco. E, no entanto, quando eu fui gravar o “Coisado” eu já sabia que ia ter uma sonoridade de tal natureza que eu teria que chamar pra colaborar os meus velhos amigos loucos:

<sup>75</sup> Trechos do show de lançamento do disco na Lona Cultural da Maré: <https://vimeo.com/106694733> e <https://www.youtube.com/watch?v=TJP37W3swvI>. Para ouvir o disco Ilhas de Calor: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-003-ilhas-de-calor>.

<sup>76</sup> Para ouvir Niños Heroes: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-012-ni-os-heroes>. Clipes: [https://www.youtube.com/watch?v=Af2\\_mlVD4Ss](https://www.youtube.com/watch?v=Af2_mlVD4Ss) e <https://www.youtube.com/watch?v=I4DodjagJdY>.

<sup>77</sup> Negro Leo em entrevista para o programa Segue o Som da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSAL51WexMU>. Acesso em: 25 de out. 2018.

Zenícola, Manso, Lucas Pires, o Domenico tocou batera, entendeu? Então é isso, tem que também saber o quê que tá na sua cabeça. Então eu acho que os trabalhos também dizem muito pros artistas quem eles vão selecionar no grupo. Porque cada um do grupo tem sua especialidade, sua característica, sua maneira de tocar, desenvolveu, até o ponto em que a gente tá tendo essa conversa, 2018, sua singularidade no instrumento, sua capacidade de fazer alguma coisa que tenha alguma diferença. (NEGRO LEO, 2018).

Depois do lançamento dos discos “Água Batizada”<sup>78</sup> (Rock it! E Selo Circus), em 2016, e “Action Lekking”<sup>79</sup> (QTV 024), em 2017, Negro Leo atingiu um reconhecimento maior por parte da crítica e de público. Em termos sonoros, esses dois projetos, se afastam dos trabalhos anteriores mais experimentais tanto na sonoridade quanto na concepção estética. E, se aproximam mais da música pop, do rock psicodélico, do tropicalismo e se utiliza de abordagens mais diretas e claras nas letras, apesar de manter ainda resquícios “tortuosos” de experimentação. Já o disco “Coisado”<sup>80</sup> de 2017, ele volta a transitar por ruídos e distorções e dos elementos usados em sua fase de experimentação inicial.

Um outro bom exemplo de como a conectividade está a serviço da criação artística e estética dentro coletivo Quintavant é o projeto Bemonio, que surgiu dentro da Rebel com pessoas que já frequentavam a casa e teve uma evolução sonora e de público num período relativamente curto, pois havia um ambiente propício: palco para tocar e público para assistir as performances da banda. De uma maneira geral, pude observar um desenvolvimento sonoro em quase todos os artistas que participavam da programação desde seu início.

Bemonio é o projeto sonoro de Paulo Caetano surgido em 2012, quando ele começou sozinho, tocando sintetizadores, fazendo vocais e tocando baixo. Ele se apresentava mascarado (há algum tempo ele abandonou o figurino que usava inicialmente). Depois o baterista e artista plástico Gustavo Matos pediu para entrar no projeto, permanecendo nessa formação por um tempo, até a entrada do guitarrista e produtor musical Eduardo Manso, que também pediu a Caetano para fazer parte do projeto (Paulo me disse que nunca pensou no Bemonio como uma

<sup>78</sup> Para ouvir Água Batizada: <https://www.youtube.com/watch?v=LChSYhZsAyo>

<sup>79</sup> Para ouvir Action Lekking: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv024-action-lekking> . Clipe: <https://www.youtube.com/watch?v=DXxRdqgmuSs> . Trecho de show na Audio Rebel: <https://www.youtube.com/watch?v=gA7da8Iwtws> .

<sup>80</sup> “This work is part of the project "Hubert Fichte: Love and Ethnology", a cooperation between Goethe-Institut and Haus der Kulturen der Welt, supported by S. Fischer Foundation and Forberg-Schneider Foundation. Artistic directors: Diedrich Diederichsen and Anselm Franke. Conceived as a soundtrack this record was produced at the invitation of Amílcar Packer and Max Jorge Hinderer Cruz to contribute to the exhibition "Implosão: Trans(relacion)ando Hubert Fichte", Salvador / Rio de Janeiro, November 2017.” Disponível em: <https://negroleo.bandcamp.com/album/coisado> . Acessado em: 03 de nov. de 2018.



banda e que se surpreendeu com o pedido dos novos amigos). Algum tempo depois Gustavo saiu por questões pessoais. Caetano é designer gráfico e não vive da música. Ele me disse que sempre quis fazer música ou participar de alguma forma do meio musical. Paulo teve uma educação muito católica e “reflete isso nas músicas do Bemonio como forma de terapia”. Uma grande influência para ele se arriscar em fazer música se deu ao rever o filme *A Profecia*, “pela vigésima vez”, ele diz que teve um estalo de por onde gostaria de caminhar.

“Bemônio” com B era para gerar um ruído de comunicação mesmo, o mesmo ruído que há num canto gregoriano sendo interpretado como algo assustador [...] Cheguei à sonoridade do Bemônio através de duas situações: missa católica e a trilha sonora do filme “A profecia”. Durante a abertura eu tive um estalo, algo que me veio a recordar uma sensação que tinha no passado, e de certa forma até hoje tenho, do medo e da impressão de certo modo obscura da Igreja e seu entorno. Digo isso focando principalmente na acústica, na reverberação que há no canto gregoriano em conjunto ao ambiente decorado com as imagens e vitrais religiosos. Quando ouvia esses cantos numa missa, associados às essas imagens e ao *reverb* que a acústica da igreja traz, me dava arrepios, ficava angustiado e não obtinha a mesma calma que um católico fervoroso. Quando eu vi esse mesmo canto associado a um filme de terror, falei: é isso que vou fazer. A experiência do show do Bemônio no início tinha a ver com isso, era gerar esse clima ruim, denso, talvez assustador um pouco, desconforto, algo que traga o religioso mas de forma incômoda, que seja uma experiência sensorial na qual o ouvinte entre numa espécie de transe, imersão. Mas essa coisa do incomodo vem mudando a um certo tempo também. E de não tocar um show igual ao outro.” (CAETANO, Paulo, 2017<sup>81</sup>)

A sonoridade do Bemonio transita entre o *drone*, o *ambient* e o *noise*. O Bemonio já lançou dez discos entre álbuns e Eps, três deles pelo selo QTV. Os outros foram lançados por Paulo Caetano de forma independente. O Disco “Lodo”<sup>82</sup> (2014) foi o segundo disco lançado pelo QTV (na verdade foi lançado concomitantemente com o primeiro disco, que foi do grupo Baby Hitler, para estrear o selo).

Eu não tocava nenhum instrumento, não tenho noção nenhuma musical. Fui comprando aos poucos os equipamentos e fui aprendendo a usar da forma como a sonoridade poderia ser criada ali, entendeu? Buscando o som, e não se eram notas ou se era uma sequência de notas, era o som. É aquilo dali, é como se eu apertasse uma tecla e ficasse ali ooonnnnn (faz um som com a boca) era isso que eu tava procurando entendeu? Então, pra mim, eu fui buscando através do que eu pensava que poderia ajudar que era um sintetizador e pedais. Mas nunca tinha tocado não. Eu fazia em casa, hoje em dia eu combino com o Manso e a gente se encontra e faz no estúdio dele, que ele tem uma infra melhor e tal pra se ouvir. No show é tudo improvisado, mas a gente conversa, ah vamos seguir uma linha mais arrastada, mais lenta, mais isso, mais aquilo. A gente vai dando nome aos bois pra pelo menos se guiar na vertente. E

<sup>81</sup> Para ouvir os discos do Bemonio: <https://bemonio.bandcamp.com/music>

<sup>82</sup> Para ouvir o disco Lodo: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-002-lodo> . Trecho de um dos shows do projeto Bemonio na Audio Rebel: <https://www.youtube.com/watch?v=2coOYwh7rQw> .

aí vai acompanhando um ao outro aqui e ali. É isso num tem muito mistério não, parece ter muito mistério, mas não tem não. (CAETANO, Paulo, 2017)

Percebo que as/os artistas (ou pelo menos grande parte delas/deles) pensam suas criações num caminho em que não se separa a arte que produzem das vidas que levam. Nesse contexto, as artes, e neste caso as sonoridades, as músicas, não estão fora das realidades em que vivem, pelo contrário, eles se utilizam de suas dimensões sociais e políticas para criarem suas obras.

Levando isso a uma esfera maior, artistas internacionais, com carreiras já sólidas começaram projetos juntos na própria Audio Rebel a convite do Quintavant, que sempre teve como característica unir artistas com afinidades sonoras em projetos inéditos. Visto que o convívio era uma parte de todo o processo de curadoria e produção, e fundamental nessa vertente musical onde o improvisado é uma das principais ferramentas.

Um encontro musical interessante proposto pelo coletivo foi do baterista norueguês Paal Nilssen-Love e do norte-americano radicado no Brasil, Arto Lindsay. Arto Lindsay é cantor, guitarrista e produtor musical, ele é um nome consagrado na cena internacional de música experimental.

Nascido em Richmond na Virgínia, Arto Lindsay passou a infância e parte da adolescência em Garanhuns (PE). De volta aos EUA, desta vez para Nova York, tornou-se ponta de lança da No Wave, espécie de contramovimento multimídia que investia no niilismo e no poder transgressor da arte contra tudo e contra todos. Uma radicalização contra a arregimentação do movimento punk, expatriado e comercializado pelo oportunismo sagaz de Malcolm McLaren. Com as imagens da música brasileira na cabeça, particularmente do Tropicalismo, Arto inicia assim uma carreira vertiginosa, transitando entre diversos meios e mídias, apostando em projetos pessoais como o Ambitious Lovers, participando de empreitadas singulares como o jazz do Golden Palominos e do Lounge Lizards, colaborando com Matthew Barney ou (re)inventando artistas brasileiros como Caetano Veloso, Marisa Monte, Carlinhos Brown e Nação Zumbi, entre muitos outros. Esta é contudo, de forma bem tosca e incompleta, sua “biografia oficial”<sup>83</sup>

Arto sempre foi um colaborador do Quintavant tendo tocado diversas vezes em muitos projetos diferentes tanto solo como participando de show de outros artistas. Ele é conhecido por seu

---

<sup>83</sup> Bernardo Oliveira sobre Arto Lindsay. Disponível em: <https://www.ocafezinho.com/2016/06/08/nao-tem-arrego-correndo-perigo-com-arto-lindsay/> Acesso em: 25 de agosto de 2018.

jeito estranho e próprio de tocar guitarra de forma bem ruidosa e dissonante, aliada ao seu canto suave e doce.

Paal Nilssen-Love é reconhecido pela crítica internacional de *free jazz* como um dos bateristas mais inventivos da atualidade. Ele é também um dos parceiros internacionais mais ativos no Quintavant, tendo tocado com e levado diversos músicos da cena carioca para tocar na Europa e também trazido músicos da cena europeia para se apresentar na linha de programação.

