

INTERVIEW ARTO LINDSAY

ENTREVISTA

2017 - RIO DE JANEIRO

+

Guitarist, composer, singer and producer, Arto Lindsay was born in the United States in 1953. He spent his childhood and part of his adolescence in Garanhuns, Pernambuco, where he discovered the tropicalist movement and its principle proponents. Back in New York, in the United States, he quickly became one of the major stars of the New Wave – without losing his connection to what was then a vibrant Brazilian culture. +For decades, Lindsay has pursued his work at the intersection between music and the visual arts. He teamed up with the artist, Matthew Barney, in Bahia, for example, and, using candomblé as a reference, created a carnival parade and a film. He has also collaborated with artists such as Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija and Dominique Gonzalez-Foerster. Restless and plural, he has connected with the traditions of samba and pop, and experimental languages; as a radical, he has simultaneously worked in the mainstream. He has established himself as one of the great producers in the history of music, having worked on recordings of artists from Caetano Veloso, Marisa Monte, Nação Zumbi and Arnaldo Antunes to Laurie Anderson, David Byrne and Animal Collective, among many others.

+

Guitarrista, compositor, cantor e produtor, Arto Lindsay nasceu nos Estados Unidos em 1953. Passou a infância e parte da adolescência em Garanhuns, Pernambuco, quando conheceu o movimento tropicalista e seus principais artífices. De volta aos Estados Unidos, em Nova York, rapidamente se tornou um dos grandes nomes da New Wave – sem perder a relação com a então pulsante cultura brasileira. + Há décadas Lindsay desenvolve seu trabalho na interseção entre a música e as artes visuais. Uniu-se, por exemplo, ao artista Matthew Barney, na Bahia, e, tendo como referência o candomblé, criou um desfile de Carnaval e um filme; além de ter colaborado com artistas como Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija e Dominique Gonzalez-Foerster. Inquieto e plural, conectou-se à tradição do samba, ao pop e a linguagens experimentais, sendo radical e, ao mesmo tempo, atuando no mainstream. Consagrou-se como um dos grandes produtores da história da música, tendo trabalhado em discos de artistas que vão de Caetano Veloso, Marisa Monte, Nação Zumbi e Arnaldo Antunes a Laurie Anderson, David Byrne e Animal Collective, entre muitos outros.



Raul – Arto, thanks for allowing us this opportunity to talk.

Arto – It's an honor.

Raul – I'm here with Fred Coelho, Jonathan Nunes, Cabelo, and Leo, who's in charge of the sound. Today is Thursday, December 21st 2017.

Arto – Is it the start of summer, today?

Raul – Yes, it's the first day of summer, the longest day of the year. We are at the Studio Maravilha 8, in Botafogo, Rio de Janeiro.

Let's start by talking about the band DNA. How it was formed, if there were changes of personnel, if they rehearsed, where they played. Can you tell us about this time?

Fred – Before this, just to provide some context, I think it's important to highlight that this isn't an interview for you to describe your career. We know a little about this and can do the research. But something that I think is interesting and that I'd like to ask is that you were in the middle of an experimental art scene in New York, working in various fields – theatre, the visual arts and others –, and you opted for music.

Arto – When I went to New York, I was 21 or 22 years old. I didn't know if I wanted to be an artist, but I was already a big admirer of certain figures like Vito Acconci, Chris Burden, artists who had something of rock, of confrontation in them. Yvonne Rainer herself, who I was a big fan of. But all this was through images in magazines and books. I'd visited New York and seen a performance by Grand Union, which was a group of choreographers who improvised, formed by Yvonne Rainer. She didn't participate in these performances, but it was something that really affected me. During college, I don't remember any of the classes, but I do remember one which was about Vienna in 1900, artists, musicians, Freud, all together there in that brief moment. I worked with a theatre group. We improvised, just students, without teachers, and in this group of fellow students I learnt a lot about improvisation, which ended up helping me a lot later on. I nearly produced a magazine with my roommate from college in Florida when we moved to New York. We interviewed Burroughs; this was before the return of Burroughs' notoriety. We also wanted to interview Patti Smith but it didn't work out. She was a real cult figure, in the sense that few people knew who she was. We never published this magazine because my friend Mark Cunningham started a band with Connie Burg, who was his girlfriend and also from the school, and a guy called Summer Crane. The name of the band was Mars. I spent time there and the music attracted a lot of people. We watched a lot of shows at CBGB at Max's Kansas City, at Bottom Line: Television, Blondie, Talking Heads, Suicide, everything that started before us...

Fred – You're talking about the first half of the 1970s, right?

Arto – Yes, I arrived in New York in 1974. We also saw Robert Wilson, Philip Glass... We watched a lot of live events, a lot of shows by David Bowie, Lou Reed, James Brown, Miles Davis a lot of jazz. And they invited me to play in their band, but I didn't want to. I wanted to form my own - DNA. There's another story that I've already told

Raul – Arto, obrigado pela oportunidade dessa conversa.

Arto – Me sinto honrado.

Raul – Estão aqui conosco Fred Coelho, Jonathan Nunes, Cabelo e Leo, no comando do som. Hoje é dia 21 de dezembro de 2017, quinta- feira.

Arto – É o início do verão hoje?

Raul – É, o primeiro dia do verão, o dia mais longo do ano. Estamos no Estúdio Maravilha 8, em Botafogo, no Rio de Janeiro.

Vamos começar falando da banda DNA, como era a formação, se houve trocas, se ensaiavam, onde tocavam. Pode falar para a gente sobre esse momento?

Fred – Antes disso, só para contextualizar, acho importante reforçar que não se trata de uma entrevista para você contar sua trajetória. Isso nós conhecemos um pouco e podemos pesquisar. Mas uma coisa que acho curiosa é que você estava no meio de uma cena experimental de arte em Nova York, em várias frentes – teatro, artes visuais e outras –, e optou pela música.

Arto – Quando fui para Nova York, eu tinha 21 ou 22 anos. Não sabia se queria ser artista, mas já era um grande admirador de algumas figuras como Vito Acconci, Chris Burden, artistas que tinham um quê de rock, de confronto. E a própria Yvonne Rainer, de quem eu era muito fã. Mas isso tudo através de imagens em revistas e livros. Eu tinha visitado Nova York e visto uma performance do Grand Union, que era um grupo de coreógrafos que improvisava, formado pela Yvonne Rainer. Ela não participou dessa performance, mas foi algo que me marcou muito.

Não lembro de quase nenhuma das aulas da minha faculdade, mas lembro de uma sobre Viena em 1900, os artistas, músicos, Freud, tudo ali junto naquele momento. Participei de um grupo de teatro. Nós improvisávamos, só alunos, sem professores, e nesse grupo de colegas eu aprendi muito sobre improviso, o que veio a me servir bastante depois. Eu quase fiz uma revista com meu companheiro de quarto da faculdade na Flórida quando nos mudamos para Nova York. Lá entrevistamos Burroughs antes da volta de sua notoriedade. Também queríamos entrevistar Patti Smith, mas não rolou. Ela era uma figura muito cult, no sentido de que pouca gente a conhecia. Nunca publicamos essa revista, porque meu amigo, que se chamava Mark Cunningham, começou uma banda com Connie Burg, que era namorada dele, também da escola, e um cara chamado Summer Crane. O nome da banda era Mars. Eu ficava rodando ali e a música nos atraía muito, assistíamos a muitos shows no CBGB, no Max's Kansas City, no Bottom Line: Television, Blondie, Talking Heads, Suicide, tudo isso que começou antes de nós...

Fred – Você está falando da primeira metade dos anos 1970, né?

Arto – Sim, eu cheguei a Nova York em 1974. Víamos também o Robert Wilson, Philip Glass... Assistíamos a muitas coisas ao vivo, muitos shows de David Bowie, Lou Reed, James Brown, Miles Davis, muito jazz. E eles me chamaram para tocar na banda deles, mas eu não quis. Preferi formar a minha, a DNA. Essa é uma história que eu já contei muitas vezes: Terry Ork, que marcava shows no Max's, che-



many times: Terry Ork, who scheduled shows at Max's came up to me, because he was always seeing me there in that scene, and asked me: "And your band, when it is going to play?" "Next week or next month?" And I said: "Next month", but I didn't have a band.

I had an artist called Robert Crutchfield, who was a character and who had already played in some bands from the art world, more than the music world itself. He was gay, big, and there was a photo of him all over the place, including in *File* a Canadian magazine about the New York scene. Shirtless, with puppets attached to his body with tape, and it was the most sexually ambiguous thing, a transgender thing, fluid, before that was a thing... There were also some Japanese guys there, who were playing with other bands, with James Chance and Lydia Lunch, and one of the guys had a girlfriend, who wasn't a musician, but I really liked her and I invited her to play drums; I invited the guy too and formed the band. My plan was to make the band different and...

Fred – Sorry for interrupting, but did you have a guitar? Did you have any relationship with music?

Arto – When my friend began to play, I bought a guitar for twenty dollars, and I was robbed. When it was time to do this show, I was working as a messenger at the *Village Voice*. There was a guy there who wanted to sell his guitar, and I bought it. An electric guitar with twelve strings, which I still have. I adopted these guitars Dan electro 12 strings, it was pure chance... So, we did some jam sessions, before DNA properly began. I was playing with some friends, including John Lurie, James Nares, Seth Taylor, another artist who now works more with opera and theatre design, Eric Mitchell, a guy who made narrative film on super-8, he had a group that made films on super-8; he transformed them into video and screened them in a shop turned into a cinema. It was an East Village scene different from the Soho scene, where there were the first minimalists and abstract cinema. So, I spent nights playing with these people, I don't know what we played, but we played all night with the help of this and that. I had also had some musical meetings trying to find someone who wanted to form a band. When we formed DNA, we rehearsed a lot. At the time, many people thought that were improvising, because of the music, but we weren't. We rehearsed like mad, because we didn't know how to play, so I had to

gou para mim, porque me via sempre ali na cena, e me perguntou: "E a sua banda, quando vai tocar? Semana que vem ou mês que vem?" Eu falei: "Mês que vem." Só que eu não tinha uma banda.

*Eu conhecia um artista chamado Robert Crutchfield, que era uma figura e já tocava em algumas bandas do mundo das artes, mais do que propriamente do meio musical. Ele era gay, grande, e tinha uma foto dele que estava por todos os lugares, inclusive na *File*, uma revista canadense de arte. Ele sem camisa, com bonecos colados com fita durex no corpo. Era a coisa mais sexualmente ambígua possível, uma coisa transgênero, fluida, antes da hora... Também tinha alguns punks japoneses que estavam por lá tocando com outras bandas, com artistas como James Chance e Lydia Lunch, e um desses caras tinha uma namorada, a Ikue Mori, que não era musicista, mas eu gostei muito dela e a convidei para tocar bateria; chamei Robin também, e fiz a banda. Minha ideia era fazer a banda diferente e...*

Fred – *Desculpa interromper, mas você já tinha uma guitarra, já tinha uma relação com música?*

Arto – *Quando meus amigos começaram a tocar, eu comprei uma guitarra de vinte dólares, e ela foi logo roubada. Quando chegou na hora de fazer esse show, eu estava trabalhando de mensageiro no *Village Voice*. Tinha um cara lá que queria se desfazer da guitarra dele e eu comprei. Uma guitarra elétrica de doze cordas, que ainda tenho. Eu adotei essas guitarras Danelectro doze cordas por acaso... Então, nós fazíamos algumas jam sessions, antes de começar propriamente a DNA. Eu tocava com uns amigos, entre eles John Lurie, James Nares, Seth Tillet, este último um artista que hoje em dia trabalha mais com design de ópera e de teatro, com Eric Mitchell, um cara que fazia cinema narrativo em super-8, era parte de uma turma que fazia filmes narrativos em super-8, os vertia para vídeo e mostrava numa loja transformada em cinema. Esta cena do East Village era diferente da cena do Soho, onde havia os primeiros minimalistas e um cinema abstrato. Então, eu passava noites tocando com essas pessoas, sei lá o que tocávamos, mas virávamos a noite com a ajuda disso ou daquilo. Também tinha feito alguns encontros musicais tentando achar alguém que quisesse formar uma banda. Quando enfim formamos a DNA, nós ensaiávamos muito. Na época, muita gente achou que estávamos improvisando por causa da música que tocávamos, mas não era. Nós ensaiávamos que nem loucos, porque não sabíamos tocar, então tínhamos que ensaiar muito para poder mais ou menos chamar aquilo de canções, entendeu?*

Fred – *Então, de certa forma, você está dizendo que esse seu início na carreira de músico já se dá num ambiente que tinha teatro, dança, música e artes visuais. Era entre esses quatro elementos que você transitava...*

Arto – *E também a poesia, a literatura. Fiz faculdade na Eckerd College, na Flórida, onde você podia criar seu próprio currículo principal. Minha tese foi um livro de poesia e uma performance de dança, que executei com minha namorada Robin Davis, que era bailarina. Nós tomamos um calmante muito forte, que nos deixou com os sentidos*



practice a lot to be able to more or less call this music, right?

Fred – So, in some way, you're saying that this start to your career as a musician was taking place in an atmosphere of theatre, dance, music and the visual arts. You moved between these four elements...

Arto – Yes, and there was also poetry and literature. I studied at a place called Eckerd College, in Florida, where you could create your own principal curriculum. My dissertation was a book of poetry and a dance performance, which I performed with my girlfriend Robin Davis, who was a dancer. We took a very strong sedative, which somehow left us with our senses altered and a little numb. We threw ourselves on the walls, on the floor and onto each other. It was a performance that had a more schematic part. I was trying to reproduce those things about which I'd read, but there was also a real pre-punk element, playing with each other and doing things that nobody would do if they were not in that altered state....

Fred – So you made a book of poetry as your artistic initiation?

Arto – Yes, I haven't looked at it for years, I don't reread this material; I have a certain reluctance (laughter).

Raul – But this graduation was in literature?

Arto – It was in literature and theater. I also studied theatre. But, we ran the theater classes ourselves. The leader was another student, Bill Rasch. And I had some interesting experiences. A fellow student, Ward Shelley, directed a play that was a mixture of the Tempest by Shakespeare, and a book called The Burning World, by J. G. Ballard, a very influential science fiction writer. And I had the role of Caliban, half man, half animal...

