

18º Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

Grupo de Trabalho 17 – Sociologia da Arte

Arto Lindsay: um agente mediador na música brasileira contemporânea

Pérola Mathias

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A proposta deste texto é apresentar duas das questões que abordo na minha tese de doutorado. O objeto de pesquisa da tese é a trajetória do artista Arto Lindsay entre os anos de 1980 e 2015. Trabalho com a hipótese de que Lindsay se tornou um agente mediador de culturas, linguagens artísticas e ritmos na sua relação com o meio musical e artístico brasileiro. Neste período, considero que a música brasileira popular e consagrada como instituição sociocultural sob a sigla MPB entre o final da década de 1960 e fins da década de 1970 (Napolitano, 2005) – tornada um gênero musical específico e uma etiqueta mercadológica (Guimarães, 2012 ; Gatti, 2015), tenha se transformado tanto na sua estética como na maneira de ser produzida, distribuída e escutada. Assim, busco compreender a entrada de novos elementos que contribuíram nas transformações da música brasileira nos últimos anos – transformação essa que representa o que Santuza Naves chamou de “deslocamento da hegemonia da MPB”.

A tese se divide em três partes. A primeira analisa e compara as críticas publicadas nas Folhas de São Paulo e no The New York Times sobre o músico de 1985 a 2015. A segunda traz a análise dos discos da carreira solo e uma perspectiva etnográfica sobre os shows e apresentações do músico. E a terceira parte discute especificamente o papel de Lindsay e as transformações na música brasileira, da MPB à música contemporânea.

Neste texto, numa primeira parte, trago um breve relato de apresentação da trajetória do músico; na segunda parte, tento entender como alocar meu estudo na sociologia da música, no que proponho que esta incorpore questões discutidas pela teoria da arte contemporânea.

1. Sobre Arto Lindsay

Primeiro contato com o objeto

Uma das primeiras vezes que ouvi falar de Arto Lindsay foi em Salvador, através de um amigo, crítico cultural de um portal de notícias, no carnaval de 2009. O músico fazia uma apresentação na varanda do cinema Glauber Rocha no centro da cidade, que fica entre dois dos principais circuitos: Osmar/Campo

Grande e Batatinha/Pelourinho. Não fui assisti-lo, mas me interessei pela dica e desde então passei a ficar atenta ao nome, movida pela pergunta: por que o artista se apresentava logo ali em meio ao carnaval, junto com uma cena inteira de artistas independentes que se apresentavam nos enormes trios elétricos que passavam gratuitamente pelos circuitos oficiais ou pelos palcos espalhados por outras regiões da cidade? Desde então passei a me dedicar a conhecer o trabalho do artista aos pedaços. Primeiro, soube que ele era o produtor do bloco Ilê Aiyê, com quem gravou um disco e um DVD (este no ano de 2013). Depois, soube do carnaval de 2004 em que, junto com Matthew Barney, criou um desfile especial para o bloco Cortejo Afro, cuja performance foi gravada no filme “De Lama Lâmina”, hoje parte de uma instalação dos artistas no Inhotim, em Minas Gerais.

Após algumas andanças entre Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, passei a associar o nome de Arto Lindsay a tudo que poderia ser legal – no sentido de “cool”, pois em todos os eventos da cidade estava ele lá, seja assistindo (quando o percebia quase como uma paparazzi), seja se apresentando. Como na Vernissage da exposição de Nan Goldin no MAM-RJ (2012), no lançamento do disco “Avante” de Siba no Oi Futuro Ipanema (2012), nos shows da casa Audio Rebel, nos festivais no parque Lage, na abertura da exposição de Eduardo Viveiro de Castro no Sesc Ipiranga (em São Paulo, 2015), etc.

Da mesma forma em que fui conhecendo Lindsay e seus trabalhos através do que me mostravam alguns amigos, fui apresentando o artista a outras pessoas próximas a mim e que circulavam pelos mesmos ambientes culturais e sociais que eu, que sequer tinham ouvido falar de seu nome.