Dentro do universo do improviso contemporâneo, o baterista anglo-norueguês Paal Nilssen-Love representa uma força singular de criação e realização. Além de participar de algumas dezenas de projetos, como o *The Thing* e o *Atomic*, e ter gravado centenas de discos com nomes como Neneh Cherry e Peter Brötzmann, Nilssen-Love vem desenvolvendo uma pesquisa sonoro-musical ao redor do globo. Nota-se uma relação especial com o Brasil e com a música brasileira, já tendo visitado o país algumas vezes [...]. Este envolvimento vem rendendo não somente parcerias na seara do improviso, mas também um interesse cada vez maior na exploração da riqueza de ritmos e possibilidades oferecida pela música brasileira. Interesse este alimentado por uma intensa atividade enquanto colecionador de discos e um amor profundo por Pedro Santos, Elza Soares, Milton Nascimento, Jair Rodrigues e Luiz Gonzaga<sup>84</sup>.

Paal tem aquela força, parece uma força da natureza, irrefreável. Ele parece um trem, entendeu? Aquela força mecânica enorme. Mas ele é muito... não é que ele é delicado, mas ele tem ouvido muito apurado. E quando você falou que eu construí um diálogo com ele, é porque ele realmente escuta. Enquanto ele faz aquilo tudo, ele mantém os ouvidos bem abertos. O processo de improvisar com outras pessoas, em duo ou em grupo, é uma coisa que depende do acaso, do dia, do que você jantou, da sala, das pessoas que estão ali, do cansaço. Mas é também uma questão de percurso. Inevitavelmente tem shows fracos. Tocamos numa cidade linda na Noruega, *Bergen*, e o show foi péssimo. A gente não conseguiu se acertar, mas isso faz parte do improviso. Falhar é inevitável, mas isso faz parte de todas as artes...<sup>85</sup>.

Paal vem frequentemente ao Rio de Janeiro e desde a primeira vez que foi tocar na Audio Rebel se fez amigo de muitas pessoas que compõem o coletivo Quintavant. Aficionado por música popular brasileira, Paal ficou muito impressionado com a qualidade técnica e criativa que encontrou na cena carioca e no modo como as produções são feitas. Em nossas conversas, Nilssen-Love me falou mais de uma vez de como ele sente que o clima na Audio

---

<sup>85</sup> Arto Lindsay sobre Paal Nilssen-Love. Disponível em: <https://www.ocafezinho.com/2016/06/08/nao-tem-arrego-correndo-perigo-com-arto-lindsay/> Acesso em: 25 de agosto de 2018.

Rebel é especial. O baterista roda o mundo todo fazendo turnê e me disse que são poucos os lugares em que ele encontra essa energia e esse tipo de interação que envolve o Quintavant. Em julho de 2013, Nilssen-Love estava em turnê solo pelo Brasil e Renato Godoy sugeriu em chamar Arto Lindsay para dividir o palco com Paal. “Eles se conheceram literalmente na Rebel, tipo meia hora antes do show”, me contou Pedro. Perguntado sobre o por quê de ter pensado na junção desses dois músicos Renato falou que:

Musicalmente os dois tem muito a ver né, o lance de tocar forte, tocar disritmado, assim, de balancear essa parte de ser um extremo forte e uma parada sem um ritmo continuo... E musicalmente eu acho que os dois tinham muito a ver, né, tem muito a ver. Tanto que deu muito certo. (GODOY, Renato, 2018)

Esse encontro foi gravado e lançado em disco pelo selo norueguês de Paal, o *PNL Records*, com nome de *Scarcity Live At Audio Rebel*<sup>86</sup>, um ano depois. O álbum foi muito prestigiado no universo da música de vanguarda. A dupla surgiu na Rebel e depois tocou em grandes palcos mundo a fora, como o Guggenheim de Nova York e o festival de *Roskild* na Dinamarca.

As vindas de Paal Nilssen-Love são sempre muito ricas para todos os envolvidos, Paal é um instrumentista que gosta de se arriscar, que gosta de se sentir desafiado, e foram muitas as contribuições musicais dele para os artistas da cena carioca num fluxo recíproco. Mais uma vez o coletivo Quintavant funcionou como mediador para conectividade e criação artística.

Sobre a questão das trocas com pessoas de fora da cena carioca o cantor Negro Leo pensa que:

Em relação aos shows a primeira coisa que salta é que, pô cara, virou uma coisa fantástica a programação. Trazendo gente primeiramente de todo o Brasil, depois trazendo artistas internacionais, isso é importante notar né. As vezes com a ajuda de que um outro contratante já vinha trazendo, aí depois você traz pro Rio, as vezes não, bancando mesmo. Então, quer dizer, virou uma coisa consistente, virou um lugar, um local, que é a Rebel, mas o Quintavant encontrou uma curadoria consistente e voltada a esse tipo de música mais de exploração. Virou isso, virou uma coisa importante realmente. Então o que eu noto de diferença do início que era muito mais ligado à produção da cidade, que não deixou de ser hoje, mas abriu um leque maior pra produção que vem de fora. Que é muito importante que tenha coisas de fora vindo porque ajuda no processo também de formação, de diálogo, de confronto, de fricção. É importante, você aprende muito com a vinda de pessoas com técnicas diferentes,

<sup>86</sup> Trecho do show no Roskilde Festival: <https://www.youtube.com/watch?v=Ef9O5JSBzA>. Para ouvir o disco: <https://paalnilssen-love.bandcamp.com/album/paal-nilssen-love-arto-lindsay-scarcity>

são coisas que expandem, ampliam os horizontes. Então essa foi a mudança assim, muita coisa que eu vi aqui mudou minha cabeça, sacou? Mesmo! Então isso não é brincadeira, muita coisa! E num é num sentido assim de que a gente tem que aprender com os estrangeiros, não é primeiramente nem só estrangeiros, são pessoas do Brasil inteiro com saberes diferentes que estão vindo se apresentar no Quintavant. E também não é que a gente vai ser educado sabe? Mas é um choque importante pra se saber que existem formas diferentes de se visualizar as coisas musicais [...]. Não é atoa que a própria cena do Rio de Janeiro virou uma coisa mesmo internacional, num é um negócio evidentemente que Oh meu deus!! Mas os caras são incrivelmente diferenciados! É uma coisa que tem uma expressão e tem o seu lugar, sacou? Esses caras tão fazendo uma coisa maravilhosa sabe? E isso ninguém tasca. (NEGRO LEO, 2018)

Essa busca por inovação apontada por Negro Leo não se trata necessariamente de uma procura por algo inexistente, que nunca foi feito. A busca é mais por fazer algo diferente, por ampliar o que já se tem e experimentar outras sonoridades, de não se estar fazendo sempre a mesma coisa, como nos explica Eduardo Manso quando me falou sobre seus futuros projetos:

Não são nem ideias que são cem por cento originais ou novas, eu tenho exemplos de coisas que fazem coisas parecidas. Mas assim, eu, pelo menos, gosto de trabalhar assim, num acho que sejam coisas de uma mega preconcepção, entende? Que eu penso em tudo e aí eu executo aquele negócio da maneira que veio na minha cabeça. Eu gosto de trabalhar assim: de manipular certas circunstâncias e ver de acordo com o resultado que eu vou obtendo, eu vou vendo um direcionamento e adaptando. Aí ultimamente eu tô pensando em mudar novamente a forma como trabalho, já tô pensando a um tempo mas tava meio na cabeça pra executar, esse negócio de fazer umas sequências, é inspirado numas coisas dos anos setenta, por isso que eu tô falando que não é nada tipo novo, mas assim, não deixa de ser um desafio meio técnico, sabe? Eu tô numa fase justamente de transição. (MANSO, Eduardo, 2018)

Arthur Lacerda complementa:

Acho que não é isso não de: - Ah tô inovando toda vez. Num tem muito isso. É mais um surpreender nesse sentido do que as pessoas esperam e não ficar apegado a um instrumento, a um jeito de tocar. Tentar outras possibilidades. (LACERDA, Arthur, 2018)

Ainda sobre isso, o jornalista pernambucano GG Albuquerque, que pesquisa e também faz parte da cena de música experimental brasileira, escreveu para o catálogo da segunda edição do Festival Antimatéria o seguinte:

Certa vez, no show de Cadu Tenório, em um pequeno intervalo de silêncio entre torrentes de ruídos brancos e batidas industriais, uma criança concentrada perguntou: “Mamãe, o que ele tá fazendo?”. A pergunta inocente da criança é o fio camuflado que conecta os pontos entre, por exemplo, Iasmin Turbininha, uma funkeira de 20 anos criada na favela da Mangueira que despontou no cenário funk com um canal no *YouTube*, e o *Full Blast*, banda de Peter Brötzmann, alemão de 77 anos que é um dos principais nomes do *free jazz*. O que eles estão fazendo? Poderia escrever o quanto for, mas a resposta é e sempre será esquivada porque estamos diante de uma estirpe de músicos-inventores radicais, cuja arte está escavando trilhas. No meio da “música experimental”, confrontamo-nos com um ideal entronizado de que as coisas são

inventivas quando visam inventar o “novo”, ou oferecer soluções para “problemas musicais”. Talvez não seja bem o caso aqui — afinal, a música é uma ficção e portanto não existem problemas musicais. Esses artistas são inventores porque experimentam concretamente procedimentos artísticos singulares, modos intensivos de escrita que transbordam a categoria do protesto e da denúncia e tomam solidez enquanto gambiarra. Ao operar experimentos no corpo, na matéria e na espacialidade fazem germinar múltiplas formas de ver-ouvir, brotam outras possibilidades criativas, proliferam diversas escritas de si e modos de conceber o mundo. Da cosmovisão às cosmo-fonografias, deslocando uma sociedade improvável. (ALBUQUERQUE, GG, 2018)

Para mim, o que emerge nas falas de GG, Manso e Arthur, e nas falas de outros colaboradores, é muito mais o desejo de mudança, de movimento, de não se manter sonoramente nos mesmos lugares, do que necessariamente de uma inovação e de criação de algo que nunca foi feito antes. E muitas vezes é através desse desejo de misturas e desafios que a inovação se dá.

Porém esse pensamento não é compartilhado por todos, Bernardo Oliveira, por exemplo, pensa diferente:

Eu não tenho nenhum preconceito com essa palavra, o novo. Eu acho que é isso mesmo [...]. O DEDO trabalha com formas longas, tem um trabalho muito sério com essa coisa do conceito do que vai ser exposto. O Chinese gosta de uma coisa mais solta, uma forma mais solta. O Bemonio já passou por quinhentas fases, agora entrou Eduardo Manso no Bemonio, veio se somar ao Paulo Caetano e ao Gustavo Matos, o som já mudou, já ficou uma coisa mais Sean Gaze e tal. Você tem o Negro Leo. Leo leva as fitas pra casa, ouve, compõe em cima dos improvisos, depois a banda vai reaprender aquelas canções que eles improvisaram porque ninguém lembra (risos). Isso é muito engraçado. Eles deixam pra trás pra retomar adiante [...]. E aí o Leo na performance dele, quando você tá esperando o negão suingante, extravasante, ele faz uma performance contida, comportadíssima, e tocando uma guitarra super comedida, cantando baixo astral. A Rebel estava lotada no lançamento do “Niños Heroes” e ele fez o oposto. E foi incrível, entendeu? Funcionou, porque tem isso. O DEDO, por exemplo, eles fazem performances longuíssimas e tal. O disco deles é todo picotado, é o contrário do que se espera. E eu acho essa atitude saudável. É importante essa atitude na cidade. É uma cidade que tá muito acomodada em certos estereótipos, em certas demandas consolidadas, acho que é importante desfazer isso [...]. Então, assim, são estratégias, modos de ser, da música carioca, da música brasileira, que pra mim, são absolutamente novos. Posso tá muito enganado, alguém pode questionar isso<sup>87</sup>.