Fred – The border between barbarity and whoever is participating in the colonizing project, let's say. But it's interesting that you should speak of this, because I find myself thinking that somehow, in addition to the guitar and music, you became a singer. The idea of the voice also emerges at some point in your life, that you understand song, and that you would give a vocal performance. Was this something that you were also exploring and understanding at it was happening?

Arto – No. It came up in one go. When we started DNA, we prepared a show. The first time we played this show on stage (I think I learned half of what I know in life in that first day onstage), I understood that I could do that – I start, I stop, sound, silence, rhythm, volume, shouting, whispering – with what I had in my hands, at that time and place. But I think when DNA started the style was completely blues, rock, normal American. And then evolved, becoming more abstract. Later the time came when I thought: "Am I going to learn to play guitar the conventional way?" I decided I wouldn't and I tried to learn to sing better. I am still learning. At that time I had met Waly [Salomão] by chance. I ended up sharing an apartment with him and, through him, I met Hélio [Oiticica]. Through Hélio, I met Julinho [Bressane]. And it was Julinho in particular who recommended to me the old samba players who he loved: Noel Rosa, Cartola, Mario Reis. When

alterados e um pouco anestesiados. Nos jogamos com força na parede, no chão e um contra o outro. Foi uma performance que tinha uma parte mais esquemática, eu tentando reproduzir aquelas coisas sobre as quais já tinha lido, mas também já tinha um elemento pré-punk. Nós nos jogando e fazendo coisas que ninguém faria se não estivéssemos alterados daquele jeito...

Fred – Então você fez um livro de poesia no seu começo artístico?

Arto – Sim. Faz muitos anos que não releio esse material. Tenho certo receio (risos).

Raul – Mas essa graduação foi em literatura?

Arto – Foi em literatura e teatro. Também estudei teatro. Mas as aulas de teatro nós é que fazíamos. O líder era outro estudante, o Bill Rasch. E tive algumas experiências interessantes. Um colega meu, Ward Shelley, dirigiu uma peça que era uma mistura da Tempestade, do Shakespeare, e de um livro chamado A seca, do J. G. Ballard, escritor de ficção científica até hoje superinfluyente. Eu fiz o papel que era do Caliban, meio homem, meio animal...

Fred – A fronteira entre o bárbaro e o que já participa do projeto colonizador, digamos assim. Mas é interessante você falar isso, porque fico pensando que, de alguma forma, além da guitarra e da música, você se torna cantor. A ideia da voz também aparece em algum momento da sua vida, e você entende o canto como uma performance vocal. Isso você também foi Tateando e entendendo conforme ia acontecendo?

Arto – Não. Apareceu de uma vez. Quando começamos com a DNA, preparamos um show. Na primeira vez que tocamos esse show num palco (acho que aprendi metade do que sei na vida naquela primeira noite no palco), entendi que podia fazer aquilo – começar, parar, som, silêncio, ritmo, volume, grito, sussurro – com o que eu tinha na mão, naquela hora ali. Mas acho que no início da DNA o meu estilo de canto era completamente blues, rock normal americano. Daí foi evoluindo, ficando mais abstrato. Chegou uma hora em que eu pensei: "Será que aprendo a tocar guitarra de uma maneira convencional?" Decidi que não e então tentei aprender a cantar melhor. Ainda estou aprendendo.

Nessa época, conheci por acaso o Waly [Salomão]. Fiquei dividindo apartamento com ele e, através dele, conheci o Hélio [Oiticica]. Através do Hélio, conheci o Julinho [Bressane]. Julinho me indicou

213



I began to want to learn to sing, I listened to these records obsessively and sang these songs...

Fred – Which are still part of your repertoire now, right?

Arto – Yes.

Raul – Was this in parallel with DNA? Did you meet Waly when the band was still active?

Arto – I think I met Waly before the band began. I began to share the apartment with him. Later he left and I remember that Hélio saw DNA, but Waly didn't. Julinho didn't see it either...

Fred – It's cool that you're talking about 1974 because, when we study Hélio's documents, it's clear that Julio visited him several times. And Waly was also living there, and Hélio lived with Waly's brother, who was Omar. This is interesting. Somehow it's the entry into contemporary Brazil for you also.

Arto – Yes, because I was raised in Pernambuco, I studied in the interior, in Garanhuns; I studied in Recife, at the American school, and I absorbed all this through the television: Jorge Ben, Caetano, Gal Costa, Gilberto Gil, Roberto Carlos... But I didn't understand the artistic or historical context, or the relationship to Bossa Nova nor the program of Tropicalism at that time. For me, it was all like rock...

Fred – Entertainment, in some way...

Arto – But entertainment full of meanings that we use to educate ourselves when we are boys. It was only when I went to the US that I really started to listen with different ears to Brazilian music. I listened to João Gilberto, all the records of Jorge Ben. So I really listened to this in a different way. I needed this to sustain me. And that was how I went about learning all these things.

Fred – Just out of curiosity: at some point, did any of your friends from this scene, who would go on to form part of the New Wave, did they hear these Brazilian sounds?

Arto – Off course. My great friends Mark Cunningham and Connie burg listened to everything with me. When I started DNA, Ikue Mori the drummer, didn't know how to drum, so I bought one of those

os sambistas antigos que ele amava: Noel Rosa, Cartola, Mário Reis. Quando comecei a querer aprender a cantar, escutava obsessivamente esses discos e cantava essas músicas...

Fred – Que estão até hoje em seu repertório, né?

Arto – Sim.

Raul – Isso paralelo à DNA? Você conhece o Waly com a banda em atividade ainda?

Arto – Acho que conheci o Waly antes da banda começar. Comecei a dividir o apartamento com ele, depois ele foi embora, e me lembro que Hélio assistiu à DNA, mas o Waly não. O Julinho também não assistiu...

Fred – É legal você estar falando do ano de 1974, porque, quando acompanhamos as documentações do Hélio, fica claro que Julio o visitava algumas vezes. E o Waly também estava morando lá, e o Hélio abrigava em sua casa o Omar, que era irmão do Waly. É interessante isso. De alguma forma, é a entrada de um Brasil contemporâneo para você ali também.

Arto – É, porque eu fui criado em Pernambuco, estudei no interior, em Garanhuns, depois estudei no Recife, na Escola Americana, e absorvia tudo aquilo pela televisão: Jorge Ben, Caetano, Gal Costa, Gilberto Gil, Roberto Carlos... Mas eu não entendia o contexto artístico e histórico, nem a relação com a Bossa Nova, nem o programa do Tropicalismo daquele momento. Para mim, aquilo chegava como rock...

Fred – Entretenimento, de alguma forma...

Arto – É, mas entretenimento cheio dos significados que usamos para nos formar quando somos garotos. Só quando fui para os EUA é que comecei a escutar com outros ouvidos a música brasileira. Fui ouvir João Gilberto, todos os discos do Jorge Ben. Aí eu realmente escutava aquilo de uma maneira diferente. Eu precisava daquilo para me manter. Lá que fui aprendendo essas coisas todas.

Fred – Só uma curiosidade: em algum momento algum desses seus amigos dessa cena, que vai desembocar na No Wave, chegaram a ouvir esses sons brasileiros?

Arto – Claro. Meus grandes amigos Mark Cunningham e Connie Burg ouviam tudo comigo. Quando comecei a DNA, Ikue Mori, a baterista, não sabia tocar bateria, então comprei um daqueles discos de ritmos brasileiros, onde tem uma faixa de forró, seguida de uma faixa de afoxé, de samba, um frevo, um samba-enredo... só a percussão, para ensinar os ritmos, e falei pra ela: “vai, vai...” (risos)

Fred – Sensacional!

Arto – E até na DNA tinha, por exemplo, uma letra em português que era meio uma homenagem ao Jorge Ben, que eu cantava “lora, lora, lorinha”, meio improvisando. E tinha uma outra que eu fui pegar num livro do Fernando Pessoa. Como a maioria dos seus poemas não têm título, tem esse índice de primeiros versos. Eu peguei vários desses primeiros versos e fiz um poema, um cut up estilo Burroughs, que eu gritava no meio de uma música.

Fred – Só mais uma coisa que acho bem interessante destacar sobre o que você está falando. Nessa cena musical em Nova York na segun-

Brazilian rhythm records, a track of forró, afoxé, samba, sambarenredo, some percussion tracks, and I said, “Go for it...” (laughter)

Fred – Amazing!

Arto – And even in DNA, there was a lyric in Portuguese, for example, that was partly a tribute to Jorge Ben, where I was singing “lora, lora, lorinha”, half improvising. And there was another that I got from a book by Fernando Pessoa ... Because most of Fernando Pessoa’s poems have no titles, so there’s an index of the first verses, so I got the first verses of several poems and I made a poem, a cut up, Burroughs style, which I would shout in the middle of the songs.

Fred – Just one more thing that I think is really interesting about what you’re talking about. It’s cool to think about the music scene in the context of what happened in New York in the second half of the 1970s, which changed the face of music, due to experimental questions, due to a series of situations, but which had the fact of your presence, you were an important person in this scene, a representative of Brazil there. This information gets lost...

Arto – Sure. And in the 1980s and 1990s I got tired of saying, “guys, you have to understand that Brazil is a modern country, you know? That Caetano Veloso is a great artist, that Hélio Oiticica was a great artist. You don’t understand, you don’t know what Brazil is”. In the US, the lack of information was crazy... I remember loads of different situations. Now I’ve just remembered one where I was in a meeting at Warner, there at the Rockefeller Center, in the office of André Midani, with various people who were involved in Brazilian music, to discuss how to conquer the American market, who was it who was going to achieve this - Djavan? Milton Nascimento almost did it. I clearly remember thinking: Is that the way to do it? There are a lot of people, lots of styles, the instrumentalists themselves, the choro people, the roots samba people. Why does it need to be a star, in keeping with this big record label model? And in some way I was right, because later the Mutantes and Tom Zé came along captured a young public

Fred – Yes, because it’s when Midani left Warner Brasil and went to take over Warner Latino-Americana in the US. One last thing about this first phase of your education: You said that, in your first show, you understood practically what you wanted, and we know that we are talking about forty years ago (which is to say, next year DNA celebrates its fortieth anniversary).

Arto – The thing is this: the scene was very small. One of the secrets of the power of this scene even today is that it was small, incestuous, in some way ignored, and we could create something there with our fellow artists as the audience, and a very select audience of artists who were looking for news things and so on. At the same time, we were in New York, which at that pre-Internet time was the center of global communications. And at the same time, it was a fucked up place, abandoned by the US government, full of drugs, and this problem got worse, the drugs in Harlem, all of this didn’t happen by chance. It was a tough, dangerous place, but it was also cheap, there were many cheap places in Manhattan. The city seemed small, everyone ran into each other.



da metade dos anos 1970, cujo impacto mudou a cara da música por questões experimentais etc., é importante pensar que a sua presença fundamental insere ali o dado de um Brasil. Às vezes essa informação se dissipa...

Arto – *Com certeza. E, nos anos 1980 e 1990, cansei de falar “gente, vocês têm que entender que o Brasil é um país moderno, sabe? Que o Caetano Veloso é um grande artista, que o Hélio Oiticica foi um grande artista. Vocês não entendem, não sabem o que é o Brasil”. Nos EUA, era uma loucura, a falta de informação...*

Lembro das situações mais diversas. Agora me veio uma de quando participei de uma reunião na Warner, ali no Rockefeller Center, no escritório do André Midani, com várias pessoas que estavam envolvidas com a música brasileira, para discutir como conquistar o mercado americano. A dúvida era qual estrela iria conseguir isso – o Djavan? O Milton Nascimento? Foi quase.

Me lembro bem que pensei na ocasião: será que é por aí? Tem muita gente, muitos estilos, os instrumentistas mesmo, o pessoal de choro, de samba de raiz. Por que precisa ser uma única estrela, nesse modelo de gravadora grande? E de alguma forma acertei, porque depois vieram Os Mutantes e Tom Zé e alcançaram um público jovem.

Fred – *Sim, porque é quando o Midani sai da Warner Brasil e vai assumir a Warner Latino-Americana nos EUA. Uma última coisa sobre esse primeiro momento da sua formação: você falou que, no primeiro show, entendeu praticamente o que queria, e sabemos que estamos falando de quarenta anos atrás (aliás, ano que vem faz quarenta anos da DNA).*

Arto – *O negócio é o seguinte: a cena era muito pequena. Um dos segredos do poder dessa cena, do fascínio que ela exerce até hoje, é que ela era pequena, incestuosa, ignorada de alguma forma, e pudemos formar alguma coisa ali com os colegas como público, e com um público muito seletivo e exigente de artistas que estavam procurando coisas novas e tal. Ao mesmo tempo, estávamos em Nova York, que naquele tempo pré-internet era o centro de comunicações do mundo. Ao mesmo tempo que era um lugar fodido, abandonado pelo governo dos EUA, cheio de drogas. Problema que se exacerbou no Harlem, e não por acaso. Era uma cidade difícil, perigosa, mas*

215



For me, Brooklyn was like Grajaú, which is a lovely neighborhood, beautiful, a little far away, forested, with houses etc. Brooklyn was far away, it was like California, it was on the other side. It was another world. After I began to play, I began to meet musicians from there. There was a band called Defunkt, which was a band of jazz musicians who heard our “post James Brown” new wave and said, “we know how to do this”. And Melvin, who still plays with me today, who still gives me lessons today (laughter), was from Brooklyn. So I started to meet some young guys who weren’t from there, from that Lower Side scene... But now I can’t remember your question.

Fred – What I was going to say is that it was a scene with a lot of strange people and so on. I have two books: one is that one that Thurston Moore did, *No Wave*, and the other one is a big one called *New York City Noise*, and you’re a central character in it...

Arto – I don’t know if I’m so central because, as it was a small scene, every character is central... For example, I met John Lurie; later we formed the Lounge Lizards, and I left soon after one record. We were great friends at the time. The first time we met, we began to talk and he had followed Vito Acconci as I had. Vito Acconci has a famous piece where he follows a guy in the street, any old person, and a friend of his takes photos of him following this person. So I, in my adolescent mind, met him and thought, “I’m going to follow him, and reproduce the piece”, and Lurie had also done the same thing. So it was a small scene.