Depois de pesquisar as críticas sobre o artista na Folha de São Paulo e no The New York Times entre 1985 e 2015, posso afirmar que, em todo o mundo, Arto Lindsay é conhecido como um “músico de vanguarda”. No entanto, no Brasil e nos Estados Unidos Lindsay é conhecido também por seu trabalho ao lado dos principais músicos populares brasileiros, como Caetano Veloso, Gal Costa, Marisa Monte e Adriana Calcanhoto. Aqui reside uma diferença fundamental na percepção da crítica dos dois países. Nos Estados Unidos, das críticas escritas na década de 1980 aos releases que anunciam as apresentações já nos anos

2000, o músico é descrito como *inclinado à* ou *influenciado pela* música brasileira em sua carreira (fato que se fez notar ainda enquanto era líder da dupla Ambitious Lovers – banda considerada “música brasileira” pelos críticos americanos), mas cujas raízes estão na guitarra crua e estridente com que marcou a vanguarda musical americana.

Arto Lindsay é considerado meio americano, meio brasileiro pela crítica. Cruzando as suas duas principais influências - a música considerada de vanguarda e a música popular brasileira -, levantei a hipótese de que Lindsay seja um agente mediador de influências, entre ritmos, estilos e linguagens que acabaram por formar a “música brasileira contemporânea” no Brasil.

Breve relato de trajetória

Lindsay nasceu em 1953 nos Estados Unidos, mudou-se para o Brasil aos 3 anos de idade e passou boa parte da infância e adolescência na cidade de Garanhuns, interior do Pernambuco. Morou no Brasil até o fim da década de 1960, quando retornou aos Estados Unidos aos 18 anos para estudar na Eckerd College, em St. Petersburg na Flórida, onde se graduou em Literatura. Neste período de retorno aos EUA, era o momento de recrutamento dos jovens ao exército para lutar na guerra do Vietnã. A regularidade na universidade o dispensava da “loteria” do alistamento.

Em 1974 mudou-se para Nova York, fundando a banda DNA no ano de 1977. A banda se inseriu num contexto musical que ficou conhecido como No Wave. Influenciados pela pop art, pelo punk, pelo rock experimental, pelo minimalismo, pela arte conceitual, etc., jovens artistas que moravam no Bowery e East Village, uma parte suja e decadente de NY àquela época, expunham suas produções em casas de show como o CBGB ou em espaços híbridos como a The Kitchen. Em 1978, o músico e produtor inglês Brian Eno gravou a coletânea No New York, fundamental para que a cena ficasse conhecida como “movimento” e que o nome “No Wave”, que contrapunha o que era conhecido como “New Wave”, fosse incorporado.

A DNA foi uma das bandas de maior destaque do cenário. Sua formação definitiva contava com Arto Lindsay na guitarra, Tim Wright no baixo e a japonesa Ikue Mori na bateria. Os depoimentos acerca da atuação da DNA a colocam como aquela banda que destoava no cenário do No Wave por parecer a mais sofisticada. “DNA was the most difficult thing of anybody, you know? In fact, if there is any band that truly represents that no wave sound it’s definitely DNA”, diz Glenn Branca¹ para o documentário “Kill your Idols” de S. A. Crary. Arto Lindsay, neste mesmo documentário, diz que a intenção da banda era soar o mais diferente que pudesse de todas as outras bandas que já havia escutado. Esta imagem da DNA é corroborada pelas críticas que aparecem no The New York Times nas décadas subsequentes:

Musical but unmusically, No Wave veered away from punk's anthems and eat-the-rich populism. Its best musicians were usually buried in the rhythm section, creating an attenuated, moody atmosphere. It was not really for dancing but not unrelated to dance music. The visible figures were Arto Lindsay, the guitarist and singer of DNA; James Chance, the saxophonist and singer for the Contortions; Lydia Lunch, guitarist and singer for Teen-Age Jesus and the Jerks. They were theoreticians of rhythmic discomfort, and they all knew how to deploy minimal technique to maximum effect [...] DNA, for instance, would have been a hard concept to water down: the trio of Mr. Lindsay, the bassist Tim Wright and the drummer Ikue Mori performed distilled sound sculptures, constructing songs out of -- no apologies necessary -- noise: nonchords, nonmelodies, uneven rhythms. The music, though, had a controlled elegance. (“Making Noises About an Art-Rock Revival”, Ben Ratliff, 1 set 1996)