No momento em que começaram a ganhar mais evidencia, mais destaque na mídia, e a atrair mais público e artistas, os produtores decidiram também, de forma amadora, e sem

---

<sup>87</sup> Bernardo Oliveira em entrevista para o programa Segue o Som da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSAL51WexMU>. Acesso em: 25 de out. 2018.

nenhum capital inicial, criar o selo QTV, que seria um braço de lançamento de CDs e álbuns online de artistas vinculados à programação proposta pelo Quintavant.

A gente queria alguma coisa que mostrasse, que expressasse uma movimentação que a gente tava fazendo aqui no Rio, entende? Pelo menos quando a gente começou era meio que isso. Começou só como um negócio aqui do Rio, e mesmo quando tinha gente de fora eram pessoas que interagiam de alguma maneira com o pessoal aqui do Rio. Não tem muita coisa que não tenha nada a ver com isso. Então pra gente não é só uma lance estético, era alguma coisa que tivesse envolvimento com o que tava sendo feito lá no Quintavant. (MANSO, Eduardo, 2018)

Os dois primeiros discos foram: Baby Hitler - “Hey Baby”<sup>88</sup>; e Bemonio - “Lodo”, lançados concomitantemente. Foram feitos em cópias digitais de duplicadora “com uma parte gráfica não muito atrativa” na opinião de Pedro.

O Baby Hitler é assim, surgiu de uma maneira totalmente despreziosa e da vontade realmente de tocar. O Baby Hitler é uma das bandas que surge no contexto em que quando a gente começa a tocar juntos, a gente começa a entender que a gente pode formar pequenos outros núcleos, entendeu? De permutação de músicos, então aí com isso você forma núcleos variados, sabe? Fulano que toca com outro fulano, que toca com outro fulano então a gente conseguiu fazer isso. E construir sonoridades diferentes e projetos diferentes. Eu mesmo nessa época tinha projetos com o Zeni, com Alex Zhem, com o Renato. Com o Renato e com o Manso tinha um outro projeto. E tinha o meu lance também, e, assim você tinha diversos projetos. Coisas que rolava e tal desse intercambio entre os músicos. Mas aí o que aconteceu foi o Baby Hitler nasceu nesse contexto. (NEGRO LEO, 2018).

O Baby Hitler tem duas características principais, dois elementos que eles utilizam de forma proeminente nas composições e nas performances. Essas dimensões da criatividade, a meu ver, resultam não só na produção musical deles, mas também refletem seus modos de vida. A primeira é uma atitude subversiva de agressividade (que não é necessariamente violenta), barulhenta, ruidosa. A segunda é uma atitude subversiva pelo riso, pelo jocoso, pelo humor, de ironia. Isso se dá em todos os aspectos, tanto na parte instrumental e vocal, como nos textos, no nome da banda e das músicas, quanto na performance de palco. A dimensão do jocoso como afronta, como confronto com esferas quase “sagradas” ou tabus.

O humor lhe permitirá falar de suas inquietações políticas [...]. O riso, ao tornar palatável o que de outro modo pode ser percebido como ameaçador, permite falar do proibido de modo menos chocante e torna [a música experimental], ainda mais potente

<sup>88</sup> Dois clipes do Baby Hitler: <https://vimeo.com/120267855> <https://vimeo.com/101531170>. Um pequeno registro de um dos shows da banda na Audio Rebel: <https://www.youtube.com/watch?v=J57S-IAHTrU>. Para ouvir o disco: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-001-hey-babe>.

ao permitir conectar e revelar a conexão entre realidades que sob outra perspectiva poderiam parecer isoladas. Esse riso conectivo remete a Mikhail Bakhtin (1999), à tão relevante boca do corpo grotesco que através de seus orifícios se conecta com o mundo, enfatizando as características de um corpo não individual, não separado de seu meio ambiente. (MIZRHAY, 2010, p. 160 e 161)

Negro Leo nos conta um pouco sobre a banda e sobre esses aspectos que salientei acima:

O nome, na verdade, é do Manso, ele que batizou. Ele falou assim: - Porra seria foda se a gente tivesse uma banda e ela se chamasse Baby Hitler. Eu lembro que a gente discutiu isso, acho que foi num aniversário meu se não me engano... eu e a Ava morava ali em Botafogo, na rua Fernandes Guimarães, então eu lembro que aí nesse dia a gente formou, decidiu que ia ter essa banda Baby Hitler. E a gente foi fundo e resolveu gravar um disco. O quê que é o Baby Hitler né? Cara, eu não sei dizer o que é o Baby Hitler, porque a princípio é um nome jocoso, né, piadista, é uma piada inoportuna talvez, né, Baby Hitler é um nome que realmente mexe bastante com as pessoas, sempre tem, sobre tudo na Europa, por exemplo, talvez a gente não consiga entrar na Europa com a banda com esse nome, né. É uma banda que foi banida do *Spotify*, do *Instagram*, de todas as redes, a gente não pode botar o Baby Hitler lá, eles não querem, o conteúdo é ofensivo pras redes, por todas essas séries de associações. O nome é complexo né? Por causa disso, na Europa a gente nem entra, mas por exemplo no México que eles têm um humor mórbido, eles adoram o Baby Hitler (risos). Mas aí cara o que acontece é isso, o Baby Hitler pintou assim desse jeito e hoje eu não sei mais dizer, e hoje ele migrou de mídia<sup>89</sup>. O Manso que costuma dizer isso, que o Baby Hitler migrou de mídia, foi virar outra coisa, virou um avatar de rede social, com aquelas imagens de políticos, aquela loucura, agora é Baby Healer do Brazil, então a banda virou isso. Mas é isso... a gente gravou um disco em 2014 bem legal. É agressivo mesmo, gritos, os títulos são insanos tipo: *Satanghost Nightmare*, ou então o outro que seria *Mayor Rob Ford's Day*, que o *Mayor Rob Ford* é o cara lá do Canadá, que foi prefeito de Toronto que foi pego fumando crack, aí é o dia dele entendeu (risos). Ou então a outra que surge de uma piada, é o que eu te digo, tem essa coisa desse humor mesmo, é uma piada e é totalmente involuntária, as vezes acontece. Por exemplo, o Manso saiu com o Renato, com o Bernardo e algumas pessoas e foram até a Comuna, na época que a Comuna era aquele auge, aquela loucura... e eles foram até a Comuna com o Jeff Parker, que é o cara do *Tortoise*, que é preto. E aí chegando lá conversando, Renato ou Manso, um dos dois lançou: - A gente tem uma banda que chama Baby Hitler. Aí parece que o cara tava comendo um hambúrguer, deu uma engasgada assim: - *What? Baby hitter?* (risos) Ele tinha ouvido que era outra coisa, então virou o nome de uma música *Baby Hitter*. Então tem esse humor involuntário, meio bizarro e é o Baby Hitler entendeu? E por quê que você não pode falar sobre isso? Por que que determinadas coisas são intocáveis? Né? As pessoas falam como se fosse uma coisa sagrada, então não, acho que sobre tudo o Hitler, o nome de Hitler deve ser profanado até cair no ridículo, pra que a gente nunca mais chegue a tomar atitudes dessa natureza. E profanado pelo humor. (NEGRO LEO, 2018)

O Baby Hitler é formado por: Eduardo Manso, na guitarra; Negro Leo, na guitarra e voz; e Renato Godoy, na bateria.

<sup>89</sup> A banda não se reúne a algum tempo (nesse formato Baby Hitler). Eduardo Manso mantém um perfil na rede social virtual Instagram. O perfil foi denunciado e Manso teve que mudar o nome para *Baby Healer Do Brazil* para poder continuar usando a rede. Basicamente o perfil compartilha imagens de políticos (em sua maioria) e celebridades com legendas sempre em tom irônico e jocoso. <https://www.instagram.com/babyhealerdobrazil/>



Essas primeiras produções foram de baixo custo, arcado em uma divisão entre os membros do coletivo que decidiram viabilizar a produção desses dois discos como investimento inicial para o surgimento do selo, pensando que a venda dos discos bancaria a produção dos seguintes, mas a distribuição precária e a venda praticamente só na Audio Rebel, fizeram com que não houve esse retorno financeiro esperado. Os lançamentos seguintes tiveram um custo maior, o que gerou outro investimento por parte dos colaboradores, para a produção de mais dois discos.

Antes desse desejo de produzir mais dois discos com uma outra qualidade de acabamento, com uma identidade visual, e um produto final mais atrativo ao público, todavia, surgiu de forma bem orgânica o disco “Ilhas de Calor”, gravado em dois dias, no segundo andar da Audio Rebel, quando o estúdio do Kassin estava livre (ele não iria trabalhar esse final de semana). Esse disco foi o segundo trabalho envolvendo o músico Negro Leo e que introduziu uma voz, uma influencia maior da canção em composições feitas em cima de sessões de improvisação livre.

O outro disco gravado, “fora do esperado”, foi a sessão de improviso do músico Paal Nilssen-Love com músicos cariocas Eduardo Manso, Felipe Zenicola e Arthur Lacerda, que rendeu o álbum “Bota Fogo”<sup>90</sup>. Após o baterista norueguês ouvir a gravação, começou a pensar em produzir e lançar o show editado. Como parte do trabalho de produção e captação do áudio, o QTV lançou o disco no formato digital e no site do *Bandcamp*. Mais uma vez, uma parceria com um selo de fora do Brasil foi uma forma de divulgar os músicos e projetos brasileiros e elevou a qualidade dessas produções.

Os lançamentos seguintes do QTV005 e QTV006, “Rainha”<sup>91</sup> do trio DEDO e do Chinese Cookie Poets<sup>92</sup> foram num formato “mais profissional”, dessa vez com parceria com a Brava produtora de Angela Novaes, mineira radicada em São Paulo. Os discos mais uma vez foram gravados no estúdio da Audio Rebel e no estúdio Marini (do produtor musical Kassin).

---

<sup>90</sup>Um pequeno registro do show: <https://vimeo.com/97167937>. Para ouvir o disco Bota Fogo: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-004-bota-fogo>

<sup>91</sup> Para ouvir o disco: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-005-rainha> .

<sup>92</sup> Para ouvir o disco: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-006> .

Lucas Pires, integrante do selo e do grupo DEDO começou nesse momento a definitivamente dar uma identidade visual bem definida ao Quintavant/QTV. O selo começava a ter um pequeno catálogo, com quatro discos lançados em cópia física, dois lançados virtualmente, mais o disco “Bota Fogo” que pela parceria criada com o selo austríaco *Trost Records*, forneceu cópias físicas em CD e Vinil já que o selo carioca arcou com os custos de gravação.

Apesar do aparente sucesso, tanto o selo QTV quando a linha de programação do Quintavant, seguiam totalmente amadores e colaborativos, sem nenhuma hierarquia ou estrutura formal/legal. Como dito anteriormente, sempre que o Quintavant/QTV precisa de uma estrutura empresarial/legal utiliza o CNPJ e firma constituída da Audio Rebel.