Fred – In a gig like this, did you make any money or was that not a possibility?

Arto – We made money, but...

Fred – Money to pay bills, I mean...

Arto – The rents were really cheap, and we ate really badly, lots of pizza and bagels. (laughter)

Fred – So, yes, chronologically, but achronologically, as we are working, the other musical moment in your career has to do with the *Ambitious Lovers*. But this is a time, as we have seen in other interviews when you decide in some way to face the musical market, and try to enter another language.

216

também era barata, tinham muitos lugares baratos para morar em Manhattan. A cidade parecia pequena, todo mundo se esbarrava. Na época, para mim, o Brooklyn era como o Grajaú é hoje: um bairro gostoso, lindo, arborizado, com casas, mas um pouco fora da rota. O Brooklyn era longe, era que nem a Califórnia, ficava do lado de lá... Era outro mundo. Depois que eu comecei a tocar, comecei a conhecer músicos do Brooklyn. Tinha uma banda chamada Defunkt, uma banda de músicos de jazz que ouviram essa nova onda pós-James Brown da gente e falaram “nós sabemos fazer isso”. E o Melvin, que toca comigo até hoje, que me dá aula até hoje (risos), tocava com eles e era do Brooklyn. Comecei a conhecer uns caras jovens que não eram dali daquela cena do Lower Side... Mas agora nem lembro mais de sua pergunta.

Fred – O que ia falar é que era uma cena com muita gente curiosa e tal. Tenho dois livros: um é aquele que o Thurston Moore fez, *No Wave*, e o outro é um grande, chamado *New York City Noise*, e você é um personagem central ali...

Arto – Não sei se tão central, porque, como era uma cena pequena, todo personagem é central... Por exemplo, eu conheci John Lurie, depois formamos os Lounge Lizards, que eu deixei depois do primeiro disco. Éramos superamigos na época. Na primeira vez que começamos a conversar, ele contou que tinha seguido o Vito Acconci, e eu também tinha feito isso. Vito Acconci tem um trabalho famoso em que ele segue um cara na rua, uma pessoa qualquer, e um amigo dele tira fotos dele seguindo essa pessoa. Aí, eu, na minha mente adolescente, encontrei com ele e pensei “vou seguir ele, reproduzir essa peça”, e o Lurie também tinha feito a mesma coisa. Era uma cena pequena...

Fred – Numa “gig” dessa assim, você fazia dinheiro ou nem existia isso?

Arto – Fazíamos dinheiro, mas...

Fred – Dinheiro para pagar conta, que estou dizendo...

Arto – Os alugueis eram muito baratos, e nós comíamos muito mal, muita pizza e bagel. (Risos)

Fred – E aí, sim, cronologicamente, mas achronologicamente, como estamos fazendo, o seu outro momento musical de carreira tem relação com os *Ambitious Lovers*. Mas aí já é o momento, como vi em outras entrevistas, que você se propõe de alguma forma a encarar o mercado musical, tentar entrar numa outra linguagem.

Arto – Não sei, acho que eu era um pouco alheio a essa ideia do mercado, sabe? Queria fazer uma música que mais pessoas escutassem, e também tinha essa ideia de misturar uma coisa brasileira com uma coisa americana, da minha maneira. Eu ouvia Jorge Ben, Gil, algumas pessoas que faziam isso muito claramente, mas pensei: “Eu tenho outra ideia de como isso pode funcionar.” Foi uma coisa consciente de tentar algo novo pra mim, mas não tão consciente no sentido de tentar entrar no mercado, entendeu?

Tivemos muita falta de sorte com os empresários dos *Ambitious Lovers*. Eles eram muito mais ou menos, mudavam de ramo no meio das coisas. Alguém levou a gente para uma gravadora grande, a Virgin, que era malucamente comercial, supercomercial. E acabamos de-



Arto – I don't know, I think I was a bit oblivious to this idea of the market, you know? I wanted to make music that more people would listen to, and I also had this idea of mixing something Brazilian with something American, in a personal way. Because I listened to Jorge Ben, Gil, some people who were doing this very clearly, and I thought: "Ah! I have another idea of how this could work." And it was a conscious thing, "I'm going to try to do this", but it wasn't so conscious in the sense of trying to get into the market, you understand?

We were really unlucky with the representatives of Ambitious Lovers, they were nothing much, and moved into a different field of business in the middle of the thing. Someone took us to a major record label, Virgin, which was insanely commercial, super commercial. And we ended up going to Elektra, which was supposedly more on the "left", or which supported artists less obviously well known, but which was, in fact, a record label more in the old style. We went with Nancy Jeffries. It was she who made the initial contact and called us over.

Fred – I think that when I talked about the market, I didn't express myself well. You showed that this was a search for a bigger audience for your work.

Arto – In my case, I should have been a bit cooler and paid more attention to this business of the market...

Raul – It was more an aesthetic project, as you said, right?

Fred – Exactly, it's amazing to us that this scene was so small because, at the same time, some people who were there achieved great exposure. This was already a post-Factory phase, at the time of the Ambitious Lovers that you're talking about...

Arto – Yes. But thinking about the size of the scene some who made a great difference within the art world and some whose influence stood out, like Basquiat, who is almost a Bob Marley figure today. It's an image that you see all over the world.

Fred – Yes, in these books, we see a lot of this, lots of names, lots of people, who if you weren't in the scene or if you aren't American or weren't in New York and following it closely, you wouldn't know who they were.

Arto – Americans in general don't know either

pois indo para a Elektra, que era supostamente mais de "esquerda", ou que apoiava os artistas menos obviamente conhecidos, mas que, de fato, era uma gravadora mais à moda antiga também. Fomos junto com Nancy Jeffries. Foi ela quem fez o primeiro contato e depois nos levou para a Elektra.

Fred – Acho que, quando eu falei mercado, me expressei mal. Você mostrou que era a busca por um público mais amplo para seu trabalho.

Arto – No meu caso, deveria ter tido um pouco mais de frieza e prestado mais atenção nessa coisa de mercado...

Raul – Era mais um projeto estético, como você falou, né?

Fred – Pois é, para a gente é impressionante essa cena ser pequena, porque, ao mesmo tempo, algumas pessoas que estavam ali ganharam uma envergadura muito grande. Isso já é uma fase pós-Factory, na época do Ambitious Lovers que você está falando...

Arto – Sim. Considerando o tamanho da cena, alguns fizeram uma grande diferença dentro da arte ou naquele momento, e outros tiveram uma influência que se sobressaiu, como o Basquiat, que é quase um Bob Marley hoje em dia. Você vê imagem dele pelo mundo inteiro.

Fred – Sim, nesses livros vemos bastante isso, muitos nomes, muita gente, que se você não estava na cena, ou se não é americano, não estava em Nova York e acompanhava de perto, não sabe quem foi.

Arto – Os americanos em geral também não sabem de muitos.

Fred – Há duas coisas que queremos conversar com você sobre esse momento. Uma é sua passagem para produtor, como começa isso na sua vida, de produzir outros artistas. E outra coisa é sobre uma pessoa que, imagino, deve ser seu amigo até hoje, que estava ali nesse momento, com quem você também vai trabalhar, que é o David Byrne. Você chegou a trabalhar na Luaka Bop? Ele também é um cara que já era seu amigo nessa época? Porque ele já era do Talking Heads nos anos 1970.

Arto – É. Engraçado, eu assisti a alguns dos primeiros shows do Talking Heads, eram mais performáticos, o Byrne era mais maluco, ele fazia uns personagens meio psycho killer, tinha uma espécie de personagem que fazia. Era até sutil. Ele veio de uma escola de arte. Tinham várias estratégias interessantes, a baixista não tirava os olhos do Byrne, nunca olhava para o público, não deixava você olhar para ela, não tinha esse cruzamento de olhares, sempre olhava só para ele. Aquela primeira fase, quando eles eram todos amigos, não durou muito tempo. Bem antes de acabar, o Byrne já era bem separado dos outros da banda. Quando o Brian Eno começou a trabalhar com eles, os dois fizeram o disco e chamaram os outros só pra tocar.

Mas eu conhecia o David da cena, eu ia ver todas as bandas e, quando começou a DNA, ele também ia ver. Na época, ele já estava curioso sobre música brasileira. Ele falou: "Não sei, todo mundo fala em música brasileira, mas eu ouvi um disco e achei completamente sem graça." Era o disco Brasil, de João Gilberto, Gil, Caetano e Bethânia. Ele falou que achou o disco chato e tal. Eu falei: "Cara, um dia talvez você vai entender, não é chato não, você que não entende

217

Fred – There are two things we want to discuss with you about this time. One is your career as a producer, how this began in your life, producing other artists. And the other things is about a person who I imagine must be your friend even today, who was there at that time, with whom you're also going to work, who is David Byrne. Did you ever work at Luaka Bop? He was a guy who was also your friend at this time, right? Because he was already in Talking Heads in the 1970s.

Arto – Yes. It's funny, I saw some of the first shows of Talking Heads, it was more performance-based, Byrne was crazier, he performed these kind of psycho killer characters, he had a kind of persona. He was subtle because he came from art school. He had various interesting strategies, the bassist never took her eyes off Byrne, she never looked at the audience, she didn't let you look at her, there was no eye contact, she always just looked at him. That first phase when they were all friends didn't last long. Long before it ended, Byrne was already very separate from the others. When Brian Eno began to work with them, they made the record and then called the others.

But I knew him from the scene, I would go and see the bands and, when DNA started, he also went to see it. He took part in some things together, a record by a guy called Peter Gordon. At the time, he was curious about Brazilian music, he said: "I don't know, everyone's talking about Brazilian music, but I saw the record and I thought it was really dull." It was the record Brasil, by João Gilberto, Gil, Caetano and Bethânia. He said he thought the record was boring and so on. I said: "Man, one day maybe you'll understand, but it's not dull. It's you who doesn't understand yet. It's not just percussion, you know." I had this moment with him, I remember.

So Talking Heads ended, and he made his first record, pan-Latin American, where he recorded each track with a Latin person: a Mexican, a Cuban, a Colombian etc. And he invited me to do the Brazilian song with him, and we recorded together. I think we wrote the song together, or I sang it with him, I don't know. Then



218

Video clip / Videoclipe "Seu Pai"
Video by / Vídeo de Dominique Gonzales-
Foerster, 2017
www.youtube.com/watch?v=W4iE39Qv28o

ainda, não é tudo batucada não, viu?" Tive esse momento com ele, me lembro. (Risos)

Aí acabou o Talking Heads, ele fez o primeiro disco dele, pan-latino-americano, em que gravou cada faixa em um estilo latino: uma mexicana, uma cubana, uma colombiana etc. E aí me chamou para fazer com ele a música brasileira do disco, e gravamos juntos, acho que compusemos a canção juntos, ou eu cantei com ele. Depois, ele formou a Luaka Bop, sua gravadora, e me chamou para produzir algumas coisas, e acabei fazendo várias produções.

Fred – Foi aí que você começou a produzir?

Arto – Não, eu já era produtor quando ele me chamou. Ele fez um disco chamado Beleza tropical, que era uma compilação de música brasileira, uma das coisas mais importantes na divulgação da música brasileira nos EUA. Primeiro ele queria chamar essa compilação de Tropicalismo. Falei: "Não, cara, Tropicalismo é um outro negócio, eram algumas pessoas, um momento bem específico." Então o convenci de chamar o disco de outra coisa, mas a seleção das músicas foi ele que fez. Falei: "Isso não é uma seleção dos melhores momentos da música brasileira, você sabe." Mas o disco era muito bom de ouvir. Dei uma ou duas dicas de sequência, discutimos um pouco. Mas ele fez esta seleção muito boa, como se fosse para uma fita cassete que você grava para os amigos. Eu escrevi um texto para o disco, explicando, contextualizando, além de traduzir as letras.

Fred – Outra curiosidade: quando o David Byrne lançou The Hips of Tradition, que coloca o Tom Zé nos EUA, você ainda estava ali?

Arto – Não. Foi meu irmão, o Duncan, que trabalhava como assistente para o David quando ele estava fazendo um programa de televisão sobre o candomblé na Bahia. O David estava procurando discos e encontrou a capa do Todos os olhos, que achou muito interessante, e o Duncan falou que ele ia adorar o disco, que era a cara dele. David comprou o disco, adorou, lançou a coletânea e trouxe o Tom Zé de volta do ostracismo. Ele encomendou outro disco, de inéditas. Quando este chegou, o David não gostou, porque não parecia com o Tom Zé que ele gostava, mais experimental. Pedi que eu refizesse o disco para ficar com aquela cara desejada. Falei com Tom Zé, expliquei o que o David estava querendo e Tom Zé falou que tudo bem. Então fiz: tiramos muita coisa, pegamos outros momentos e "loopamos" para parecer com aquelas coisas repetidas que ele fazia com o cavaquinho, colocamos alguns instrumentos. O David Byrne é famosamente pão-duro, não gosta de gastar, era até uma piada entre os amigos, ele mesmo faz piadas com isso... O orçamento que tivemos para fazer esse disco, portanto, foi apertado, mas acho que ficou bacana.

Cabelo – E qual é esse disco?

Arto – The Hips of Tradition.

Cabelo – Mas esse não é a coletânea?

Arto – Esse é o que foi feito depois da coletânea, é o original que ele fez para o David e para o Yale [Evelev], o outro cara do selo. Hoje em dia o David largou o selo na mão do Yale, que era o braço direito dele. É Yale que está lançando o Moreno, o Kassin e o Domenico lá nos EUA.

afterwards, he formed Luaka Bop and he invited me to produce some things, and I ended up doing various recordings.

Fred – And that's when you started to produce?