E foi assim que, mesmo sem tocar guitarra seguindo as regras básicas musicais e de construção, composição e execução de acordes, Arto Lindsay conseguiu explorar a questão rítmica do instrumento através do estilo *noise*. A DNA estava contrapondo/deslocando/“destruindo” a forma musical e colocando-a como uma questão em evidência.

No período de criação da DNA, o interesse dos jovens pela música, além de ser o meio encontrado para expor as ideias artísticas que muitos deles estavam desenvolvendo, era forte porque “música era o que estava acontecendo”, segundo o próprio Arto Lindsay. O músico diz que quando chega

¹ Músico, diretor de teatro e escritor de peças, Branca se mudou para Nova York em 1976. Formou as bandas Theoretical Girls e The Static.

a Nova York, com uma forte vontade de fazer alguma coisa ligada à arte, tinha até um interesse maior na escrita e na dança, mas aquele cenário os impelia à música².

Em um perfil escrito por Marcia Fortes e Rodrigo Arcoverde sobre Arto Lindsay no Jornal do Brasil em 29/12/1991, os jornalistas dizem

O artista plástico Hélio Oiticica era fã de carteirinha da DNA, a cujos shows comparecia vestindo capa prateada e botas de plataforma, com os cabelos longos em contraste com os rapados punks, urrando: 'Artooo! Artooo!'. (Jornal do Brasil, 29 dez 1991)

Em entrevista realizada com o músico em abril de 2016, Lindsay não chegou a confirmar o que foi escrito na matéria, mas contou que conheceu Oiticica, João Gilberto e morou um tempo com Wally Salomão naquele período.

Depois da DNA, Lindsay levou a cabo o projeto de duas outras bandas de jazz, a The Lounge Lizards e a The Golden Palominos. Esta última banda teve Lindsay em sua primeira formação, em que ele tocava guitarra junto com o baterista Anton Fier, o saxofonista John Zorn, o baixista Bill Laswell e o guitarrista Fred Frith – nomes conhecidos da “vanguarda novaiorquina”. Esta formação da banda lançou apenas um disco, homônimo, em que misturavam-se as sonoridades da No Wave (especialmente influenciada pela DNA), do jazz e do funk. Lindsay abandonou este projeto, do qual a banda seguiu até os anos 2000, e fundou ainda no começo de 1980 a banda Ambitious Lovers, um projeto muito mais pop do que o das bandas anteriores, junto com o tecladista Peter Scherer. O primeiro dos três discos da banda saiu em 1984. No final desta mesma década a dupla viajou junta ao Brasil com o objetivo de lançar o disco “Envy” no país.

Neste momento, Arto Lindsay, que havia conhecido Caetano Veloso em Nova York, o procura para mostrar o disco. O encontro de Caetano Veloso, Arto Lindsay e Peter Scherer havia se dado ainda em Nova York, na primeira visita do compositor brasileiro à cidade, na ocasião em que fora apresentar o show do disco “Uns”, lançado em 1983. Neste show, Scherer foi o operador de som do show. Segundo Caetano Veloso narra em “Verdade Tropical” (VELOSO, 1997),

² Ver entrevista dada ao Red Bull Academy, em que Lindsay diz “Music was kind of what was happening”. Disponível em: <http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/arto-lindsay-no-wave-tropicalia>

depois deste show, por intermédio de Bob Hurwitz, presidente da Nonesuch Records, viera a ideia de fazer um disco em que a dupla do Ambitious Lovers participasse.

Em 1986 Caetano lançou pela Nonesuch um disco “americano”, gravado no Vanguard Studios de Nova York com produção de Robert Hurwitz e Carlinhos Sion, em que Arto Lindsay traduziu as letras de Caetano para o inglês. No Brasil, o lançamento foi anunciado pela crítica de Tárík de Souza no *Jornal do Brasil*³, que apresentou Lindsay a seus leitores como o “vanguardista brasileiro-americano do circuito mais *in* de Nova York”.