O Lançamento seguinte do QTV, *Three Squares Swing On Fire*<sup>93</sup>, uma compilação com diversos projetos que tocavam na programação do Quintavant, veio em parceria e com o convite do Festival Novas Frequências. O cache dos músicos foi utilizado para prensar esse álbum, que de certa forma foi a base para o show contratado pelo Novas Frequências.

Em outubro de 2018 o selo QTV novamente em parceria com o selo austríaco *Trost Records*, lançaram o álbum “Rio”<sup>94</sup> (QTV030) do trio europeu *Full Blast*, comandado pelo saxofonista alemão Peter Brötzmann. O disco foi gravado durante o show do *Full Blast* na Audio Rebel no dia 07 de julho de 2016. Além de Brötzmann nos sopros, o trio de *free jazz* é formado por Marino Pliakas no baixo elétrico e Michael Wermuller na bateria. Brötzmann é considerado uma lenda viva no universo do *free jazz*, ele fez parte do Movimento Fluxos e tocou ao lado de muitos instrumentistas famosos do jazz, como Evan Parker e Fred Hopkins. Com 77 anos de idade e mais de 50 anos na música, é realmente impressionante vê-lo tocar.

Um dos fundadores do *Free Jazz* em território europeu, o saxofonista alemão PETER BRÖTZMANN vem se renovando por mais de 40 anos. Saxofonista singular, seu som se caracteriza pela energia com que extrai sons ruidosos e ásperos de seu instrumento. Pode-se dizer que sua maneira solta e enérgica de improvisar ampliou a paleta de timbres não só para o jazz europeu, como também para o rock, o punk, o jazz americano e a música eletrônica mais radical. Surgiu como pintor em meados dos anos 60, participando do movimento Fluxus ao lado de Harry Flynt, La Monte Young, James Tenney, entre outros artistas de todo o mundo. Mais tarde, destacou-se no cenário do jazz europeu por seu segundo álbum, o colossal *Machine Gun* (1968). Trabalha nesta época com músicos que levariam adiante a bandeira do jazz radical, da Fire Music e da improvisação livre: Evan Parker, Han Bennink, Fred Van Hove, Derek Bailey. Desde então, seu trabalho inclui colaborações e gravações com bandas como Last Exit (com Bill Laswell, Sonny Sharrock e Ronald Shannon Jackson) e

<sup>93</sup> Para ouvir o disco *Three Squares Swing On Fire*: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-007-three-squares-swing-on-fire> .

<sup>94</sup> Para ouvir o disco *Rio*: <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv-030-rio> .

artistas do calibre de Evan Parker, Misha Mengelberg, Borah Bergman, Rashied Ali, William Parker, entre outros. Entre seus projetos mais recentes destacam-se o Die Like a Dog (com William Parker, Hamid Drake e Toshinori Kondo), a colaboração com Ici Ensemble, a dupla John Edwards/Steve Noble, Paal Nilssen-Love, Keiji Haino, Jim O'Rourke e Heather Leigh.<sup>95</sup>

Em turnê pela América do Sul (Chile, Argentina e Brasil), o trio viria ao Brasil para tocar no Festival FIME (Festival Internacional de Música Experimental), evento que acontece na cidade de São Paulo com patrocínio do Sesc. O baixista da banda, Marino, entrou em contato com Pedro Azevedo para organizarem um show no Rio de Janeiro, na Audio Rebel. Sobre a produção desse evento Pedro me contou:

Eu consegui junto ao Instituto Goethe aqui do Rio um apoio, porque os caras me pediram um cachê maior, eu acho que foi mil dólares, uma coisa assim. E o Goethe conseguiu alguns custos. Deu uma diária pros caras, pra eu não ter custo de alimentação e pagou os voos de São Paulo pro Rio. Então eu fui no Santos Dumont pegar os caras, aí botei eles no hotel, que a gente pagou com a bilheteria. Nessa época a gente tinha a grana do edital da Funarte ainda. [...]E mais uma vez foi um show lotadasso, domingo, a gente conseguiu pagar as contas basicamente com o show, tive que inteirar muito pouco da verba da Funarte e foi um show que teve um nível de exigência técnica muito alta. (AZEVEDO, Pedro 2017)

Os ingressos foram vendidos pelos valores de R\$ 35,00 antecipado e R\$ 40,00 na hora do evento. Foram vendidos todos os ingressos rapidamente. O nível de exigência técnica do show foi bem alto, segundo Pedro. Além de todos os que trabalharam no evento serem fãs do saxofonista alemão, Paal Nilssen-Love, que já tocou diversas vezes com eles, alertou que os músicos eram extremamente rigorosos em relação a essa parte. O estresse era em dobro.

Os caras eram muitos exigentes e mais uma vez, como no show da Matana Roberts, o show em São Paulo não foi bom tecnicamente. Eu me lembro que eu tava em casa assim tipo meio nervoso pensando: Caramba, amanhã vai tocar o Peter Brozmann na Audio Rebel! E um amigo meu que foi ver em São Paulo me ligou e falou: Cara, toma cuidado que os caras são muito exigentes. Aí eu já muito meio que pensando: Mano, tem que dá tudo certo hoje, assim, metódico! Aí de noite mesmo mandei uma mensagem pra equipe toda confirmando o cronograma de produção. E o show tipo assim, a gente não sabia muito bem o que esperar depois da parada de São Paulo que parece que foi meio que um fiasco... E quando começou a passagem de som os caras tinham me pedido uma coisa bem específica que era uma pedal de bumbo duplo, aí eu tinha conseguido dois pedais de bumbo duplo por que essas coisas de regulagens de pedais são pessoais e eu fiquei com medo né... Aí quando o cara chegou pra passar o som, o Renato, que além de técnico de som é baterista, resolveu fazer um mix dos dois pedais. Eram dois pedais bons, ele tentou fazer um super pedal com as peças dos dois pedais. E eu tipo, falei pra ele: Cara faz essa porra logo pra quando o cara chegar tiver tudo pronto, ele chegar na bateria, só fazer popopopopo (faz o som com a boca).

<sup>95</sup> Texto de divulgação do evento escrito por Bernardo Oliveira. Retirado de: [https://www.sympla.com.br/1707-full-blast-brotzmann--pliakas--wertmuller\\_73546#info](https://www.sympla.com.br/1707-full-blast-brotzmann--pliakas--wertmuller_73546#info) Acesso em: 25 de out. 2018.

Só que não, o Pliakas chegou, tava o pedal todo desmontado e eu já olhei pra cara do gringo e pensei: Cara, esse maluco ta puto! Mas ele nem tava puto com isso. (AZEVEDO, Pedro 2017)

Os músicos estavam exaustos, fizeram shows em Santiago do Chile, Buenos Aires, Salvador, Belo Horizonte e São Paulo, a última apresentação ia ser essa na Rebel.

Eles tinham feito uma turnê muito desgastante. Além de ser voos internacionais teve voo no Brasil com escala. Então prum cara de quase oitenta anos foi um negócio muito desgastante. Tu entrar e sair de um país, ter que fazer show no mesmo dia, cinco dias seguidos. Acho que tiveram dois shows em São Paulo, tu fazer dois shows em São Paulo até da pra ter um certo descanso de não ter que viajar no mesmo dia né, mas é brabo assim, mesmo prum cara jovem é brabo. Eu me lembro que eles fisicamente tavam meio zoados. (AZEVEDO, Pedro 2017).

Eu cheguei na Rebel por volta das dezenove horas, a casa ainda estava vazia. O baterista estava passando o som. Na hora em que entrei percebi um certo clima tenso no ar. Bernardo e Mariana estavam sérios, sem conversar muito ou fazerem as piadas usuais. Pedro apenas me cumprimentou. Apesar de não estar fazendo frio Peter Brozmann vestia um sobretudo pesado e andava silencioso de um lado pro outro fumando seu charuto. Por volta das vinte horas a casa rapidamente começou a encher de gente. Algumas pessoas ficaram sem ingressos e aguardavam para ver se conseguiam entrar no show. Pedro me pediu para ficar na porta e não deixar ninguém ir para a parte detrás onde fica a sala da técnica que nesse momento servia de camarim para eles.

Havia uma certa apreensão no ar, uma expectativa que podia se sentir facilmente. Bernardo anunciou que o show iria começar, todos entraram no estúdio. Eu fiquei no lugar que geralmente assisto a todos os concertos, ao lado da mesa de som. O show começou com uma porrada sonora vinda do saxofone de Brötzmann. Pura energia. Pura força e potencia. Um terremoto sonoro que vinha da junção do baixo e da bateria que não davam pausa para os ouvidos.

O formato da sala de shows da Rebel, o tratamento acústico, o tamanho do espaço, e a altura do palco, além de darem uma atmosfera intimista para os concertos, pela proximidade em que se fica dos artistas, também contribuem para uma imersão e potencializa a experiência sonora. A impressão que eu tenho é que o som, as ondas sonoras entram, atravessam seu corpo inteiro. Em vez de pairarem ou só tocarem os ouvidos. Principalmente em shows como os do *Full Blast* que tem por característica o trabalho com intensidades fortes. No dia 30 de outubro

de 2018 eles voltaram ao Rio de Janeiro para participar da segunda edição do Festival Antimatéria totalmente produzido pelo coletivo Quintavant, e fazerem o lançamento do disco “Rio”, gravado durante esse show de 2016. Nessa ocasião eles tocaram no teatro Glauce Rocha da FUNARTE, e apesar de ter sido um show maravilhoso, para mim, não chegou perto da experiência que eu senti no concerto da Rebel.

A gente teve o cuidado de além de tentar fazer uma parada bem feita, tentar entender aonde que os caras queriam chegar com o som. É que o *Full Blast* ele soa que nem uma metralhadora mesmo. Assim, não é uma banda de *free jazz*, é uma parada de *death metal* quase. Tipo, é todo mundo tocando alto pra caralho, no mesmo nível, com uma intensidade muito forte, e com uma sonoridade muito específica deles. É diferente tu ouvir um show e ouvir um disco, nem sempre é a mesma coisa... no caso deles é muito similar. A sonoridade do show, eu tô falando a parte técnica do PA, como eles querem que soe, de ouvir. É tudo improvisação, mas é uma galera que toca junto há muito tempo, então soa um pouco como rock. Soa como rock porque tipo os caras terminam juntos, eles sabem... tipo assim, parece que tem uma estrutura mesmo de improvisação, tipo, entra uma virada, aí entra a parte do baixo soando que nem guitarra, aí entra o sax, tipo parece que os caras ensaiam, mas não é nada ensaiado, é tudo improvisado. Mas é que é uma banda que grava disco há vinte anos, sei lá... E cada um tem uma personalidade muito forte ali no som. A parada que num tem nada de conceito estético assim de... tipo a Matana que tinha uma projeção, iluminação, tinha uma temática dos escravos. A parada deles não, é tipo uma metralhadora mesmo, é alto, é porrada e é louco. A parada fica batendo na tua cabeça do início ao fim. (AZEVEDO, Pedro. 2017).

A energia que circulava entre os presentes era incrível. Esse foi um dos shows mais impressionantes e potentes que assisti em toda a minha vida. Eu percebo que o público que frequenta a Rebel/Quintavant independente de ser uma apresentação de música mais dançante ou não, mas as pessoas não costumam se mexer muito, não é tão comum ver pessoas dançando, movimentando o corpo. Nesse dia estava tudo tão intenso que eu olhava ao redor e não via ninguém parado. Era quase impossível assistir aquela performance, naquele local, parado. É como se o próprio som te movimentasse. Te tirasse de si.