Arto – No, I was already a producer when he called me. He made a record called *Beleza tropical*, which was a compilation of Brazilian music, one of the most important things in publicizing Brazilian music in the US. Initially, he wanted to call this compilation *Tropicalismo*. Then I said: "No, man, *Tropicalismo* was something else, it was these people at a very specific moment." So I convinced him to call the record something else, but the choice of songs was his. And I said, "This is not a selection of the best moments in Brazilian music". But the record was very good to listen to, and I think I made one or two suggestions about the sequence, we discussed it a little. But he made a very good selection, as if it was a cassette tape that you make for your friends. I wrote a text for the record, explaining and contextualizing, and I translated the lyrics.

Fred – Another curiosity: when David Byrne released *The Hips of Tradition*, which puts Tom Zé in the US, were you still there?

Arto – No... Which is to say, it was my brother, Duncan, who was working with David when he made that television program about *candomblé* that he did in Bahia, right? My brother was David's assistant on this project. David was looking for records, then he found the cover of *Todos os olhos*, he thought it was really interesting and Duncan said that he would love the record, that it was right up his street and so on. So he bought the record, loved it, released the collection and brought Tom Zé back out of ostracism. Then he commissioned another record. When it arrived, David didn't like it, because it wasn't like the Tom Zé he liked, more experimental. So he asked them to re-record the record so that it would have that feel, and I spoke to Tom Zé, and I explained what David wanted, and he said he could do it. So I did it, we removed a lot of things, we took things and we looped them to seem like those repeated things that he did with the *cavaquinho* and we added some instruments. David Byrne was also notoriously tight fisted, he didn't like to spend money, it was an in-joke among his friends he made jokes about it himself.... The budget we had to make this record was tight, but I think it turned out nice.

Cabelo – And what was this record?

Arto – *The Hips of Tradition*.

Cabelo – But isn't that the collection?

Arto – This was done after the collection, it's the original record he made for David and for Yale [Evelev], who was another guy from the label. Today David has left the label in the hands of Yale, who was his right hand man, and it's he who's releasing Moreno, Kassin and Domenico, the separate records there in the US.

Fred – Amazing! Is it still called Luaka Bop?

Arto – Yes, amazing! Yes, it's still called Luaka Bop. I made another record for him, by a guy called Waldemar Bastos, an Angolan singer, who also had a very good band. Waldemar Bastos sang one of his songs or a traditional song from Angola, and then all

Fred – *Demais! Ainda se chama Luaka Bop?*

Arto – *Sim, ainda se chama Luaka Bop. Eu fiz outro disco para eles, do Waldemar Bastos, um cantor angolano muito bom, que tinha uma banda muito boa. O Waldemar Bastos cantava uma música dele, ou uma tradicional angolana, e depois de todas as canções vinha um vamp incrível, uma parte instrumental incrível, que era um outro ritmo vindo de uma região vizinha ao assunto da própria canção. Todas as músicas tinham uma canção e depois uma parte instrumental linda.*

Só que o David Byrne cortou todas essas partes, dizendo que os americanos não iam entender. Fiquei bem chateado e não falei com ele durante um ano. Um dia estava com meus pais num restaurante, e ele veio e sentou na mesa, sabendo que eu não ia brigar com ele na frente da minha mãe, aí pronto... voltamos a ser amigos. (Risos)

Raul – *Mas esse disco foi gravado nos EUA?*

Arto – *Foi. Depois disso, ele me chamou para produzir um disco dele junto com a Susan Rogers. O disco se chama David Byrne mesmo.*

Raul – *Então, o David Byrne teve um papel superimportante nessa relação com a música brasileira. O Tom Zé renasceu para o mundo... E você estava misturado com isso ali, né? Teve influência no jeito que ele olhou a música brasileira.*

Arto – *Acho sinceramente que não foi por influência minha, foi porque ele é muito curioso, sabia que existia muita música boa no mundo, e a música brasileira está aí, é só você escutar. Acho que a Luaka Bop também lançou uma coletânea dos Mutantes, né? Teve esse momento em que as pessoas fora do Brasil passaram a perceber a sofisticação da MPB, a riqueza da música brasileira.*

Fred – *A Luaka Bop lançou uma coletânea dos Mutantes sim, chama Everything Is Possible.*

Raul – *Teve Red Hot + Rio, que o David gravou com a Marisa Monte. Você produziu essa faixa?*

Arto – *Não lembro. Acho que fui eu que produzi essa faixa. Teve essa coletânea produzida por David, teve o interesse do Paul Simon na música brasileira, quando ele gravou com o Olodum, a mesma coisa com o Michael Jackson e seu vídeo, enfim, foi todo um processo. Com os Mutantes, David atingiu todo um outro grupo de fãs*





the songs had an incredible vamp, an incredible instrumental part which was a different rhythm from a neighboring region to that of the subject of the song. So all the songs had a singing part and then a really incredible instrumental part. However David Byrne cut all these parts, saying that the Americans wouldn't understand. So that annoyed me and I didn't speak to him for a year. One day I was with my parents in a restaurant, and he came over and sat at the table, knowing that I didn't want to fight with him in front of my mother, so that was that... back to being friends again (laughter)

Raul – But this record was recorded in the US?

Arto – Yes. After that he invited me to produce a record with Susan Rogers. The record is simply called David Byrne.

Raul – So David Byrne played a very important role in relation to Brazilian music. Tom Zé was reborn to the world... And you were involved in all this, right? You had an influence on the way he looked at Brazilian music.

Arto – In some way. I sincerely believe that it wasn't due to my influence, but more because he was curious and knew there was a lot of good music in the world and Brazilian music is there, if you just listen... I believe that Luaka Bop also released a collection by the Mutantes, right? There was this moment people began to appreciate the sophistication of MPB.

Fred – Luaka Bop did release the collection by the Mutantes, yes, called Everything Is Possible.

Raul – There was Red Hot + Rio, which David recorded with Marisa Monte. Did you produce that track?

Arto – I don't remember... I think it was me who produced that track... Anyway, I think that there was this collection by David, Paul Simon was interested in Brazilian music, when he recorded with Olodum, the same thing with Michael Jackson, it was all a process. And, with the Mutantes, it attracted a whole new group of music fans. And Brazilian music was being accepted. These days, the person who has really made a splash is Elza [Soares]. At the Olympics, people were amazed by her. There are many Brazilians who travel around the world every year, who already have captive audiences in some countries.

220

Video clip / Videoclipe "Uncrossed"
Video by / Vídeo de Jonah King, 2017
www.youtube.com/watch?v=4zOU6XEem7A

de música. E a música brasileira foi sendo aceita. Quem bombou recentemente foi a Elza [Soares]. Na abertura das Olimpíadas, as pessoas ficaram maravilhadas com ela. Hoje temos muitos músicos brasileiros que viajam pelo mundo todo ano, que já têm seu público cativo em vários países.

Mas está acontecendo algo de ruim hoje nos EUA, e está começando a acontecer na Europa também, a verticalização da programação de shows. Nos EUA, empresas muito grandes, que fazem por exemplo os shows da Madonna ou do Jay-Z e da Beyoncé, estão começando a controlar também clubes médios e até pequenos. O negócio de música – que já estava difícil na era da internet e da troca de arquivos, da queda de vendas de CDs, forçando os músicos para viver só de shows – conseguiu piorar... Quem sabe se não vai acabar essa função "música popular" como conhecemos, porque as coisas acabam, né?

Cabelo – Nos EUA, o que era interessante era justamente que em todo território havia essas casas de médio porte que permitiam que as pessoas circulassem numa cena até com um certo conforto, das pessoas terem acesso...

Arto – Continua, mas está diminuindo. Isso é uma coisa que nunca tivemos aqui no Brasil. Lembro que nos anos 90 eu falava com o Hermano [Vianna], quando ele estava perto do governo, que todas as cidades brasileiras deveriam ter um clube que...

Raul – Uma espécie de Sesc...

Arto – Sim, algo como o Sesc. Um clube que pague as contas com shows mais populares nos fins de semana. As bandas famosas tocam no fim de semana. Os músicos recebem a bilheteria, o lugar se sustenta com a venda de bebidas. Daí, durante a semana, podem acontecer outras coisas, coisas novas. Aqui no Rio de Janeiro temos a Audio Rebel, mas ela não é grande o suficiente para o seu público.

Cabelo – Acho que a última coisa que tivemos nesse sentido foi o Ballroom.

Arto – Exatamente.

Fred – E é bom para você como músico, como artista, como um exercício, as situações, por exemplo de tocar na Audio Rebel?

Arto – Muito bom. Acho que a Audio Rebel é importantíssima. E olha como nossa cena experimental é forte comparada com a cena de São Paulo, que tem tudo para ser mais forte, porque tem mais grana, mais espaço, mais possibilidades de patrocínio ou de sobrevivência de alguma forma. Nos anos 1980, tinha aquela coisa toda, o Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, a vanguarda paulista. São Paulo era muito ligado às novidades de Londres, Nova York. O Rio era território das gravadoras multinacionais, da TV Globo, uma coisa mais acomodada. O samba também não estava em evidência antes da volta do pagode, o samba era uma coisa muito ignorada pelas pessoas brancas do Rio de Janeiro. Acho que de alguma forma isso se reverteu, porque hoje temos essa cena muito interessante de música experimental, os músicos estão viajando para fora do Brasil, estão começando a ser conhecidos... Já há alguns anos, né? Tem a Ava Rocha, o Negro Leo, Chinese Cookie Poets, grupos paulistas como Metá Metá e tantos outros...

But this story today is different. The bad thing that's happening in the US today, and starting to happen in Europe; the verticalization of the promoters of the shows. In the US, very big companies who produce shows for Madonna, let's say, or Jay-Z or Beyoncé, are starting to control the clubs small as well. So the music business – which is already bad with the Internet and decline of the sale of CDs in general, obliging musicians to live off concerts only - it managed to get worse. Who knows whether this “popular music” business as we know it isn't going to end, because things end, right?

Cabelo – In the US, what was interesting was precisely that everywhere there were these medium sized clubs, which allowed people to circulate through a scene with a certain comfort, which people had access to...

Arto – There still is but it is decreasing. And that's something that we never had here. Since the 1990s, I've been saying to Hermano [Vianna], even when he was in the government, “guys, all these cities need to have a club which...”

Raul – A kind of Sesc...

Arto – Yes, something like Sesc. Something that is paid for at the weekend, only famous bands play at the weekend, the musicians receive the ticket receipts, the place supports itself through the sale of alcohol etc., and during the week other stuff can happen. Here in Rio de Janeiro there's Audio Rebel, but it's not big enough, the space is really small.

Cabelo – I think the last thing we had like that was the Ballroom.

Arto – Exactly.

Fred – And is it good for you as a musician, as an artist, as an exercise, the situations, for example, of playing at Audio Rebel?

Arto – Really good. I think Audio Rebel is extremely important. And look how strong our scene is compared to the scene in São Paulo, which has every reason to be stronger, because there's more money, more space, more possibilities for sponsorship or survival in some way etc. In the 1980s, there was that thing Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, the vanguard thing was a thing. And São Paulo was also closely connected to London and New York. In Rio, there were multinational record labels, TV Globo, a safer scene.

Samba also didn't have a high profile, because there was this of pagode return, before this samba was something largely ignored by the white population of Rio de Janeiro. So I think in some way this has turned around, because today we have a very interesting experimental music scene, people are starting to go out of Brazil; they're starting to be appreciated... For several years now, right? There's, Ava Rocha, Negro Leo, Chinese Cook Poets, groups from São Paulo such as Metá Metá and several others...

Fred – Because also this group had access to these spaces in some cities, very similar spaces, let's say, in London etc., like a network.

Arto – Yes, that's how it works, like a global network.

Fred – Do you end up touring with DNA at that time?

Arto – We toured a little, we did one in the US, we went to São Francisco several times, because the city adopted us in some way, and we

Fred – Porque também essa galera teve uma sacada desses espaços em algumas cidades, espaços muito similares, digamos assim, Londres etc., como uma rede.

Arto – Sim, é assim que funciona, uma rede mundial.

Fred – Vocês chegaram a excursionar com a DNA na época?

Arto – A gente excursionou um pouquinho, fizemos uma turnê nos EUA, fomos várias vezes para São Francisco, uma cidade que nos adotou de alguma forma, e fomos uma vez para a Europa – para a Itália e Roterdã. Na Itália, tocamos num grande festival em Bolonha. Eu tinha acabado de deixar os Lounge Lizards, e John Lurie e eu inventamos uma briga para a imprensa italiana, que na época era muito divertida. Tudo era muito dramático ali, qualquer coisa era tratada como se você fosse a maior de todos os tempos. Ler sobre futebol naquela época na Itália era muito divertido, tudo superexagerado. Então nós sentimos esse clima e inventamos de criar uma rixa fictícia: eu falava mal dele e ele de mim na imprensa. Quando acabou esse festival, todos foram embora e DNA ficou, porque eu não queria ir embora. Me sentia completamente em casa, ficava improvisando italiano, adorava palavras que do ponto de vista do brasileiro são tão bonitas, como, por exemplo, capolavoro... Arrumamos umas “gigs” e ficamos um mês. Uma banda até me chamou para produzir, os Hi Fi Brothers. Eu não tinha experiência nenhuma como produtor...

Cabelo – Isso que você está falando foi em que época mais ou menos, que ano?

Arto – Isso foi em 1980. Depois, eventualmente, começaram os Ambitious Lovers, comecei a trabalhar com o Peter Scherer, que era um super-músico e que aliás sempre quis ser um produtor. O primeiro disco que produzimos juntos foi Estrangeiro, do Caetano. Eu já conhecia o Caetano, já tinha apresentado o disco dos Ambitious Lovers para ele, ele tinha adorado, ele já tinha colocado uma música nossa no show dele, já éramos amigos...

Raul – E como você conheceu o Caetano?

Arto – Conheci o Caetano porque, na primeira vez que ele foi tocar em NY, a Nancy Weise, que organizava os shows de música no Public Theater, queria que alguém o recebesse no aeroporto, e disse: “Manda o Arto, ele fala português.” E me perguntou se eu faria isso.



221

went to Europe once, Italy and Rotterdam. There in Italy we were at a big festival in Bologna, there were the Lounge Lizards as well. I had just left the band, John Lurie and I invented a fight, because the Italian press especially at that time, was very funny. Everything was very dramatic, anything that you did it was as if you were the greatest of all time. Reading about football in Italy at the time was hilarious, everything was super exaggerated. So we immediately felt this atmosphere and decided to create this fictitious conflict, I badmouthed him and he did the same to me in the press.