Segundo conta Arto Lindsay em entrevista à revista *Polivox* (2014), Caetano Veloso gostava de seu trabalho, tanto que já havia tocado a música “Copy me” nos shows e inserido uma referência à sua banda na foto da capa do disco “Caetano”, de 1987 (a fita cassete que aparece sendo entregue a Caetano na praia por uma mão de pele negra). Neste mesmo disco é gravada a música “Eu sou neguinha?”, que, diz-se, foi composta para Lindsay⁴.

A indústria brasileira nunca lançou nenhum disco da Ambitious Lovers, mas Lindsay e Scherer foram convidados para gravar e produzir o disco seguinte de Caetano Veloso, “O Estrangeiro”, de 1989. E neste momento, a crítica musical brasileira começa a apontar o trabalho de Lindsay com maior ênfase. O produtor relata para o *Jornal do Brasil* em 2004, na ocasião do lançamento de seu disco “Salt”, que aconteceria no Sesc Copacabana, que “era ciente da importância de Caetano para a MPB, mas não de sua posição como criador de modas. Não sabia que desencadearia tanto interesse por ter trabalhado com ele”. E de fato este é um momento decisivo na inserção de Lindsay de forma mais profunda no cenário da música popular brasileira. É desde então que fez seu nome como produtor, tornando-se conhecido também pelo público – e é tietado, como durante as olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro, quando foi parado por um turista na Casa do Japão para tirar uma foto. No episódio, o fã relatou admirar o

³ Coluna de 03/09/1986 do *Jornal do Brasil*

⁴ “Tava em Madureira, tava na Bahia
No Beaubourg no Bronx, no Brás e eu e eu e eu e eu
A me perguntar: Eu sou neguinha?”.

Mais sobre esta canção pode ser encontrado na coluna de Tárík de Souza do *Jornal do Brasil* de 20/10/1987 e em Naves, 2009 (p.64-66)

trabalho de Arto em “O estrangeiro” (fato relatado na entrevista que fiz no mesmo dia com o músico, em 16/08/2016, na gávea, Rio de Janeiro).

Além de produzir o disco, Lindsay toca e é parceiro de composição na faixa “Jasper”. Depois de “O Estrangeiro”, em 1989, Lindsay produziu o disco “Circuladô”, de Caetano Veloso, no qual monta uma peça de guitarra atonal, base da música “Ele ela”.

Lindsay produziu também a então recém-lançada cantora Marisa Monte, que havia gravado o disco “Marisa Monte” em 1989, com produção de Nelson Motta. Neste disco, Marisa gravou canções de inúmeros artistas brasileiros, como os Titãs, Os Mutantes, o próprio Nelson Motta e o clássico do jazz norte-americano George Gershwin. Já seu próximo disco, “Mais” (1991), produzido por Lindsay, trouxe composições da própria cantora com Lindsay, Arnaldo Antunes e Nando Reis, além de sambas de Pixinguinha, Monsueto e Cartola. Arto Lindsay era conhecido também nesse momento por ser um pesquisador de música popular brasileira. A coluna escrita por Mario César Carvalho em 19/11/1986 dizia

Arto é um artista multimídia e planetário por natureza. Em suas viagens a São Paulo, ele busca relíquias da música popular brasileira na loja Baratos e Afins. “Até hoje estou procurando discos de Mario Reis, João Gilberto e Tito Madi que ele me encomendou no ano passado”, conta Luiz Carlos Calanca, 33, proprietário da Baratos e Afins. (Folha de São Paulo, 19 set 1986).