O show continuou por mais ou menos uns vinte ou trinta minutos. De repente Peter para de tocar no meio da música, todos ficam tensos. Ele pede desculpas, diz que não se sente bem e sai do palco e da sala de show. Os outros dois músicos e Pedro o acompanham. Eu permaneci na sala. Pedro me pediu para deixar a porta da sala aberta e não deixar ninguém fumar lá dentro. A tensão continuava. Ficamos mais ou menos uns vinte minutos esperando pelo o que ia acontecer. Até que eles voltaram ao palco com mais potencia, mais energia do que antes.

Eu me lembro que eles foram muito tipo: Mil desculpas! Mil desculpas! E tipo um tava meio que preocupado com o outro mesmo. Mas eles falaram: Oh vamos voltar!

Acho que eles ficaram assim uns dez minutos: - Que merda, tô passando mal, tô passando mal! Aí tipo, ah tá bom, passou! Acenderam um charuto, tomaram mais rum e voltaram. Eu me lembro de, tipo assim, o velho quase morrendo e logo depois fumando um charuto na hora de voltar pra tocar. Aí o show foi foda né. A gente gravou isso, gravamos o show né. Acho que o fato do cara ter passado mal e ser o último show no Brasil, deu um caráter mais histórico pro show. E teve esse lado também da galera ter se empolgado, de ter sido um show que deu certo né, de público, de tudo. Eu me lembro que eu não consegui relaxar até o Brötzmann passar mal, porque a sala tava muito cheia. E quando o show ta muito cheio assim, tinha mais gente do que cabia, é perigoso e tal, pode acontecer qualquer parada errada. Aí quando ele passou mal e melhorou aí eu pensei: Mano, se der uma coisa errada depois eu resolvo, mas o show eu vou curtir porque esse velhinho qualquer hora vai bater as botas. (AZEVEDO, Pedro, 2017).

O show foi todo gravado. É bem comum nos shows do Quintavant, principalmente os que eles acreditam que será muito bom, gravarem como uma espécie de registro. Normalmente esses arquivos acabam ficando ali sem nenhum uso. Algum tempo depois João Paulo Franklin “Binos”, estava mexendo nesses registros, encontrou os arquivos do concerto do *Full Blast*, achou interessante e pediu para mixar a gravação.

O Binos se ofereceu pra mixar a gravação, que ele tinha gostado do show, ele tinha visto. Aí passou um tempo né, a gente pensou: - Cara, tá bem mixado, tá bem gravado, foi um bom show, vamos mandar pra eles que o máximo que pode acontecer é os caras falarem que não querem lançar. A gente teve a maior surpresa que eles ficaram interessadíssimos em lançar. Aplicaram pra conseguir uma verba lá na Suíça, a *PRO HELVÉTIA*, que parte da banda é da Suíça, num instituto cultural deles que bancou uma grana pra terminar o disco, a masterização. E um cara da Áustria se propôs a dividir os custos de prensagem com a gente e entrar nessa logística de distribuir pela Europa. Então vai ser mais um disco gravado ao vivo na Rebel lançado no mundo todo né. Vai sair pelo QTV e pela *Trost* que é um selo independente austríaco<sup>96</sup>. Que é o mesmo selo que lançou o Bota Fogo. E eu acho que tem três discos dessa galera, desse formato de show na Rebel que deu certo e virou LP. O terceiro é o *Scarcity* que é o do Paal com o Arto. (AZEVEDO, Pedro, 2017).

Ainda sobre o show Pedro comentou:

Aí no dia seguinte a gente foi almoçar aí foi muito bom, por que ninguém tava doente, tava todo mundo bem. Aí foi muito engraçado que eu levei eles pra almoçar num lugar que eles adoraram, ficaram felicíssimos, depois chegou o Peter Evans, que é outro maluco também, ele ficou o dia inteiro no quarto praticando. Eu fui deixar o *Full Blast* no aeroporto, aí quando terminou o show do Peter Evans ele ficou felizão também. Aí eu fui jantar com ele no mesmo lugar que fui com o Brötzmann de tarde e comemos a mesma coisa. Tipo eu almocei e jantei no mesmo dia, no mesmo lugar, com duas lendas vivas! Foram assim uns dias memoráveis, no dia seguinte, na terça, ainda teve o show do Jorge Mautner que foi foda! Foi uma sequencia incrível! (AZEVEDO, Pedro, 2017).

---

<sup>96</sup> Eu tive essa conversa com Pedro no final de 2017. Naquela ocasião o disco ainda não havia sido lançado. Ele foi lançado em outubro de 2018.

De 2014, ano em que o selo QTV foi criado, até agora, vários outros discos foram lançados pelo selo independente. Até o momento em que escrevo esse texto, são trinta um no total. Como dito anteriormente por Eduardo Manso todos de artistas e bandas que tem relação direta com o coletivo. São álbuns de diferentes vertentes musicais, mas que se ligam e dialogam com o evento e o coletivo. Em minha opinião, vale ainda destacar, além dos que foram aqui expostos, os álbuns: Arcanos (QTV 010), de Felipe Zenicola; Anganga (QTV 013), de Juçara Marçal e Cadu Tenório; Espectro (QTV 023), de Tantão e os Fita; Chelpexx (QTV 25), da união das bandas Chelpe Ferro e DUPLEXX; Vazios (QTV 027), de Bella e Cadu Tenório; e o último lançamento, Meu Bagulho EP (QTV 031), de Wallace Função<sup>97</sup>.

## 5.6 Música Subterrânea – Música Ciborgue

Voltando ao show narrado no prólogo dessa dissertação. O trio de experimentação multimídia DEDO é formado pelo recifense Arthur Lacerda (33 anos), pelo niteroiense Lucas Pires (33 anos) e pelo carioca Rafael Meliga (38 anos). Nenhum deles tem formação musical formal. Rafael tentou aprender a tocar guitarra com alguns professores na adolescência, mas desistiu. Arthur aprendeu a tocar violão com um amigo aos treze anos e Lucas chegou a cantar numa banda, mas nunca estudou música. Os três eram frequentadores do Plano B e me contaram que sempre se interessaram por exploração sonora. Nenhum deles vive de música. Os três trabalhavam juntos como designer gráfico em uma grande marca de roupas (*Redley*).

- Eu acho que foi natural porque a gente já tocava. Eu e o Rafael nos conhecemos no trabalho. Daí quando Lucas entrou lá no trabalho eu já conhecia ele do Plano B. Ele entrou pra trabalhar como designer, sendo que eu já conhecia desse mundo do som, do Plano B, sacou? Eu já tinha visto ele tocar, ele já tinha me visto tocar. A gente já sabia que ia rolar algo. A galera já circulava no mesmo meio, já tinha vários amigos em comum. Mas a gente só foi se conhecer mesmo, ficar íntimo no trabalho mesmo. Aí a pilha da galera era isso né, no trabalho, noventa por cento do tempo da galera era falando de som, ouvindo som, então era muito a vida do pessoal, muito mais do que o próprio trabalho, o design em si. A galera trocava muito mais ideia sobre isso, todo mundo era viciado em som pelo visto. E aí natural... porra... a gente tinha que ir pro estúdio fazer uma parada meio que sem compromisso. A gente disse: - Ah vamo pro estúdio e tal! Começou assim. (LACERDA, Arthur, 2018)

O DEDO é exatamente a materialização dessa loucura porque a gente se conheceu no trabalho. O DEDO começou dentro do nosso trabalho, entendeu? O DEDO já indicava o quê que ia acontecer. Quando a sua arte se corporativisa, você assume uma imagem

<sup>97</sup> Recomendo especialmente os discos: Anganga, Espectro e Meu Bagulho.

de corporação, não é uma banda... A gente não começou tocando. É esse caos, no meio de tudo. - Vamo publicar uma coisa? - A gente publicou! Juntou dinheiro e publicamos uma revistinha, aí publicamos a segunda [...] E aí a gente foi convidado pra tocar no aniversário de um amigo que ia imprimir essas coisas com a gente. E o início foi exatamente isso, o nosso ensaio foi três horas da manhã. A gente tinha que esperar a Comuna fechar pra gente começar a ensaiar. Eu lembro de ter ficado doente no dia seguinte. A gente começou a ensaiar, acho que eram umas duas, três horas da manhã, prum show no dia seguinte, saca? E a gente tinha que tá no trabalho no dia seguinte. Então é isso! O processo é esse sabe? É meio que sempre no limite. (PIRES, Lucas, 2018)

O trio já fez diversas apresentações em diferentes formatos no Quintavant, e faz parte dessa “safra musical” desde o início do coletivo. Cada show do DEDO é diferente do outro, o previsível do grupo é a não previsibilidade dos concertos. Nas palavras de Mariana Mansur: “a gente pode esperar tudo do DEDO, inclusive nada, como já rolou. Ficar meia hora no escuro dentro da Rebel esperando algo acontecer e nada acontecer”; fala ela entre risadas. Sobre essa imprevisibilidade Rafael nos conta:

Mudou muito a forma da gente trabalhar no DEDO e vem mudando. O legal nosso é que nunca teve um formato, e eu acho que nunca vai ter. E a gente na verdade se obriga a não ter. Não é que se obriga, mas é natural a gente não ter. Então cara a gente já trabalhou pensando de formas muito não tão óbvias, tipo... trabalhar um conceito a partir de uma imagem, de um vídeo que a gente fez, de um desenho de um de nós, de influências de outros compositores... ah sei lá... realmente não tem um ponto claro e específico do início. Realmente cada peça que a gente desenvolve é um processo bem particular. Então as vezes o Arthur traz uma ideia, um instrumento que ele comprou na Praça XV, que ele modificou e trouxe um som tal e a gente pensa porra vamo partir daí... até as vezes, sei lá, como a gente já fez emular alguma banda que a gente se identifique muito como a gente já fez com o Tantão, com o *Throbbing Gristle* e aí gente pegar aquilo e retrabalhar de uma outra forma. A gente já fez acompanhamento musical prum filme do Herzog que foi ótimo, onde a gente a partir das imagens do filme a gente quis misturar elementos de música concreta com ambiências sonoras, enfim... É muita coisa junta, como eu te disse, cada dia é um dia, cada projeto é um projeto, cada vez é de uma forma. (MELIGA, Rafael, 2018)

Ele complementa:

Já tivemos várias fases diferentes. O início foi muito improvisado, depois ficou muito calculado, do tipo partitura, não a partitura clássica, mas algo tipo um mapa da apresentação onde as execuções são medidas por segundos, a entrada de cada um quando vai ser, quando vai sair. E a gente ia pro estúdio ensaiava e tal. Já teve apresentações que a gente nem foi pro estúdio, a gente fez uma partitura e executamos ela sem ensaio. E isso é muito bom, é engraçado porque você começa a entender o lado bom e lado ruim dos dois. E hoje em dia já não tem mais muito assim uma forma. As vezes rola improvisado, as vezes rola a partitura, a organização sonora, então enfim... rola de tudo assim na verdade. (MELIGA, Rafael, 2018)

Uma característica do DEDO é tocar no escuro ou utilizar o audiovisual como ferramenta. Sobre o processo de criação e execução da banda, Lucas Pires me contou:



O processo do DEDO... existem duas forças, forças assim, são três forças na verdade. Um puxa pra cá o outro puxa pra lá e aí tem um no meio que traz de volta. Eu vejo o processo do DEDO assim: uma coisa que vai e aí tem essa outra força que puxa. Essa é a dinâmica do DEDO. Cada hora um ocupa um espaço diferente. Porque são as possibilidades que essas forças dão, tipo... que é normal né, são três pessoas que trabalham em horário comercial e extra comercial. O Arthur e o Rafael se encontram todo dia. Eu encontrei eles por seis anos todo dia. E a gente se encontra, e é muita coisa por mensagem, reunião, então o processo é esse assim, tem muita conversa. Discorda. Concorde. Anota. Aí vai pro estúdio e muda tudo. É muito aberto assim, mas ao mesmo tempo muito rigoroso. Tem uns princípios sabe? Tem uns princípios de construção, dinâmica que eu acho que tem haver com se ouvir. O DEDO só deu certo porque, digo pra gente né, porque a gente se escuta muito. Eu escuto muito mais o que eles estão fazendo do que o que eu tô fazendo entendeu? E eu acho que isso rola ali no DEDO o respeito e a escuta. Tipo, essa preocupação, então a dinâmica é uma coisa, sabe... tipo: eu tiro um pouco porque eu sei que o Arthur tá fazendo um lance, aí as coisas vão meio que acontecendo dentro desse respeito assim. Existe, respeito, escuta. Escuta na hora de falar também. Tipo escutar o que o outro tá falando, é muito diálogo o DEDO. Tipo... reuniões assim, é meio burocrático até. – Vamos fazer uma reunião! Aí cada um pede uma coisa pra beber, tipo caderno, anota, cronogramas. Então é isso, tem uma estrutura meio... tipo... ah a gente aprendeu a fazer isso porque a gente trabalha tipo todo dia, então vamos usar e facilitar aqui também pra... Então é quase como um, sei lá... E é um sistema né... é um sistema bem claro assim. O DEDO tem um sistema de comunicação, ele tem os outros DEDOS que estão sempre em volta, que é essa rede do DEDO. Que são pessoas que se identificaram muito e vivem junto. Rola isso. Então o pessoal que sempre vai no show, e eles são do DEDO também sabe? De algum jeito não é só a gente também tem isso. Muitas vezes... aqui na Rebel já rolou um show do DEDO que a gente não tocou, foram outras pessoas tocando, a gente gosta dessa possibilidade também. E eu curto pensar que o DEDO é tipo um Exú assim, sabe... na real essa é a intenção né. Tipo chegar, ser convidado pra tocar e não tocar, esse drible, faz parte do DEDO. Ou então não tocar, não fazer um show e montar uma coisa e isso ser o acontecimento. É esperado uma apresentação de música experimental e chegar lá e não ver sabe? A intenção eu acho que é dobrar mesmo assim, é tipo... é uma peça eu acho, pregar uma peça. Tem esse clima de falar uma coisa e fazer outra. Do inesperado. Tipo ser chamado pra fazer um vídeo e botar um russo falando, sabe? (PIRES, Lucas, 2018).

Eles me contaram que pensam as performances do DEDO como uma espécie de ritual, em que o público é de extrema importância. Eles se preocupam com cada detalhe, e acreditam que não há diferença entre os performers, os artistas e os públicos, o desejo é quebrar essa hierarquia. Pensam a performance como um organismo maior, e, portanto, cada apresentação tem uma intenção.

Já o cuiqueiro e etnomusicólogo Paulinho Bicolor teve seu início musical no samba. Paulinho pesquisa instrumentos de fricção e atualmente se dedica ao projeto de pesquisa pela FAPERJ de nome Cuíca Expandida, em que ele desenvolve “a experiência que adquiriu tocando o instrumento em seu tradicional contexto do samba, e tomando a liberdade de explorá-lo num processo de experimentação contemporânea.”<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Trecho retirado do blog Cuíca Expandida. acesso em: 15 de outubro de 2018.

O interesse de Paulinho por explorar outras formas de tocar a cuíca que não necessariamente a forma tradicional, se deu principalmente a partir de seu contato com o Quintavant e o musicista Paal Nilssen-Love, através de Bernardo Oliveira. Bicolor foi um dos músicos convidados por Bernardo para fazer uma sessão de gravação que tinha por objetivo juntar o baterista norueguês e sambistas brasileiros “para ver no que dava”. A gravação aconteceu em 2014, numa tarde na Rebel e foi chamada de Sessão de Samba. Além de Nilssen-Love e Bicolor, participaram também o guitarrista Marcos Campello, Lula Matos e Rodrigo Carvalho nas percussões, e João Martins no banjo. Sobre a ocasião Paulinho me contou:

Bom, eu já vinha a um tempo, assim, bastante interessado nesse tipo de música que fugia a tudo que eu já conhecia, que era o samba, basicamente. Eu tinha feito a pouco tempo um estudo sobre o Walter Smetak e que eu já tinha que o Smetak faz uma onda muito abstrata né. Então eu acho que ali foi um período próximo quando eu tomei conhecimento desse trabalho do Smetak, foi próximo de quando o Bernardo me contatou. Então aquilo tava vivo em mim, sabe? Tava assim... bem vivo em mim. E aí eu procurei na internet coisas do Paal. Quando o Bernardo comentou, eu vi o nome, e procurei, e vi que eram, coisas bem diferentes também... quebra dessa lógica da música, sei lá, da música “certa” né (risos), é meio que tocar “errado”. Muita gente vai pensar que não é música. E aí eu fui já com o maior gás, entendeu? Eu vim pra cá no dia super interessado, super acreditando que eu ia curtir pra caramba. Eu acho que o resto da rapaziada de repente ficou um pouco desconexa do quê que era pra rolar. A galera veio pra tocar samba. Eu vim também pra tocar samba, mas eu já sabia que era pra fazer alguma coisa também fugindo um pouco dos padrões. E foi o máximo, eu adorei! Eu achei foda! A galera tava tocando samba, o Paal fazia lá as intervenções dele. Ele tentava, né, tentava todo mundo tocar, mas a galera eu acho que estranhava o que o Paal fazia. E o Paal sabia o que tava fazendo. Ele sabia o quê que é samba. Eu acho que dentro da cabeça dele, ele já devia saber o quê que ele queria, mas a galera não sabia. Então o pessoal acho que estranhou e também tavam um pouco tímidos, não sei..., Mas eu acho que isso é da coisa da improvisação mesmo. A gente num sabe muito o quê que vai dar, como que vai fluir. E sei lá, eu acho que o Paal devia ter essa expectativa também. Podia funcionar ou não e funcionar um pedaço ou não e pá. Teve momentos também muito legais, cara. Sabe? Teve momentos que foram assim bem legais. No mesmo dia a gente ouviu um pouco e tinha umas partes bem boas. Aí, eu acho que por quê eu já estava assim, interessado nesse mundo. Eu ainda não conhecia, mas eu tava conhecendo um pouco. Eu acho que... não sei... eu dialoguei ali mais, eu acho, entendeu? Com as paradas que o Paal imaginava. E eu acho que a cuíca também pode ter impressionado ele um pouco, não sei se ele já tinha se aproximado tanto da cuíca como foi. (BICOLOR, Paulinho 2017)

Depois dessa sessão de experimentação com o samba, Paulinho e Paal ficaram amigos e logo em seguida Paal o convidou para fazer parte de sua orquestra de *free jazz*, *Large Unit*.

Mas teve também o *workshop* do Paal né. No *workshop* foi outra experiência que ele teve comigo e acho que ajudou também a ele vislumbrar essa possibilidade de me convidar pra tocar junto com eles (com o *Large Unit*). Mas foi isso, foi tocar aqui na

sessão de samba, o workshop e eu acho que no mesmo dia do workshop, ou no dia seguinte, a gente foi pro Circo Voador e lá ele falou: Você quer tocar na minha banda? Aí eu disse: Acho que quero! (risos) E eu nem imaginava, nem sabia o que era o *Large Unit*, eu tinha visto uns vídeos, mas eu não sabia que tinha um trabalho já muito consolidado. E aí foi incrível! Não foi difícil pra mim porque eu tava aberto. Eu tava querendo mergulhar nesse outro mundo. E eu sempre vi a cuíca como um instrumento que pode ir além do que já se costuma... da forma habitual que ela costuma ser utilizada. Eu sempre gostei de ficar brincando com ela, de ficar fazendo som maluco. De uma forma espontânea, assim. (BICOLOR, Paulinho 2017)

### Perguntei a Bernardo o que o levou a pensar na Sessão de Samba.

Então, o Paal já tava começando a frequentar aqui o Brasil. Sempre muito interessado no negócio do samba. A gente foi umas duas ou três vezes num samba que rolava no sábado lá no Renascença. Ele ficou louco, tem até foto desse dia. E a gente foi uma vez num pagode ali na Lapa. E aí ele ficou sempre muito interessado no negócio do samba, e ficou fascinado sobretudo com o negócio ali daquela festa, da felicidade, da alegria que é um pagode né. Ele ficava assim rindo, aceso. Ele achava inacreditável, até mais do que quando ele viu uma bateria de escola de samba. Aquela coisa do pagode, aquela zoeira, né. O pagode é um lugar quente, é um lugar de paquera, de amizade, todo mundo suado, bebendo, todo mundo gritando e ele foi gostando daquilo. E começou a sair do Brasil carregado de discos de samba. E aí foram duas coisas: primeiro era isso, ele gostava da coisa, achava simpático. E aí eu comecei a pensar como é que seria esse cara dentro de um... quer dizer, primeiro, por quê que ele se interessou por isso que é uma coisa regular? Por quê que ele se interessaria num ritmo que é regular, quando na verdade a música dele muda o tempo todo, não tem um andamento só, ele vai improvisando, é um improviso bastante livre né. Por quê que ele se interessaria por esse ritmo tacaticatacaticaca (faz o som com a boca) regular, uma melodia doce, uma harmonia doce né? Isso me intrigava. E ao mesmo tempo eu fui entendendo que ele era um cara de festa, de alegria mesmo, achava a música bonita e é isso aí. Mas tinha um outro aspecto que eu queria explorar mesmo. Aí foi uma decisão minha. Eu acho que tanto o *free*, o *improv*, esse *improv* inglês-nórdico, como o samba, passa muito, por uma questão que é o timbre. Descobrir novos timbres. É claro que isso no *free improv* é muito mais proeminente, mas se você for ver a história do samba você vai vendo que os instrumentos vão sendo inventados e vai mudando radicalmente o timbre, e por exemplo, um cara como o Paulinho Bicolor antes mesmo dele conhecer o Paal, já tava pensando essas coisas, né. Mudar o timbre da cuíca, tocar assim, tocar assado. E aí pensei: Pô, o que será que vai acontecer nisso? É claro que eu tive que ter um trabalhinho, né. Tive que explicar muito, eu expliquei muito pros sambistas pra ver se eles entravam. Expliquei pro Paal e pro Marcos. Alias, pro Marcos eu não precisava explicar, mais pro Paal, que eles (os sambistas) eram meio duros pra essa coisa do improviso, de sair da regra, sair da grade rítmica. Acelerar, trazer, pá tum, mexe no corpo do instrumento... eles não iam fazer isso, embora, se eles fizessem iria ficar bem legal. E o João Martins é um cara que no banjo... o João Martins é um dos maiores banjistas do Brasil atualmente, pra mim, sem dúvida. Ele faz aqueles negócios assim, aquele rufado né. Eu achei que com o Paal podia dar alguma coisa certo. Quando o Marcos Campello chegou quebrou o gelo, mas antes dele chegar foi tipo duas horas de fracasso. Tem isso gravado... Aí num deu muito certo. Mas nesse dia foi quando o Paal ficou fascinado pelo Paulinho Bicolor. Mas o improviso é isso, ainda mais quando você mistura dois universos que não se conhecem, que não se frequentam. Quer dizer, no caso dos meninos do samba, eles não sabiam como pegar aquilo. Quando eu mostrei pra eles, eles ficaram meio chocados assim. Eles ficaram perguntando: Mas é só isso? Num é só isso né... tem todo um trabalho ali por trás. Alguns sacam, como o Paulinho Bicolor, outros não. Outros acham um despropósito e tal. Mas gostaram da experiência. No caso o João gostou muito. Teve uns momentos de zoeira que foram bem bons assim. Sem ritmo. O Paal gostou muito. A galera se divertiu, achou inusitado né. Mas depois eu fui