But then this festival ended, everybody left and DNA stayed, because I didn't want to leave. I felt completely at home, I was improvising Italian, some words which from the Brazilian point of view are very beautiful, such as *capua lavoro*. And we arranged some gigs and we stayed a month. A band invited me to produce them, the High Figh Brothers. I had no experience as a producer.

Cabelo – What you're talking about happened when, more or less, what year?

Arto – This was in 1980. Afterwards we eventually started the Ambitious Lovers, I began to work with Peter Scherer, who was an amazing musician who always wanted to be a producer. But the first record we produced together was *Estrangeiro*, by Caetano. I already knew Caetano, I had already given him the record of the Ambitious Lovers; he loved it and he had put one of our songs in his show, we were already friends...

Raul – And how did you meet Caetano?

Arto – I met Caetano because the first time he went to play in NY, Nancy Waise, the person who organized the show at the Public Theater wanted someone to meet him at the airport, and he said: "Send Arto, he speaks Portuguese etc." And he asked me if I would do this. I agreed, it wasn't exactly a job, I went to meet him and we began to talk. Later I came to Brazil to try to sell my record *Envy*, the first record by the Ambitious Lovers that I had done, even before entering into the partnership with Peter – he played, but we weren't yet a double act. I wasn't able to release it in Brazil, but I gave several records to Caetano, he he liked it and gave them to friends, ...

Raul – So when you met Caetano, were you already with the Ambitious Lovers?



222

Presentation / Apresentação "Arto Lindsay: Space, Parades, and Confrontational Aesthetics"

New Music Box from New Music USA, 2015
www.youtube.com/watch?v=Q9xC1TofKJo

Eu topei, não era exatamente um trabalho, fui lá recebê-lo e começamos a conversar. Depois vim para o Brasil para tentar vender meu disco Envy, o primeiro disco dos Ambitious Lovers que eu fiz, antes mesmo de ser uma parceria com o Peter – ele tocou no disco, mas ainda não éramos uma dupla. Não consegui lançar no Brasil, mas dei vários discos para o Caetano, ele gostou e deu para os amigos.

Raul – Então, quando você conheceu o Caetano, já estava com os Ambitious Lovers?

Arto – Já tinha começado, ou quase, não tenho certeza. Ficamos amigos nessa época.

Na época que o nosso disco Greed saiu, o Bob Hurwitz, que era o diretor da Nonesuch, lançou um disco do Caetano. Aquele disco quase acústico, produzido pelo Roberto Sion. Aliás, foi ele que levou a ideia para o Bob. Sion é um cara superinteressante, não sei o que ele faz hoje em dia, mas era um produtor musical carioca bem legal. Para aquele disco, eu fiz a tradução das letras.

Bob achou que nós seríamos ótimos para trabalhar com o Caetano e nos chamou. Já estávamos nesse namoro artístico, mas foi o executivo que nos chamou, e fizemos o Estrangeiro.

Fred – E como foi a produção?

Arto – *Eu fiz a produção de Estrangeiro junto com Peter. Ele é que sabe tocar tudo, e eu que não toco nada ... Metade do disco fizemos em Nova York com Peter tocando metade dos instrumentos das faixas, a outra metade gravamos aqui com a banda do Caetano na época.*

Fred – E vocês chegaram a discutir repertório?

Arto – *Não, Caetano chegou com as músicas e nós discutimos como gravá-las. Para mim, foi um aprendizado incrível. O Caetano naquela época deixava muitas decisões musicais para os instrumentistas, era o hábito dele com a banda, ficava um pouco escondida a originalidade da musicalidade dele, ele era visto mais como o poeta da MPB.*

Fred – Mas ele mesmo por muitos anos não reivindicou uma qualidade de músico.

Arto – *Claro que sempre foi superparticipativo, mas tinha essa postura. Ele quis fazer outro disco conosco, mas o Peter não quis mais trabalhar no Brasil. Então eu sugeri de fazer sozinho e o Caetano topou. Eu tive um pouco de dúvida se ia dar conta sozinho, mas consegui, e vi que estava na hora do Caetano começar a colocar mais a mão na massa na gravação, não só na composição da música, mas na própria gravação. Eu incentivei isso muito, foi um ato de produtor. Nem sei se o Caetano concordaria com essa visão daquele processo.*

Fred – Tentar tirar o melhor do artista.

Arto – *Tirar o melhor do artista e desafiar, disputar com o artista. O artista diz "eu quero gravar assim", e você diz "não, isso não é legal", mesmo se você não achar ruim. Aí a pessoa tem que defender sua ideia, sabe?*

Cabelo – *Acho o Estrangeiro um disco que tem uma timbragem, uma sonoridade, uma presença eletrônica que não tem em nenhum outro disco dele, né?*

Arto – *Acho que tivemos uma grande influência na sonoridade da grava-*

Arto – I had started or almost, I'm not sure. We were friends at this time. So our record Greed came out and Bob Hurwitz, who was the director of Nonesuch, released a record by Caetano. That almost acoustic record produced by Robert Sion who was the one who took the idea to Bob. Really interesting guy, I don't know what he's doing today, but he was a really cool music producer from Rio. He took the record and I translated the lyrics. So Bob thought we would be great for Caetano, and called us. We were already "dating", but it was the executive who called us and we made *Estrangeiro*.

Fred – And how was the production?

Arto – The production process of *Estrangeiro* was as follows: I went with Peter. Peter played everything, I didn't play anything, we made half the record in New York with him playing 2/3 of the instruments on the tracks, the other half we recorded here with Caetano's band at the time.

Fred – And did you end up discussing the repertoire?

Arto – No, he arrived with the songs and we discussed how to record them. For me it was an incredible learning process. And Caetano at that time left many of the musical decisions with the instrumentalists, it was his way of working with the band, and also the originality of his musicality was not recognized then, he was the poet of MPB.

Fred – But for many years even he didn't make any claims for his musical qualities.

Arto – That's what I'm saying. On this record, he was like that. Of course he was very involved, but he had this attitude. But then he wanted to do another one with us, and Peter no longer wanted to work in Brazil. So I suggested doing it alone and Caetano agreed. And I had some doubts as to whether I'd be able to do it on my own, but I managed, and I saw that it was time for Caetano to start getting involved in the recording, not just the composition of the music, but in the recording itself. I really encouraged this, which was a producer's task. I'm not sure whether Caetano would agree with this view of that process.

Fred – Trying to get the best out of the artist.

Arto – Getting the best out of the artist and challenging, fighting with the artist. The artist says, "I want to record like this", and you say, "No, that's shit." Even if you don't think it's bad. So the person has to defend their ideas, you see?

Cabelo – I think *Estrangeiro* is a record that has a real character, sonorousness, an electronic presence that isn't there on any of his other records, right?

Arto – I think his influence on us was really strong at that time, and we had this in the sonorousness of the recording. However, when you make a record of songs, what matters are the songs. So the guy comes along with a load of them, he's going to make a record for foreign consumption, called *Estrangeiro*...

And another thing I like to do as a producer, but which doesn't need to be done when you produce Caetano, is go through the songs thoroughly, let's say, chord by chord, word by word. Often someone



*ção. Porém, quando você faz um disco de canções, o que vale são as canções. Quando o cara chega com uma safra daquela, para fazer um disco pensado para fora, chamado *Estrangeiro*...*

Outra coisa que eu gosto de fazer como produtor (mas que não precisa ser feita quando você produz o Caetano) é passar as canções a limpo – digamos, acorde por acorde, palavra por palavra. Muitas vezes alguém chega com uma canção que é bacana, mas que pode ser melhorada, tipo “Tem que repetir essa parte, essa frase aqui está aquém, essa parte B não está legal...”. Realmente trabalhar as canções antes de entrar no estúdio, sabe? Com o Caetano isso não é necessário, ele já tem várias pessoas ali dentro dele discutindo (risos), já chega bem mais resolvido do que a grande maioria das pessoas.

Agora, quando você faz um disco, seja como produtor, artista, você tem que ter uma confiança de que você sabe fazer bem e querer muito que aquilo fique o mais legal possível. Ao mesmo tempo, você tem que desconfiar de si mesmo e ficar aberto a uma possibilidade que possa surgir ali na hora. Você tem que ter muita confiança e muita desconfiança em si mesmo para fazer um disco.

E eu me interessei muito por isso. Depois eu fiz vários com a Marisa Monte, que estava aprendendo, chegando...

Fred – Você fez o *Mais* com a Marisa?

Arto – Fiz o *Mais*. O primeiro foi produzido pelo Nelson Motta.

Fred – O primeiro é quase um show gravado, agora o *Mais*...

Arto – No *Mais*, acho que o Nelson ainda trazia sugestões de músicas, não sei até que ponto interferiu no repertório dela, talvez menos do que as pessoas pensam, mas não sei. No primeiro disco, ele contribuiu com aquela música que foi o grande hit, "Bem que se quis", é uma música italiana bonita e Nelsinho fez uma versão.

Fred – Ele fez a tradução de uma música italiana.

Arto – O Nelson é um cara que ama a música, ama o artista como artista, ele nutre as pessoas. São tantos tipos diferentes de produtores... Eu estava ouvindo hoje o disco novo do N.E.R.D, que é a banda do Pharrell Williams. Quando a banda surgiu, era bem legal e original, depois eles fizeram uns discos que nem lembramos de ter existido, e o Pharrell virou esse produtor de sucesso enorme. Pharrell e Chad Hugo fazem as músicas, e tem outro membro que é rapper do grupo Clips, a banda são os três. Como eles sabem fazer coisas simples

223



comes along with a song which is cool, but which needs tinkering with. For example, “You have to repeat this part, this phrase here isn’t strong enough, this b isn’t right, this needs more...” Really work the songs before you enter the studio, you know? With Caetano this is not necessary, he already has several people there with him arguing (laughter), he arrives already more resolute than the vast majority of people.

Now, when you make a record, the producer, the artist, whoever it is, you arrive at a level of confidence that you know how to do it well, so you want it to be right. But at the same time you have to distrust yourself and stay open to a possibility that may emerge there at the time. You have to have a lot of confidence and a lot of doubt in yourself to make a record. And I became very interested in this.

Later I did several with Marisa, who was learning, arriving...

Fred – Did you do Mais with Marisa?

Arto – I did Mais. I didn’t do the first one, that was Nelson Motta.

Fred – The first one is almost a recorded show, whereas Mais...

Arto – On Mais, I think he made suggestions of songs, I don’t know to what extent he interfered in her repertoire, perhaps less than people think, but I don’t know. He contributed that song that was a big hit, “Bem que se quis”, it’s a beautiful song in Italian and Nelsinho made a version of it.

Fred – He translated it from an Italian song.

Arto – Nelson is a guy who loves music, he loves the artist as an artist, he nourishes people. There are so many different kinds of producers... Today I was listening to the new record by N.E.R.D., which is Pharrell Williams’s band, which when it came out was really cool and original, later they made some records that I don’t even remember having existed, and Pharrell became this producer. Pharrell and Chad Hugo make the music, and there’s another member rapper from Clipse, there are three of them in the band. They really know how to make good, simple things! It’s unbelievably simple and really good. Like a funk rhythm, which has nothing special, but you can’t resist it.

Fred – But some North American rap producers are impressive like that. Dr. Dre, for example, knows how to make a lot from very little, he knows how to produce a dry beat with three elements...

Arto – I love producers, we’re not living at an incredible time in pop
224

e boas! Inacreditavelmente simples e muito boas! Tipo batidas de funk que parecem não ter nada de especial, mas que você não aguenta escutar sentado...

Fred – Mas alguns produtores de rap norte-americano são impressionantes com isso, Dr. Dre, por exemplo, sabe fazer muito com muito pouco, sabe fazer o seco da batida com poucos elementos...

Arto – Eu adoro produtores, não estamos num momento incrível na música pop, mas eu sempre procuro escutar os produtores que surgem. Nos últimos anos, tem sempre sido o pessoal do hip-hop. O James Blake, que é inglês, é incrível como produtor. Você não estava no show que ele fez aqui? Incrível, o melhor som ao vivo que já ouvi na vida, acho, no Circo Voador... Adoro questões de produção.

Fred – É impressionante, porque de alguma forma estamos falando dos dois discos do Caetano que você produziu, e na minha cabeça de ouvinte, pelo menos, era o momento de uma carreira no final dos anos 1980, quando a pauta já estava mudando por conta do rock brasileiro. E o Caetano fez questão de não seguir isso... O Caetano é diferente do Gil nesse aspecto. O Gil se adapta rápido ao que está acontecendo no momento sonoramente, ele gosta disso. E o Caetano é um cara que segue mais uma trilha pessoal, ouvindo tudo, mas tentando fazer seu próprio percurso... E esse disco, Estrangeiro, não sei se foi pela capa, mas...

Arto – Acho que esse disco foi marcante.

Fred – Esse disco me recapturou para a obra do Caetano, isso que estou querendo dizer. E com a Marisa, como foi essa parceria? Porque a Marisa devia ser um pouco diferente... No Mais, ela já chega como compositora, né?

Arto – Já. Ela queria conscientemente se conectar com as pessoas da geração dela, ela queria achar os colegas dela, e naquela época foram primeiro os Titãs e depois o Carlinhos Brown. Essa busca foi uma coisa consciente da parte dela e eu trouxe algumas informações de Nova York para o disco. Ela logo percebeu que tinha jeito para produção.

Fred – Ela se interessou por isso, né?

Arto – Sim. Se interessou e virou uma ótima produtora.

Fred – Fico pensando, quando você fala “trouxe algumas coisas de Nova York”, acho que foi um encontro muito feliz. Porque, ouvindo o que você falou da história do Julio Bressane, se pensar que tem “Ensaí-boá” no repertório do disco, ou que tem “Rosa”, do Pixinguinha...

Arto – Mas essas ideias partiram dela.

Fred – Sim, mas isso que estou dizendo, deve ter sido um encontro muito feliz, porque era um repertório de que você também gostava, de alguma forma. No Cor de rosa e carvão, tem “Pale blue eyes” do Velvet...

Arto – Aí foi uma ideia minha.

Fred – Então, imagino isso. Uma troca importante, de ela trazer coisas de um universo que você gostava...

Arto – E Laurie Anderson gravou com ela...

Fred – No Cor de rosa e carvão, lembro que tinha uma ficha técnica de

music, but I'm always looking. In recent years it's been the hip-hop people. That guy, James Blake, who is English, he was incredible as a producer. Were you not at that show that he did here? It was incredible, the best live sound I've heard in my life, I think, at the Circo Voador. I love production issues.

Fred – It's impressive, because in some way we're talking about two records by Caetano that you produced, and in my listener's head, at least, it was a moment in a career at the end of the 1980s, when the agenda was already changing because of Brazilian rock. And Caetano made a point of not going along with this... Caetano is different from Gil in this respect, Gil adapts rapidly to what is happening sonically at the time, he likes this. And Caetano is a guy who follows a more personal path, listening to everything, but trying to chart his own course... And this record, *Estrangeiro*, I don't know if it's because of the cover, but...

Arto – This record was life-changing.

Fred – This record brought me back to Caetano's work, that's what I want to say. And with Marisa, what was that partnership like? Because Marisa is a little different, she is a singer... On *Mais*, she already arrived as a composer, right?

Arto – Yes. She consciously wanted to connect with the people of her generation, she wanted to find her pairs, and at that time they were the Titãs and later Carlinhos Brown. This search was a conscious thing on her part and I also brought some information from New York to the record. And she realized that she had the capacity to understand the entire production process, you know?

Fred – She was interested in this, right?

Arto – Yes, she was and she became a great producer.

Fred – I'm thinking, when you say, "you brought some things from Nova York"; I think it was a very fortuitous meeting. Because, listening to what you said about the story of Julio Bressane, if you consider that "Ensaboa" is part of the repertoire of the record, as is "Rosa", by Pixinguinha...

Arto – But I think these ideas came from her.

Fred – But that's what I'm saying, it must have been a very fortuitous encounter, because it was a selection that you also liked, in some way. On *Cor de rosa e carvão*, there's "Pale blue eyes" by the Velvet...

Arto – Now that was my idea.

Fred – That's what I imagined. A really cool exchange, with her bringing things from a universe that you liked...

Arto – And Laurie Anderson recorded with her...

Fred – On *Cor de rosa e carvão*, I remember it had a checklist to die for, songs where Gil and Paulinho da Viola played violin together! You brought together a whole group of people!

Arto – It was an incredible experience for me too, recording with Gil's band, because that band that stayed with him for 20 years. Arthurzinho Maia, Jorge Gomes etc., was unbelievable. They played really well together. I learned so much. And it's something that I really miss, this scale, the size of the studios and the time we were



chorar, músicas em que o Gil e o Paulinho da Viola tocavam violão juntos! Vocês juntaram uma galera!

Arto – *Foi uma experiência incrível para mim também, gravar com a banda do Gil. Era uma banda que ficou junto com ele durante uns vinte anos. Arthurzinho Maia, Jorginho Gomes etc., era um grupo inacreditável. Eles tocavam muito bem juntos. Eu aprendi muita coisa.*

É algo de que sinto muita falta, dessa escala de trabalho, músicos que gravam todo dia, do tamanho dos estúdios e do tempo que nos era permitido gravar. Lucros eram bem mais fáceis para as gravadoras! Hoje em dia, os melhores estúdios do Rio, fora a Companhia dos Técnicos, são de médio porte, o estúdio do Kassin, o estúdio do Berna, são espaços menores.

Essa coisa de escala é uma loucura, me interessa muito.

Mudando completamente de assunto, não tem dinheiro sobrando no Brasil para cultura. Nem a publicidade precisa mais de nós (risos). Mas aí o que podemos fazer sem tanta grana? Um modelo possível é o de teatro em massa, o modelo do Olodum, Timbalada. Centenas de jovens desempregados, sem camisa, descalços e cheios de energia, e de fome, em todos os sentidos... juntos, descalços e alegres. O que é que podemos fazer?

Tem esse negócio da internet, que de alguma forma separa tanto quanto junta, e tem essa segregação brutal do Rio de Janeiro... Que é inacreditável.

Não sei, mas eu sou tentado a imaginar coisas grandiosas e baratas, é isso que eu queria incentivar. Eu deveria sugerir uma aula no Parque Lage: Ideias Grandiosas e Baratas, todo mundo tem que trazer uma por semana (risos).

Raul – *Pegando esse gancho, realmente não tem dinheiro para cultura no Brasil. No caso da música, o modelo da indústria acabou, virou outro...*

Arto – *Temos o Sesc! Deveríamos ter um mecanismo comercial que tivesse alguma porosidade, que procurasse coisas novas, mas ainda fosse comercial. Porque até o axé está minguando. Só temos o sertanejo e o funk comercial, que fica nesse emplaca quase emplaca. Sabe?*

Fred – *Mas que também aceita condições de exibição precárias, clubes, ginásios, casa de show montada só para isso... Os gêneros mais*

225

allowed to record, because it was more guaranteed that it would make money. Nowadays, the big studios in Rio, apart from the Companhia dos Técnicos, are medium sized, the Kassin studio, the Berna studio, these are smaller. But this thing of scale is crazy, I'm really interested in it.

Changing the subject completely, there's no money left in Brazil for culture, not even the advertising world needs us anymore (laughter). But what can we do without all this money? One possible model is mass theatre, the Olodum, Timbalada model. There are hundreds of unemployed young people, without shirts, shoes and full of energy, and hunger, in all senses. What can we do, you know? Then there's this Internet thing, which somehow separates as much as it brings together, and there's the brutal segregation of Rio... Which is incredible. I don't know, but I'm tempted to imagine grandiose and cheap things, this is what I want to encourage. I could propose a class at Parque Lage: Grandiose and Cheap Ideas, everyone has to take one per week (laughter).

Raul – Picking up this thread, there really is no money for culture in Brazil. In the case of music, the industry model is finished, it has become something else...

Arto – There is Sesc. But it's what we have, and we really should have Sesc, there should be a commercial mechanism that had some porosity, but was still commercial. Because even axé is dwindling. We only have sertanejo and commercial funk, which are always on the verge of almost being successful. You know?

Fred – And which also accept substandard performance conditions, clubs, gyms, concert halls assembled just for this... The most popular genres in Brazil do not produce an improvement in infrastructure, let's say, for other musicians.

Cabelo – But sertanejo has the best equipment...

Raul – They set up in a car park, they do the show and they leave. They don't strengthen the cultural equipment...

Raul – I wanted to go back to your life in New York. For example, I saw your show with Marisa at BAM (Brooklyn Academy of Music), which is a solid institution where music has weight. I also saw you performing at The Kitchen, which is another kind of institution... This is the difference, of how culture has solidity, and forms part of the social and economic machinery, and has its space. I remember, as soon as I arrived there, at the first dinner I went to after the show, I sat next to two people I didn't know, I introduced myself as an artist and the people looked at me with interest and respect, all night they felt they were sitting next to an artist. Here, artists don't study...

Fred – He's a bum...

Arto – "Artists are dicks", you know?

Fred – Exactly (laughter).

Raul – Talking of artists, you've always been very close to the world of the visual arts, right?

Arto – When I began, I imagined the band as also being a work of art. I wanted it to be possible to understand it like that, in a different

226



populares do Brasil não têm como retorno uma melhoria na estrutura, digamos assim, para os outros músicos.

Cabelo – Mas o sertanejo tem os melhores equipamentos...

Raul – Eles montam num estacionamento, fazem o show e vão. Eles não reforçam o equipamento cultural...

Raul – Eu queria voltar para sua vida em Nova York. Por exemplo, vi seu show com a Marisa no BAM (Brooklyn Academy of Music), que é uma instituição sólida, onde a música tem um peso. Também vi vocês se apresentando no The Kitchen, que é outro tipo de casa. Essa é a diferença, de como lá a cultura tem uma solidez, faz parte de uma engrenagem social e econômica, e tem seu espaço. Lembro que, assim que cheguei lá, no primeiro jantar que fui depois de uma exposição, sentei do lado de duas pessoas que não conhecia, me apresentei como artista e as pessoas me olharam com interesse e respeito, ao longo da noite inteira estavam sentando ao lado de um artista. Aqui, o artista não estudou...

Fred – É vagabundo...

Arto – "Artista é o caralho", né?

Fred – Exatamente (risos).

Raul – Falando em artista, você tem uma proximidade muito grande desde sempre com o mundo das artes visuais, né?

Arto – Quando eu comecei, eu já imaginei a banda como um trabalho de arte. Eu queria que fosse possível entendê-la daquele jeito, de outro jeito, com um olhar crítico sério, das artes. Porque o aparato crítico das artes, sempre baseado na filosofia, na estética, nos estudos, é bem mais consolidado do que a crítica de música popular. Recentemente, essas coisas estão mudando, mas naquela época com certeza era assim. Eu imaginava: "E se pensar isso como escultura móvel, como performance, o que seria?" "Onde está a ambiguidade, o mistério?"

E muito inspirado pela leitura do John Cage...

Fred – Criando um curto-circuito nas linguagens, né?

Arto – Sim. Naquela época, eu organizei shows beneficentes para ajudar revistas de artistas, e no nosso público tínhamos muitos artistas plásticos, bailarinos, gente do teatro experimental, escritores. Era uma turma.

Nesse momento, no final dos anos 1970, a coisa estava muito feia em NY. Os artistas eram muito politizados, existia um fascínio meio romântico

Video clip / Videoclipe "Pele de perto"
Video by / Vídeo de Rivane
Neuenschwander, 2018
Images / Imagens Augusto Barros e Rivane
Neuenschwander
www.youtube.com/watch?v=S_ljECb69Ys

way, with the more serious, critical eye of the arts. Because the critical apparatus of the arts, always based on philosophy, aesthetics, studies, is much more solid than the criticism of popular music. Recently, these things have been changing, but at that time I really thought: "And if one thought of this as a mobile sculpture, as a performance, what would it be like?" Where can we find the ambiguity and the mystery? And we were strongly inspired by John Cage...

Fred – Creating a short circuit in languages, right?

Arto – Yes, and until that time, I organized benefit shows to help artists' magazines, and in our audience there were many visual artists, ballet dancers, people from experimental theatre, writers. It was a group, a moment, at the end of the 1970s, where things were very ugly in NY. So the artists were highly politicized; there was a kind of romantic and unrealistic fascination for Italian and German terrorists, the Red Brigade and Red Army Faction, as people who were doing something. Fine, I'm a pacifist, I don't want to kill anyone, but these guys were doing something. And we were innocently fascinated, rejecting, more fascinated with this. This was the artistic climate of the time, of our environment there. We were also there on the Lower Side, at CBGB, consciously breaking paradigms, consciously starting from zero in some way, with many different ideas. And at the same time, in the Bronx, hip-hop began, which was also another appropriation. I saw that and thought: "Boy, here we are thinking all the time and these guys jump right in and this cool thing comes out." I already had this awareness of the processes, that music is not just technique, it's processes, I've always felt kind of jealous of the artists. They almost invent the media itself.

Raul – And is Matthew Barney from this time? He was already there, right?

Arto – No, he arrived in the 1990s in New York, I think. We became friends by chance, and we wanted to do something together, we felt that we had this same intensity and an attitude regarding masculinity, which has to do with athleticism and physical limitations, these sorts of things. We had several things in common and we wanted to do a project, we tried to imagine various kinds of projects. Before we managed to make the work a reality, he had been famous outside the art world, with his images, which had a great impact. It is very difficult for you to create a new image or a new way of making images, and he succeeded. So an event in the culture generally. We ended up planning the parade, because in the first retrospective in Rotterdam he did a parade. Afterwards I was really involved with the Bahia carnival and told him and we thought about doing the parade.

Raul – Did he go to see the Bahia carnival before you?

Arto – He did in 2001 he spent a carnival with me took him to all the places I loved. Because he has a way of researching systems of spirituality, he is very interested in systems, Masonic things, Egyptian things recently... And he studied candomblé a lot. I also



tico e irrealista com os terroristas italianos e alemães. As Brigate Rosse e Rote Armee Fraktion eram vistas como pessoas que não só falavam, mas faziam alguma coisa. Eu pensava "Bem, eu sou pacifista, não quero matar ninguém, mas esses caras estão agindo". Nós, inocentemente, ficamos fascinados, rejeitando, mas fascinados com aquilo. Esse era parte do clima artístico daquele momento, do nosso meio ali. Também estávamos no Lower East Side, no CBGB, conscientemente quebrando paradigmas, conscientemente começando do zero de alguma forma, usando muitas ideias diferentes. E ao mesmo tempo, no Bronx, começava o hip-hop, que era outro tipo de apropriação. Eu via aquilo e pensava: "Rapaz, nós aqui estamos pensando pra caramba e os caras lá em cima botam a mão na massa e sai um negócio bacana desse." Tínhamos essa consciência dos procedimentos, de que a música não é só técnica, são procedimentos.

Sempre senti um certo ciúme dos artistas. Eles quase que podem inventar a sua própria mídia.

Raul – E o Matthew Barney é dessa época? Ele já estava por ali, né?

Arto – Não, ele chegou nos anos 1990 em Nova York, eu acho. A gente virou amigo por acaso, e queríamos fazer algum trabalho juntos, sentíamos que tínhamos interesses em comum: entre eles a intensidade, algo em relação à masculinidade, ao atletismo e aos limites físicos, coisas assim. Depois descobrimos outras coisas pra conversar. Tentamos imaginar um projeto possível. Antes de conseguirmos concretizar o trabalho, ele ficou bem famoso fora do mundo das artes com suas imagens, que causaram grande impacto. É muito difícil você criar uma imagem nova, ou um jeito novo de fazer uma imagem, e ele conseguiu. Isso teve um impacto na cultura em geral. Bem, acabamos inventando um desfile. Na sua primeira retrospectiva em Roterdã, ele tinha feito um desfile, e eu estava naquele momento superenvolvido com o carnaval na Bahia. Eu falava muito disso pra ele e nós decidimos fazer um desfile.