reouvir, nada tão maneiro assim. O Paal tem essa predisposição que é comum aos europeus do *improv*. Ele já conhecia um pouco aquilo, então, pra mim, não foi um estranhamento pra ele. Foi uma experiência. Não como as outras, afinal cada experiência é diferente, mas ele sabia mais ou menos o quê que ia dá. E eu tentei explicar pros caras que não ia rolar de ficar fazendo ritmo o tempo todo, quer dizer, era mais um aproveitamento timbrístico. Mas tava todo mundo se divertindo, tomando cerveja, tava tudo bem. Mas não ficou foda. Ninguém falou em nenhum momento uau! (OLIVEIRA, Bernardo, 2017)

Essas vivências de Paulinho Bicolor aguçaram ainda mais seu interesse em experimentar com cuíca. E dessa experiência e o com diálogo com os artistas do DEDO culminou no show que descrevi no prólogo desta dissertação, entre muitas outras parcerias que Paulinho já apresentou no Quintavant. Segundo Lucas Pires, um dos integrantes do DEDO, a intenção do show *Esfregação Música Subterrânea* era:

Tirar um som da cuíca que não fosse um som estereotipado de cuíca, como o do samba ou algo assim, por exemplo. Expandir o potencial da cuíca pra outros territórios sonoros. O nome *esfregação* é porque a cuíca, você toca ela esfregando, então, na verdade é um jeito muito diferente do que a gente toca. Porque normalmente a gente usa o dedo pra girar botão e controlar a intensidade das coisas e aí dessa vez a gente usou os dedos pra esfregar uma vareta de bambu. Tem o lance físico né, se você parar de tocar a coisa para de tocar, então você tem que esfregar essa cuíca bem pra sair o som. Já era uma indicação do que ia acontecer: uma *esfregação* do início ao fim. E música subterrânea porque é uma música subterrânea né... num é o que tá aí em cima e todo mundo tá ouvindo. (PIRES, Lucas, 2018).

A singularidade de cada musicista, as diferentes linguagens e “expressões de cada músico no seu instrumento” destacados por Negro Leo, anteriormente, podem ser pensadas de acordo com a perspectiva de Marilyn Strathern. O modo como ela entende a “pessoa melanésia”, pode nos ajudar a apreender como se dão as relações entre esses artistas que transitam pelo coletivo, como funcionam seus processos criativos e até mesmo a própria música experimental em si.

Strathern vê a “pessoa melanésia” como pessoa compósita, a personalidade melanésia está calcada na percepção de que uma pessoa é composta por todas as suas relações. Diferente da noção clássica/tradicional ocidental de indivíduo, que é definida por seu opositor, sociedade, e tem como pressuposto a indivisibilidade da pessoa. Essa diferenciação para a autora é impossível de ser aplicada aos melanésios, pois eles não se veem como separados ou divididos das coisas e pessoas com que se relacionam. As relações são partes constitutivas internamente dessas pessoas. Sem as relações não há pessoa.

A pessoa compósita seria, para antropóloga inglesa, um microcosmo de múltiplas possibilidades e potencialidades das relações que estabelecem com as partes e com o todo. Ela mesma é então um ciborgue que faz conexões e extensões o tempo todo. Por isso, as sociedades da Melanésia não podem ser percebidas separadamente, segundo a autora, elas são versões, transformações, consequências uma das outras, de seus trânsitos históricos, estão conectadas apesar dos contrastes e possíveis diferenças existentes. As noções de integração e fragmentação, nesse caso, caminham lado a lado, uma não se sobrepõe à outra.

Se pensarmos as relações sociais, as redes de comunicação e criação, e até mesmo a própria música produzida pelas pessoas que compõem o Quintavant como entes que não estão amalgamados, colados, por uma unidade ou origem comum, mas que mesmo assim estão conectados como presenças externas e diferentes uns dos outros, em que suas relações e parcerias são constantemente recapituladas, transformadas, construídas, e modificadas a partir de e em consequência de outras relações. Podemos então utilizar a alegoria do ciborgue stratherniano para pensar o Quintavant. Visto que suas partes diferentes trabalham juntas, mas não formam um sistema único, uma unidade estética totalmente coesa.

Cada artista/produtor/público é uma parte a mais que abarca a rede de relações. Isso não quer dizer que todos são iguais ou exercem as mesmas funções (ou tenham a mesma importância). Significa apenas que essas relações se refletem, se entrelaçam. Ou seja, as partes estão ligadas formando um todo, um coletivo, uma banda, porém, essas partes também são independentes umas das outras, o todo não é a soma dessas partes. As individualidades afloram pois há espaço e desejo para que isso ocorra. E é exatamente esse emergir da singularidade, da individualidade de cada musicista, que forma o todo e cria junções e mesclas, que gera a marca desse grupo de atores sociais. E a criação estética e artística parece-me ser consequência dessa tensão entre coletivo e indivíduo principalmente nos projetos que se utilizam do improviso como dispositivo criativo.

Em vista disso, a intenção, ao usar as perspectivas sugeridas por Strathern aplicadas ao contexto do coletivo Quintavant, era de suscitar a ideia de que essas criações híbridas, essas experimentações sonoras produzidas a partir de conexões entre elementos e pessoas, muitas vezes, tão diferentes entre si, apesar de poderem parecer estranhas, monstruosas, ou difíceis de serem apreciadas à primeira vista, assim mesmo, são possibilidades tangíveis de alargamentos e expansões capazes de incutir às “músicas” um novo frescor.

Além disso, operando também a partir de próteses extensivas, esse processo criativo não apenas permite as conexões e alargamentos entre música e experimentação, mas também demonstra o que está por trás do emaranhado de relações que conecta e alarga noções como pessoa e indivíduo, criatividade e coletividade. Estendendo, ou melhor, entendendo essas ideias como híbridas, formadas pelas conexões de relações, pode-se alargar fronteiras da própria noção de música.

Parece-me que um dos ideais perseguidos, tanto pelas pessoas, quanto pelas músicas que elas criam, é o respeito às diferenças, a alteridade como caminho para as experimentações. Aspiração essa que é simultaneamente individual e coletiva. E pode ser percebida no modo como o Quintavant propõe e opera suas atividades, e também na maneira como os próprios artistas concebem seus projetos sonoros seja em parcerias ou individualmente<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> A principal interpretação da cena tratada aqui nesta dissertação ressoa ideias contidas no livro *Ruídos*, de Jacques Attali. Neste trabalho, faltou me aprofundar em dimensões importantes desta cena de música experimental carioca, como as relações de poder e mercado que a circundam, porém pretendo fazê-lo em trabalhos futuros.

## 6. Considerações finais

Essa dissertação teve por objetivo apresentar e analisar as atividades do coletivo Quintavant dentro da cena de música experimental da cidade do Rio de Janeiro.

No primeiro capítulo apresentei de forma breve as histórias de alguns artistas, movimentos e estilos musicais que acabaram sendo considerados como música experimental durante o século XX. E que são vistos hoje como importantes referências para as atuais práticas musicais que muitos associam a essa definição. Apesar das contradições e discussões a respeito da noção de experimentalismo na música, e de não haver um consenso na aceitação desse conceito, ela é utilizado de modo genérico pela maioria, se não todos, dos meus colaboradores. A discussão sobre o que é ou não, se é ou não música experimental é longa e não há um consenso. Alguns acreditam que toda música é experimental, outros acham que só alguns gêneros podem ser considerados experimentais, enfim, uma variedade de opiniões circula por esse grupo de pessoas. Ao final, todavia, todos acabam por aceitar essa definição e a usam de forma genérica, na falta de um termo que a defina sua produção artística, como um guarda-chuva que engloba uma grande diversidade de fazeres musicais. O objetivo deste primeiro capítulo era introduzir o leitor às questões e referências que rondam essas práticas sonoras, apresentando suas origens ou genealogias.

No segundo capítulo apresento brevemente a história da Audio Rebel (lugar em que acontecem os shows) e do coletivo Quintavant, inserindo alguns personagens, parceiros e desdobramentos que compõem sua trajetória. Este capítulo, como o anterior, teve a proposta de ser mais histórico, apresentando as motivações para o surgimento do coletivo.

Já no terceiro capítulo me aprofundo na história do coletivo e da Audio Rebel e apresento a etnografia e o referencial teórico que me deram base para entender as relações que envolvem a Rebel, o Quintavant, as pessoas e as sonoridades como mediadores de conectividade e criatividade artística, em que essas conexões se dão de modo parcial, tentando entender como a conectividade está a serviço da criação artística e estética num processo recíproco, num processo circular. Com base nas perspectivas de Marilyn Strathern e Mylene Mizrhay, pensei o coletivo e suas redes de relações como ambientes de trocas, experimentações, hibridizações, fricções, ruídos, conflitos, fluxos e trânsitos entre diferentes sonoridades, pessoas e espaços geográficos.

Como estratégia de análise achei por bem usar os discos lançados pelo selo QTV como fio condutor, acreditando ser um caminho possível para a compreensão que tive do coletivo através de minhas observações, afetações, experiências e participações. A rede de relações que formam o coletivo é extensa e está espalhada em várias partes do mundo, em constante movimento e modificação. Essa foi uma abordagem que me pareceu interessante para mostrar partes desse todo não coeso. Como uma foto, uma imagem, que retrata um momento, mas que não pode refletir toda a realidade daquele momento. É apenas um recorte.

No coletivo Quintavant a conectividade está a serviço da criatividade, é através dela que novas formas, novas sonoridades, novas linguagens surgem e acontecem. Porém, em um processo recíproco a criação artística também serve para que essa conectividade aconteça. É um processo circular, em que surgem ideias de experimentações sonoras que são propostas, colocadas como desafios e que geram novas relações entre pessoas que não se conhecem, ou que pelo menos nunca tocaram ou criaram juntas. O conhecimento dos modos como o outro toca, também, leva a uma vontade de produzir coisas com esse outro. Esses processos surgem de diferentes formas, seja a partir da iniciativa dos produtores, ou dos próprios musicistas, ou até mesmo, porque não, da demanda do próprio elemento sonoro/criatividade, como sugeriu Negro Leo, ao comentar sobre seu projeto *Action Lekking*, por exemplo.