Raul – Ele foi ver o carnaval na Bahia com você antes da parceria acontecer?

Arto – Foi, em 2001, passou um carnaval comigo, levei ele em todos os lugares que eu amava.

Matthew tem uma pesquisa de sistemas de espiritualidade, é superinte-
227



wanted him to see something similar to a mosh pit, which is the place in front of the band at a hardcore show where people jump and fight. It's half dance and half fight, an adolescent boy thing. He also has a connection to this; this is his background in music. And also love all the parts of the Salvador carnival, including the cordon, which are these people who receive a sandwich and a soda and twenty reais to get beaten up protecting the whites who are there with abadá inside the cordon. This is the Bahia carnival. It's party but also it's a punch up, violence, confrontation and all this incredible tension.

There are also its rituals of the ilê Aiyê parade. So we had an incredible carnival, we saw everything, and we were going to do it the following year.

Then Bin Laden went and knocked down those buildings (in 2001)... And Matthew had to do this retrospective which was scheduled.

And we did the parade in 2004.

Fred – Did Kassin also take part in this project?

Arto – Yes, the band was Kassin, Melvin, the guitarist and sax player Micah Gaugh and a very good guitarist from Bahia called Wesley. And we worked with 30 percussionists of Ilê and of the Afro parade.

The great trick of this parade was as follows: I pulled off a stunt that not even Carlinhos Brown could manage, which was that everyone stay on top of the float and play together with the percussion section on the ground, together, synched. Ask anyone from Ilê Aiyê, anyone who knows the carnival itself, nobody managed this, but we did. We rehearsed with the cream of the percussion world, it was half Ilê and half Cortejo Afro, and we adapted our playing to their rhythm, naturally, in the sense that the instruments have a resonance. We placed at the back of the carnival float several speakers like they were big monitors so that they could only hear one voice and the electronic beat. There were also people who were on top of the float, towards those who were at the back, conducting from above. So there were conductors on the ground and one conductor on top, who made the connection. It was beautiful, it worked perfectly. Because Afro carnival blocks follow the voice. The conductors indicate the changes in pace and work as a

ressado em sistemas, a coisa maçônica, a coisa egípcia recentemente... Ele estudou a simbologia do candomblé.

Também queria que ele visse uma coisa no carnaval parecida com a mosh pit, aquela dança que é meio uma briga, uma coisa de homem adolescente. Ele cresceu nesse ambiente da música hard core. Eu prestava muita atenção nesse fato da corda, onde as pessoas recebem um sanduíche e um refrigerante e vinte reais para levar porrada protegendo os que estão vestidos de abadá dentro da corda. Isso faz parte do carnaval da Bahia. É festa, mas também soco, é violência, confronto e toda essa tensão.

E tem seus rituais também na saída do Ilê Aiyê. Tivemos um carnaval cheio, vimos tudo, planejávamos desfilar no ano seguinte. Mas o Bin Laden derrubou os edifícios (em 2001)... e Matthew teve que adiar uma retrospectiva. Então só fizemos o desfile em 2004.

Fred – O Kassin também participa desse projeto?

Arto – Sim, o Kassin, o Melvin, o tecladista e saxofonista Micah Gaugh e um guitarrista baiano chamado Wesley formaram a banda. E trabalhamos com trinta percussionistas do Ilê e do Cortejo Afro. Eu me orgulho de termos conseguido uma proeza, que nem Carlinhos Brown conseguiu: o pessoal em cima do trio e a percussão no chão tocaram juntos, syncados. Pergunte a qualquer um do Ilê Aiyê, qualquer pessoa que conhece o carnaval mesmo, ninguém tinha conseguido isso. Mas nós conseguimos. Ensaíamos com a nata da percussão, metade Ilê e metade Cortejo Afro, e adaptamos as nossas levadas eletrônicas ao andamento natural da percussão. Digo natural no sentido de que os instrumentos têm uma ressonância que já sugere um andamento. Direcionamos alto-falantes para que os percussionistas só ouvissem a voz e a bateria eletrônica. Também colocamos um regente em cima do trio, virado para trás, regendo de cima. Tínhamos regentes no chão e um regente em cima, que fazia a ligação. Foi uma beleza, rolou demais. Geralmente os componentes dos blocos afros seguem a voz memo. Os regentes marcam as mudanças e também fazem o trabalho de um sargento porque estão lidando com adolescentes... todo mundo quer quebrar. Os percussionistas se exaltam e querem quebrar (o ritmo), mas não pode todo mundo quebrar sempre... Aí surge essa coisa do sargento. São de cinquenta a duzentos percussionistas que precisam seguir aquela regência... Eu acho mais complexo até do que o samba. Acho que o samba não tem essa relação tão direta entre a voz e o tempo.

Fred – É porque o samba se estrutura numa marcação dos instrumentos que já têm suas funções, digamos assim.

Arto – Será que é porque, com mais instrumentos, existem mais relações entre eles?

Fred – Acho que podemos depois continuar a conversa sobre arte, porque tem outros trabalhos que você fez. Mas você falando é muito doido, porque estávamos falando de NY, depois passou para a Itália, de repente você começou a falar da Bahia... Eu, ouvindo, tive a sensação de que você ficou anos frequentando a Bahia intensamente...

Arto – Mas eu fiquei.

sergeant because they're dealing with teenagers...everybody wants to break. The percussionists get excited and want to break out (the rhythm), but not everyone can break out. So you have this sergeant major thing. From fifty to two hundred percussionists follow that conductor ... more even than the samba. Samba does not have this direct relationship between the voice and the tempo.

Fred – It's because samba is structured around a scoring of the instruments that already have their roles, let's say.

Arto – Yes, there are more instruments, there are more roles and there are more relationships between them.

Fred – Now, I think we can continue to talk about art, because there are other works that you did. But you talking is really crazy, because we were talking about NY, then you went to Italy, and suddenly you started to talk about Bahia... To me, listening, I had the impression that you spent years visiting Bahia intensely...

Arto – Yes, I did.

Fred – You really did?

Arto – Yes, every year I went to the carnival there and really got involved, and there was also a bunch of friends, Lucas [Santanna], Davi Moraes and Moreno who were also interested in the history and other aspects of Carnival. Alberto Pitta himself, who's the director of the Cortejo Afro, some guys from Ilê. We talked about music, the evolution of music, the evolution of riffs, the carnival floats who dominated, because they were louder than the carnival blocks. We talked about the Indian blocks and the 60's black movements that had the names of American Indian tribes. And they were banned by the government because they were very "violent".... After that emerged the black African influence carnival blocks, with the Africa liberation movement, the American Black Power movement, not just political, but in music too, like James Brown etc.

Fred – In Rio, there was Black Rio and there in Bahia, they were taking over the blocks again.

Arto – Exactly. But always losing to the whites in the trucks with the big sound. Eventually the whites adopted the rhythms, you know? This whole social and racial thing that forms part of carnival. Carnival is unbelievable, the best cinema in the world, there's no Julio Bressane, there's no Scorsese, the thing is to get on top of a carnival float and travel through the carnival, where you see everything. And the crazy lighting of carnival, the darkness and those horrible phosphorescent lights... The carnival of Bahia is an unbelievable thing.

Raul – Just to talk a bit more about Matthew's work? What is the parade like? There's this musical part that you were writing, but it had a visual element, it had a tractor, didn't it?

Arto – When he made the film, he created these characters...

Raul – Costume, characterization.

Arto – Exactly. And the characters have this whole symbolic status, they are complex systems that interact. So you see these characters doing these kinds of inexplicable things, but there's a kind of allegorical or mechanical explanation of the relationships, of why



Fred – Foi isso mesmo?

Arto – Sim, todo ano ia no carnaval lá, e me envolvi bastante. Uma turma de amigos, o Lucas [Santanna], o Davi Moraes, o Moreno, eles também se interessavam pela história e por todos os aspectos do carnaval. O próprio Alberto Pitta, que é o diretor do Cortejo Afro, alguns amigos do Ilê. Conversávamos sobre a música, a evolução da música, a evolução das levadas, dos trios que dominaram os blocos afros por terem muito mais volume de som do que os blocos. Falávamos dos blocos de índios, os grupos negros dos anos 1960 que tinham nomes de tribos de índios americanos. Foram proibidos pelo governo porque eram muito "violentos"... Depois foi que surgiram os blocos afros com influência da negritude africana, dos movimentos de libertação na África, do momento Black Power dos negros americanos, não só na política, mas na música, como James Brown...

Fred – No Rio, teve o Black Rio e, lá na Bahia, a retomada dos blocos.

Arto – Exatamente. Mas sempre perdendo para os brancos nos caminhões com seu som grande. Eventualmente os brancos adotaram os ritmos, sabe? Toda essa coisa social e racial que faz parte do carnaval. Carnaval é inacreditável, melhor cinema do mundo. Não existe Julio Bressane, não existe Scorsese, o negócio é subir em cima de um trio e fazer um trajeto no carnaval, em que você vê tudo. E a iluminação louca de carnaval, o escuro contrastando com aquelas luzes horríveis fosforescentes... Carnaval da Bahia é um negócio inacreditável.

Raul – Só para falar mais do trabalho com o Matthew: como é o desfile? Tinha essa parte musical que você estava descrevendo, mas tinha um elemento visual, tinha um trator, né?

Arto – Tinha. Quando ele faz um filme, ele cria ou apropria personagens...

Raul – Figurino, caracterização.

Arto – Exatamente. E os personagens têm toda uma posição simbólica, dentro de sistemas complexos que interagem. Você vê aqueles personagens fazendo aquelas coisas meio inexplicáveis, mas ele tem uma explicação alegórica, até mecânica quase, das relações. Há um porquê daquilo estar acontecendo daquele jeito. É uma relação escultural de energias e formas, só que representadas por esses

229



that is happening in that way. It's a cultural relationship of energies and forms, but represented by these characters. So, initially he thought: let's use those big cars that do shows, the kind you see before a country music show, which have bigger wheels. He researched to see if they had this in Brazil and ended up buying this mining vehicle that excavates earth, that's designed for this. Then he got a container, covered it in earth and we played on top. And my idea for the sound was to have four cars equipped with sound systems, two behind and two in front, so that all of us who were inside could hear the music much more like Hi-Fi than what you hear in Bahia, because there these carnival floats play at a very high volume, it overexerts the equipment itself and the sound is not good, it distorts it. But I couldn't do this because of the size of the vehicle necessary to carry a generator and the loud speakers and fit on the road, it wasn't possible. So I had to stretch out the sound. There was a series of cars with sound systems, one in front, one behind and the vehicle itself where we were had sound at the front and back. So in the parade, first there was this mining truck, then the container with us on top, and then behind another sound system. So, we always playing with this idea of this moving sound...

Fred – This recalls one of your works with several loud speakers in a row.

Arto – Yes, it's related to this. So he put into the hands, or if you like, into the claws of this vehicle, a tree...

Fred – Is that the work that's at the Inhotim Institute?

Arto – Exactly. And the idea was to get an environmental activist called Julia Butterfly Hill, who lived for one year in one of those very high trees in California, to stop them cutting down the tree. And she was a symbol as an environmental activist. The idea was to have her in the work, and initially she agreed, but at the last minute she said no. And Matthew's assistant played this role. Beneath the truck, he invented this character, vegetable man, who was a bit like the orixá Ossain, the Afro-Brazilian divinity of plants. He was a naked guy with some things that looked like greenery, with a hard cock who was trying, in some way, to bugger this vehicle, with the axel covered by a plastic substance, the guy rubbing himself against it and this material passed under the vehicle and the girl who was in the tree took it and connected the branches to this foam.

230

Presentation / Apresentação Arto Lindsay –
"Pele de perto" | Live Plus Près de Toi
"Nova: Le Grand Mix" – Radio Nova, 2017
www.youtube.com/watch?v=Labk9Uc7Grg

personagens. Na Bahia, primeiro ele pensou em colocar aqueles carros gigantes que fazem shows, tipo antes de um show de música country, que tem as rodas gigantes. Ele pesquisou se existiam no Brasil, mas acabou comprando esse veículo de mineração feito para andar cavando a terra. Pegou um contêiner, cobriu de terra e nós tocamos em cima.

Minha ideia para o som era colocar quatro carros de som, dois atrás e dois na frente, para que todos que estavam dentro do bloco conseguissem ouvir a música mais Hi-Fi do que geralmente se ouve na Bahia no carnaval. Os trios tocam em um volume muito alto, extrapolam o próprio equipamento e o som não fica legal, distorce muito. Não pude fazer isso por causa do tamanho de um veículo necessário tanto para carregar um gerador e os alto-falantes, quanto para caber na estrada. Não deu. Então tive que esticar o som, colocamos uma série de carros de som, um na frente e um atrás. E o próprio veículo em que estávamos tocando tinha som direcionado para frente e para trás. No desfile, portanto, vinha primeiro um caminhão de som, seguido desse caminhão de mineração, depois o contêiner conosco em cima e atrás outro caminhão de som. O som ficava passando entre os carros de som.

Fred – Isso lembra até um trabalho seu dos vários alto-falantes em fileira.

Arto – É, tem a ver com isso. Aí o Matthew colocou nas mãos, digamos assim, nas garras desse veículo, uma árvore...

Fred – É a obra que está no Inhotim?

Arto – Exatamente. A ideia era conseguir uma ativista ecológica chamada Julia Butterfly Hill. Ela morou durante um ano no topo de uma sequoia altíssima na Califórnia para que não cortassem a árvore. Seria uma praticante de fato do ativismo ecológico. No início, ela falou que queria vir, mas em cima da hora não pôde. Por isso uma assistente do Matthew fez esse papel. Embaixo do caminhão, ele inventou um personagem, o vegetable man, que era um pouco do orixá Ossain, o orixá das plantas. Um cara ficou pendurado nu, coberto com coisas que pareciam verduras, de pau duro, tentando entrar de alguma forma esse veículo, se esfregando no eixo coberto de uma substância plástica. O cara se roçava ali e aquele material passava por baixo do veículo e subia para a árvore, enquanto a mulher que estava lá em cima conectava os galhos com essa espuma.

Raul – E vocês saíram durante o carnaval mesmo?