A metáfora do ciborgue de Donna Haraway, na perspectiva proposta por Strathern, me ajudou a apreender as relações sociais e sonoras agenciadas por esse grupo de indivíduos. A figura mítica do ciborgue, parte humana, parte máquina, pode ser usada para pensar relações sociais que não precisam estar “coladas”, mas que mesmo assim formam um organismo. São partes que se tocam, se cruzam, se desconectam e conectam, porém não se encaixam perfeitamente. Não é nem um todo, nem um fragmento. O uso dessa alegoria me serviu para explicar algo que percebi no campo, através de minhas vivências e das falas de meus colaboradores.

As relações entre pessoas e coisas (instrumentos, equipamentos eletrônicos, etc.), o processo artístico criativo e até a própria música, a meu ver, podem ser analisados de acordo com essa figura, visto que o que emerge do material de campo é justamente a própria proposta que Strathern faz sobre a metáfora do ciborgue.



As relações dentro do coletivo se dão de modo parcial. São partes que formam um todo e essas mesmas partes são formadas por esse todo num processo dialógico e não dicotômico. São indivíduos, ou melhor, pessoas (de acordo com a ideia de pessoa compósita/melanésia de Strhatern) que trabalham de maneira coletiva e individualmente ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que elas compõem esse grupo de atores, elas são formadas por ele. Isso não significa que são todas iguais. Pelo contrário, a singularidade de cada um emerge sem ofuscar a do outro e dentro desse processo também emergem ambiguidades, fricções e conflitos. Mesmo a amizade e a afinidade estética sendo a “cola” que une esses agentes, essa “cola” é uma cola porosa que permite que haja espaços entre as partes. Essa figura pode parecer estranha, não muito palatável, monstruosa, ou até mesmo grotesca à primeira vista, assim como a própria música experimental. Não é esse, todavia, o ponto que quero “evidenciar”. Se observarmos de perto, essa música é formada por diversas partes, essas partes parecem não se tocar totalmente, o que causa um certo estranhamento no ouvinte, mas mesmo assim ela forma um todo, a composição, a canção, a música, a sonoridade.

Como um ciborgue os elementos ali utilizados funcionam tanto independentemente como coletivamente, comunicam algo, causam sensações. Não faz muito sentido analisar essa música separando-a em partes, nem considerando-a em seu todo. Ela é, portanto, em minha opinião, uma música ciborgue, exatamente por corromper a “natureza” ou “normalidade” esperada, por confrontar a ideia tradicional de música, subverter valores do status quo musical, transgredir fronteiras, e por transformar e expandir linguagens. Mesmo em suas versões mais “populares” ela é um híbrido de elementos sonoros sem uma coesão aparente, clara, palpável. Esses elementos parecem ter não só uma função específica, mas também independente, partem de diferentes fontes, diferentes objetos, diferentes técnicas que formam esse híbrido de sons naturais e artificiais, e que causam estranheza a priori.

Outro ponto a se notar é que a precarização do trabalho no campo da cultura apesar de ser uma barreira, não impede que a pesquisa sonora se desenvolva. Pois o desejo de fazer, de experimentar no plano do sonoro é maior do que as barreiras e dificuldades econômicas. Através das parcerias e trocas esse grupo social acaba por conseguir superar essa limitação e até, em alguns casos, viver dessas práxis sonoras, sem necessariamente ter que abrir mão da radicalidade de suas experimentações. Apesar de serem músicas que fogem do gosto dominante, existe um público interessado nelas e que está disposto a consumi-las. Nesse sentido

o Quintavant acaba criando, ou incentivando, demandas sonoras, ao invés de pura e simplesmente atendê-las. A prova disso é o aumento significativo de público nos eventos do coletivo ao longo do tempo.

Atualmente, segundo meus colaboradores, e como é cada vez mais comum no mercado da música em geral, os músicos não vivem mais da venda de discos, eles sobrevivem fazendo shows. Mesmo assim o desejo de se gravar um disco, registrar um show ainda persiste. Esses discos lançados pelo selo QTV não geram lucros, mas acabam por contribuir, muitas vezes, com o aumento no interesse das pessoas a irem assistir aos concertos. Servem como divulgação dos projetos sonoros além de suprirem a necessidade dos próprios músicos de terem suas criações “eternizadas”. A Rebel e o Quintavant apostam na pesquisa de novas (ou outras) linguagens musicais como diferencial para atrair público. Isso funciona, até certo ponto, pois muitos são os shows (talvez metade, ou mais, dos eventos produzidos) que dão poucos ou nenhum pagante.

É difícil especificar os limites e as tendências desse grupo de atores pois há uma vontade de abertura para a exploração sonora. Os limites são muito tênues, e não necessariamente estão ligados ao gosto pessoal dos produtores. É mais a vontade dos próprios músicos que determina esses limites. Porém, principalmente depois dos produtores terem feito eventos que eles consideram como “erros na escolha”, no sentido de perceberem que algumas propostas realmente não se encaixam em nenhum conceito de experimentação ou exploração sonora, e, portanto, são considerados por esses atores, como replicações dos modelos tradicionais de música, esses eventos são cada vez mais raros e, geralmente, são direcionados a outros coletivos que atuam na Rebel ou produzidos sem o uso da marca Quintavant. Assim mesmo, esses limites não são claros. E são muito difíceis de serem traçados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Igor do Nascimento Lima de. *Música experimental: conceitos, formas, contextos e limites (contributos para uma percepção alargada)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Som e Imagem). Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa. Porto.
- BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. 2 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (orgs.). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (orgs.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BOURDIEU, P; HAACKE, H. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, Zouk, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRADY, Erika. *Spiral way: how the phonograph changed ethnography*. Miss.: University Press of Mississippi, 1999.
- CAMBRIA, Vincenzo. Cenas musicais: reflexões a partir da etnomusicologia. *Música e Cultura*. Vol. 10, n. 1., 2017. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/385/214> Acesso em: 24/06/2017.
- CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, Fernando. *Som, espaço e tempo na Arte Sonora*. Brasília: ANPPOM, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Dialética do Ruído*. Florianópolis: ANPPOM, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Discursos e ideologias do “experimentalismo” na música do pós-guerra. *Revista Poiésis* Rio de Janeiro n. 25, p. 43-64 – julho 2015.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo  
São Paulo: Martim Fontes, 2007.

CERVO, Dimitri. O minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi – Revista Acadêmica de música*. Belo Horizonte n. 11, p. 44-59 –2005.

CERQUEIRA, A. C. Viver de música: empreendedorismo cultural e precarização do trabalho. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife, v.33, n. 1, p. 85-107, jan./jul., 2018. Disponível em: <<http://periodicos.fundaj.gov.br/index.php/CAD>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

COMOLLI, Jean.-Luc. Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COX, Christoph. WARNER, Daniel. (org). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.

DAVIS, Joanna R. “Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene”. *Symbolic Interaction*, vol 29, n. 1, p. 63-69, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.4 Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro, Editora: 34, 1997.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. *Páticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 2017. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

DEMERS, Joana. *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*. Oxford: University Press, 2010.

ECO, Umberto. *Obra Aberta. Série Debates*, São Paulo: Perspectiva, 1976.

FAIRCHILD, Charles. “Alternative”; music and the politics of cultural autonomy: The case of Fugazi and the D.C. Scene. *Popular Music and Society*, vol.19, p. 17-35 – 1995 – Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/03007769508591579> > Acesso em: 25 de set. de 2016.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UECE, 2002.

FREIRE, Paulo. In *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários a prática educativa*. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

IAZZETA, Fernando. Da escuta mediada à escuta criativa. *Contemporânea / Comunicação e cultura*, Salvador Vol. 10, p. 10-34 – janeiro-abril 2012.

- \_\_\_\_\_. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A importância dos dedos para a música feita nas coxas*. ANNPPOM: Rio de Janeiro, 2005.
- \_\_\_\_\_; KON, Fabio. *A Música Efêmera da Internet*. ANNPPOM: Rio de Janeiro, 1998.
- IRWIN, John. *Scenes*. Beverly Hills: Sage, 1977.
- JANOTTI JR e Simone Pereira de SÁ (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013, pp. 41-56.
- KATZ, Mark. *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.
- LINS, Consuelo ; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MIGUEZ, Paulo. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: MARCHIORI, Gisele (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 95-114.
- MIZRAHI, Mylene. ‘É o beat que dita’: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética funk carioca”. *Desigualdade e diversidade*, Rio de Janeiro, vol. 7, 175–204. Jul/dez 2010.
- \_\_\_\_\_. *A estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese (Doutorado em Antropologia) Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- MUYLAERT, C. J. et al. Entrevistas Narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, p. 193-199, 2014.
- NEIVA, Tânia Mello. *Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista*. 2018. Tese (Doutorado em Música) Centro de Ciências Humanas, Turismo e Arte Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Unuversidade de São Paulo. São Paulo.
- OLIVEIRA, Bernardo. Música e ruído no Brasil: explorando fronteiras sonoras em tempos sombrios. *O Cafezinho*, Maio, 2016 Disponível em: <<http://www.ocafezinho.com/2016/05/11/musica-e-ruído-no-brasil-explorando-fronteiras-sonoras-em-tempos-sombrios/>> Acesso em: 10 de abr de 2018.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. Músicos de orquestra: uma análise sobre a relação entre trabalho e qualificação em um contexto de reestruturação. In: SEGNINI, L.; BULLONI, M. (Orgs.). *Trabalho Artístico e Técnico na Indústria Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. p. 76–90.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

\_\_\_\_\_. A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo. In: Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 - 19170, 2017, Niterói. Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017: De O capital à Revolução de Outubro (1867 - 19170, 2017.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2004.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão. In: SEGNINI, L.; BULLONI, M. (Orgs.). *Trabalho Artístico e Técnico na Indústria Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. p. 59–75.

SHANK, Barry. 1994. *Dissonant Identities: The Rock ‘n’ Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover e London: Wesleyan University Press, 1994.

SIQUEIRA, Maria Fantinato Géo de. *A própria maneira: bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro*. 2013. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Updated Edition. Oxford: Altamira Press. 2004.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*. 1991.

\_\_\_\_\_. Cultural Scenes. *Society and Leisure*, vol. 27, n. 2, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave :um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2011.

WITTIZORECKI, E. S. et al. Pesquisar exige interrogar-se: a narrativa como estratégia de pesquisa e de formação do (a) pesquisador (a). *Movimento*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 9-33, maio/ago. 2006.

## ENTREVISTAS

AZEVEDO, Pedro. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 9 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 23 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 15 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 5 set. 2018.

BELLA. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 20 ago. 2018

BICOLOR, Paulinho. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 4 dez. 2017.

CAETANO, Paulo. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 23 nov. 2017.

CAMPELLO, Marcos. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 10 ago. 2018.

GODOY, Renato. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 8 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 6 out. 2018.

LACERDA, Arthur. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 2 ago. 2018.

MANSO, Eduardo. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 27 ago. 2018.

MANSUR, Mariana. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 6 out. 2018.

MELIGA, Rafael. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 2 ago. 2018.

NEGRO LEO. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 20 ago. 2018.

OLIVEIRA, Bernardo. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 4 dez. 2017.

PIRES, Lucas. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 2 ago. 2018

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 11 out. 2018.

ZENÍCOLA, Felipe. Entrevista concedida a Bethania Brandão. Áudio. Rio de Janeiro. 11 out. 2018.