Arto – Sim. Inclusive, teve uma confusão, porque era para nós sairmos na frente do bloco do Brown e eu entendi que ele queria sair na nossa frente. Nós até tínhamos o direito de sair na frente dele, mas não consegui que a gringalhada entendesse na hora. Aí ele conseguiu sair na frente. O trabalho também envolveu toda uma negociação com a cidade, autorização etc. Foi muito difícil.

Raul – E quem produziu isso? Foi um orçamento do Matthew mesmo, do filme?

Arto – Foi. O filme ele que fez, o desfile nós fizemos juntos. Foi uma parceria. A música do filme é minha. Jonathan Bepler fez o resto do som do filme. Tivemos muitas negociações com a cidade e

Raul – And did you go out during carnival itself?

Arto – Yes, there was even a plan for us to go out in front of Brown’s block and I understood that he was going to go out ahead of us, but we had the right to go out in front of him, but I was unable to explain to the gringos at the time that we had to go out, so he managed to get out in front of us. It also involved all this negotiation with the city, authorization etc., it was very difficult.

Raul – And who produced this? Did it come out of Matthew’s budget, from the film?

Arto – Yes. But the film he made, the parade we did, it was a partnership. The film is his, it has my music, the sound was done by Jonathan Bepler. But there were lots of negotiations with the city and they almost didn’t let us go out because, you can imagine, a vehicle like that, if it were to break down, in the middle of the carnival, to remove it from the path... So we fought a lot with the carnival authorities. And during the party, when we were on the avenue, this person appeared and we almost panicked because she couldn’t see the naked guy in the vehicle, and she said “nudity, normal”, and went away.

Fred – And everyone saw this, the crowd?

Arto – Astonished. Some people immediately got it. I also created a song (Combustível), which we repeated many times and the people started to sing.

Fred – This song is really fabulous.

Arto – Did you know Baiana System is playing this song?

Fred – I didn’t know. And it was made in this context?

Arto – It was created for the parade, to have a carnival song, to be able to repeat it thousands of times. We had two or three songs that we repeated and we created other musical arrangements, there was noise etc. And there was a duet between the truck and Melvin, between the bass and the truck.

Raul – Does the film show all this? Is it a portrait of the parade?

Arto – It does.

Fred – Was Björk with you at this carnival?

Arto – She was watching. Matthew was always very good at controlling the media. But then Björk came and we became Björk’s husband’s group...

Cabelo – And her friends. (laughter)

Arto – Yes, it was like that.

Fred – I only have one more thing to say, because I think that we have already gone down several paths... You are a guy who comes from this experimental tradition of improvisation, but who, as we said here, goes on to produce songwriters. I know that you listened to Brazilian songs, that you like songs, that you sometimes make songs, but you also have a very intense relationship with the phenomenon of improvisation, and in Brazil there is a tradition of people who work with music, who write about music, who listen to music, that there is a radical separation of song and sound, as if the question of sound, or of sonority was something related to art, to the field of risk, of experimentation, and that songs were a stable



quase não deixaram a gente sair. Imagina: se um veículo daqueles parasse durante o desfile, atrapalharia o carnaval inteiro, levaria horas para tirá-lo do caminho. Discutimos muito com uma das autoridades do carnaval. Mas, durante a festa, quando estávamos na avenida, passou essa pessoa e nós ficamos meio desesperados porque achávamos que, se ela visse o cara nu embaixo do veículo, iria parar o nosso desfile. Mas ela olhou e falou: “nudez, normal”. E foi embora.

Fred – E como era a reação da massa vendo isso, a galera?

Arto – Boquiabertos. Algumas pessoas entenderam logo. Fizemos uma música (“Combustível”), que repetíamos inúmeras vezes e as pessoas começaram a cantar conosco.

Fred – Essa música é realmente sensacional.

Arto – Você sabe que Baiana System está tocando essa música?

Fred – Não sabia. Ela foi feita nesse contexto?

Arto – Foi feita para o desfile, para termos uma música propriamente de carnaval, para poder ser repetida milhares de vezes. Tivemos essa e mais duas ou três músicas que repetíamos. E fazíamos outros esquemas musicais, rolou barulho etc. Teve um dueto sensacional do motor do caminhão com o Melvin, o baixo e o caminhão.

Raul – O filme mostra isso tudo? É uma cobertura do desfile?

Arto – Mostra.

Fred – A Björk estava com vocês nesse carnaval?

Arto – Estava assistindo. Matthew era muito acostumado a controlar a imprensa, mas quando chegou a Björk viramos o grupo do marido da Björk...

Cabelo – E seus amigos. (Risos)

Arto – Por aí.

Fred – Eu tenho só mais uma coisa para falar, até porque já fomos para vários caminhos... Você é um cara que vem dessa tradição experimental de improviso, mas que, como falamos aqui, produziu grandes cancionistas. Sei que você ouvia canção brasileira, que você gosta de canção, que faz canção às vezes, mas sei também de sua relação muito intensa com a questão do improviso. No Brasil, existe uma tradição de quem trabalha com música, escreve sobre música, escuta música, que é a separação radical entre canção e som, como se a questão do som, ou da

231

protected form etc. I think it's really great that, in your work, you achieve this crossover in a really intense way.

Arto – Yes, I've been interested in this since the start. Sometimes I try to create well-made songs, because I don't know how to do it, so for me it's a great challenge, even if for some people it's just a more or less well-made song. But I do it for me, because this also has value, doing it for yourself and passing on something indirectly, let's say. But the question of up to what point you can deconstruct song and still have it achieve the effect of song. And I've already tried many things and I have ideas that I have not yet been able to achieve.

Fred – There's a show of yours, which I left completely disorientated, which was what you did with Luiz Felipe Lima at the Biblioteca Parque in the Centre of Rio...

Arto – That show was amazing, and no one recorded it!

Fred – It was carnival, or pre-carnival. A Sunday, at six in the afternoon...

Arto – They closed and reopened that library. That theatre of that library was the perfect place for us, what a beautiful sound!

Fred – Perfect. I remember that it was a show with him, a classical seed samba guitarist, a guy who plays in bars, with a seven string guitar. The show was guitar and seven strings, and I remember the way you dismantled the song within those structures.

Arto – Simple contrast was always a tool of mine, this basic process. But when we do this alone, or when it's with Luiz Felipe and with him and percussion, we go about creating more oblique ways or more original angles of relationships between the sound and construction, the structure, the proportions of the song, it becomes more interesting than just yes and no. It's not so binary. We discover really interesting things that are not easy to verbalize, I still can't verbalize it, but it continues to be something much more interesting than simply deconstructing, or simply contrasting or fragmenting. In practice, it works.

Fred – And this partnership, was it you who invited him?

Arto – Yes, I invited him. And we ended up doing a tour of Europe, of Italy and Spain.

Fred – I can't imagine two more different people...



232

Presentation / Apresentação "Concerto

Arto Lindsay & Band - CCB -
Leffest'14"

Festival Leffest, Lisbon & Sintra Film
Festival, 2014

www.youtube.com/watch?v=Z8qJU1enx2g

sonoridade, fosse algo da arte, do campo do risco, do experimento, e a canção uma forma estável, protegida etc. Acho muito importante que, no seu trabalho, você faz esse cruzamento de um jeito muito intenso.

Arto – Desde o início me interessei por isso. Algumas vezes tento fazer canções mais bem-feitas, não sabendo de fato fazer, e é um desafio legal, mesmo que para as pessoas que escutam seja simplesmente uma canção mais ou menos bem-feita... Faço para mim, porque também vale fazer por si mesmo, e passa alguma coisa indiretamente para o ouvinte, digamos assim. A questão é até que ponto você pode desfazer a canção e ela ainda conseguir o efeito canção. Já experimentei várias coisas e tenho ideias que ainda não consegui realizar.

Fred – Tem um show seu, do qual saí totalmente desorientado, que você fez com o Luiz Felipe Lima na Biblioteca Parque no Centro do Rio...

Arto – Aquele show foi incrível, e ninguém gravou!

Fred – Era um carnaval, ou pré-carnaval. Tipo domingo, seis da tarde...

Arto – Fecharam e reabriram aquela biblioteca. Aquele teatro daquela biblioteca é um lugar perfeito para um show, tem um som lindo!

Fred – Perfeito. E me lembro que foi um show com ele, um violonista clássico de samba, o cara dos botecos, com um violão de sete cordas. Guitarra e sete cordas! E me lembro do jeito que você fazia a canção se desmontar dentro daquelas estruturas.

Arto – O simples contraste sempre foi uma ferramenta minha, um procedimento básico. Mas quando faço isso, agora sozinho ou quando é com Luiz Felipe, ou com ele mais a percussão, nós vamos achando e criando maneiras mais oblíquas ou ângulos mais inusitados de relação entre o barulho e a construção, a estrutura, as proporções da canção. Fica uma coisa mais interessante do que o sim e o não. Não é tão binário. Vamos achando coisas superinteressantes que não são fáceis de verbalizar, não consigo ainda verbalizar, mas vai ficando um negócio bem mais interessante do que simplesmente desconstruir, ou simplesmente contrastar ou fragmentar. Na prática, dá certo.

Fred – E essa parceria, foi você que o convidou?

Arto – Sim, eu que convidei. Acabamos de fazer uma turnê na Itália e na Espanha.

Fred – Não consigo imaginar duas pessoas mais diferentes...

Arto – E tem também o Marivaldo Paim, que é um regente do Ilê, que agora mora em Paris. Ele toca na minha banda e neste trio com Luiz Felipe.

Fred – Esses shows vocês ainda não fizeram no Rio, né?

Arto – Não. Mas nesse dia lá na Biblioteca tocou um outro cara de Salvador, o Mario Pam.

Fred – Uma última pergunta, que é mais uma provocação: para você, o samba é tradição, é invenção, ou é tradição e invenção?

Arto – Acho que é tradição e invenção. Não é tão provocativo assim (risos).

Fred – É porque tem gente para quem você pergunta isso e a pessoa fala "samba tem que se respeitar".

Arto – And Marivaldo Pain, who is a conductor of Ilê, who now lives in Paris and plays in my band and, so it's a trio with Luiz Felipe.

Fred – You haven't done these shows in Rio yet, right?

Arto – No. No but that day in the library another guy from Salvador played, Mario Pam.

Fred – A final question, which is another provocation: for you, is samba tradition or invention, or is it tradition and invention?

Arto – I think it's tradition and invention. That's not so provocative (laughter).

Fred – It's just that there are some people who, when you ask this, they say, "samba must be respected".

Arto – But even the samba players who say this want to hear a difference, innovation, everyone wants to.

Fred – But, for example, have you already done this show with Luiz for samba players?

Arto – No, but this show that Raul saw, that we did together with Marisa, and I invited Sakamoto, it had Paulão Sete Cordas, who has been Zeca Pagodinho's musical director for years...

Raul – It had Marcelinho Moreira, Pretinho, right?

Arto – And Mauro Diniz...

Fred – Which ended up becoming Marisa's band for a long time.

Arto – Exactly. I've played with many traditional samba players.

Fred – They are even more open than other people, right?

Arto – There's this thing of carnival tradition, but innovation is a tradition of carnival. There has to be a new song. We like to sing those nostalgic songs, everyone wants to sing the old songs, but everyone also wants novelty.

Fred – This point I made is more to do with the situation in Rio de Janeiro regarding samba. That samba is on the verge of dying, that it has to be protected, that it has to be taken care of. And there is a reading, Bernardo Oliveira is someone who talks a lot about this, that samba is perhaps one of the rhythms that has produced the most sonic innovations, since instruments were created until Cacique de Ramos, who introduced the banjo and hand-repique. These are inventions from the technical field itself, which samba continues to construct, broadening the discussions. But people always think otherwise, that samba is something preserved, stable, static and so on. That's why I thought this.

Arto – But it's paradoxical, because, for example, the great singer, the great star of samba is Zeca Pagodinho, who never sings music the same way, he always changes it. He improvises as much as João Gilberto, he's always changing, playing with the rhythm, the chorus repeats and he's there free...

Fred – He knows how to dance within the structure...

Arto – *Mas até os sambistas que vão falar isso querem ouvir uma diferençazinha, uma novidade, todo mundo quer.*

Fred – *Por exemplo, você já fez esse show com o Luiz para sambistas?*

Arto – *Não, mas esse show que o Raul viu, que fizemos junto com Marisa, e convidei Sakamoto, tinha Paulão Sete Cordas, que é o diretor musical do Zeca Pagodinho há anos...*

Raul – *Tinha Marcelinho Moreira, Pretinho, né?*

Arto – *E Mauro Diniz...*

Fred – *Que foi da banda da Marisa durante muito tempo.*

Arto – *Exatamente. Já toquei com muitos sambistas tradicionais.*

Fred – *Eles são até mais abertos do que outras pessoas, não?*

Arto – *Tem essa coisa de tradição do carnaval, mas a inovação é uma tradição do carnaval. Sempre tem que ter uma música nova. Gostamos de cantar aquelas canções nostálgicas, todos queremos cantar as músicas antigas, mas todo mundo também precisa de uma novidade.*

Fred – *Essa pilha que botei é mais por conta de uma situação do Rio de Janeiro sobre o samba. De o samba estar sempre para morrer, de ter que ser protegido, ter que ser cuidado etc. E tem uma leitura, como, por exemplo, a do Bernardo Oliveira, de que o samba talvez seja um dos ritmos que mais produziu invenções sonoras, desde os instrumentos que foram criados até o Cacique de Ramos, que colocou o banjo e o repique de mão. São invenções do campo técnico mesmo, que o samba vai construindo e amplia as discussões. Mas as pessoas sempre acham que não, que o samba é uma coisa que está guardada lá, estável, estático e tal. Por isso que pensei isso.*

Arto – *Mas é paradoxal, porque, por exemplo: o grande cantor, ou a grande estrela do samba, é o Zeca Pagodinho, que nunca canta a música da mesma forma, sempre quebra. Ele improvisa tanto quanto o João Gilberto, está quebrando o tempo todo, brincando com o ritmo ali, o coro repetindo e ele livre...*

Fred – *Saber dançar dentro da estrutura...*



233