A parceria de Marisa Monte com Lindsay em disco perdurou em mais dois discos, “Verde anil amarelo cor-de-rosa e carvão” (1994) e “Barulhinho bom” (1996). O primeiro, com muitas composições de Carlinhos Brown e da própria Marisa em parceria com Arnaldo Antunes, Brown e Lindsay. Com Marisa Monte, Arto Lindsay produziu também, em parceria com David Byrne, “Waters of march” (Águas de março, de Tom Jobim), para o projeto Red hot and Rio, em 1996. Sob a produção de Arto Lindsay os discos de Marisa Monte se tornaram mais autorais, com as próprias composições da cantora e com ela mesma tocando ao lado de compositores experimentais internacionais como Melvin Gibbs, Ryuichi Sakamoto, John Zorn e Marc Ribot – nomes com quem Lindsay já havia tocado e continua tocando.

Ainda na década de 1990, Arto Lindsay produziu o disco de Gal Costa “O sorriso do gato de Alice”, de 1993, um marco na carreira da cantora, em que Gal começava a assumir uma outra postura musical com relação às suas apresentações de caráter tropicalista. É um disco apenas de canções inéditas de Caetano Veloso, Djavan e Jorge Ben Jor, com participação de Lindsay na guitarra e na tradução da letra de Gratitude, de Caetano Veloso, para o inglês. No show de lançamento do disco, com cenário de Gerald Thomas, Gal Costa se apresentou de camisa aberta e seios descobertos, o que fez a crítica se voltar toda para tal fato.

Em 2008, Lindsay produziu o disco “Maré” de Adriana Calcanhotto, em cujo show a cantora é acompanhada por uma leva de músicos chamados de uma “nova geração”, como Moreno Veloso (filho mais velho de Caetano Veloso), Domenico Lancelotti, Kassin (outro importante produtor brasileiro) e Rodrigo Amarante (da banda Los Hermanos).

Dos nomes do que se chama de a “nova geração”, literalmente os filhos do tropicalismo – mas, paradoxalmente, não um filho com a idade de Arto Lindsay que viveu aquele momento como o da Tropicália e fora influenciado por ele, mas os filhos mesmo de, por exemplo, Gilberto Gil e Caetano Veloso -, Arto produz atualmente a banda Tono, formada por Bem Gil, Ana Lomelino, Bruno di Lullo e Rafael Costa. Ele participou do projeto Domenico+2 no disco “Sincerely Hot” (2003) e do último disco de Moreno Veloso, “Coisa Boa” (2014). Arto produziu, recentemente, o segundo disco da Orquestra Contemporânea de Olinda (2012); e o show do disco “ôôôôôôôôôô” de Thaís Gulin no Rio de Janeiro, em 2013. E também soma parcerias com Lucas Santtana, presentes tanto nos discos do próprio Arto, quanto no disco Sem Nostalgia (2009), do próprio Lucas. Em 2016, os compositores excursionaram pelo Rio de Janeiro e São Paulo apresentando as 11 composições que tem em parceria, incluindo a recente “Seu pai”, gravada por Arto Lindsay no seu último disco solo “Cuidado Madame” (2017).

É interessante notar que Lindsay circulou no mundo da música não apenas espacialmente, mas assumindo papéis diferentes. O produtor, como foi estudado por Tatiana Bacal, é um novo agente na dinâmica do meio musical. A autora entende o produtor como uma figura múltipla e de papéis fluidos.

Considera-os como autores em uma nova modalidade de autoria de composição musical a partir da relação que passa a se estabelecer entre estes autores e os modelos digitais de criação – em 1989, período em que é gravado “O Estrangeiro”, os meios digitais começavam a aparecer, tanto que há a inserção do uso de sintetizadores pela primeira vez na obra de Caetano, aparelho que era utilizado pelo estilo musical da *Ambitious Lovers*.

Bacal defende que há uma mudança na sensibilidade contemporânea com os processos de digitalização e a mediação do computador para produção, pois desloca, como havia dito Benjamin⁵, a autoria como um valor artístico. Assim, os produtores passam a assumir o papel de “novos sujeitos sociais” na medida em que deslocam algumas categorias de sensibilidade da forma tradicional de composição musical.

Além de produtor, ainda em 1987, Arto Lindsay assumiu por uma temporada a curadoria musical da *The Kitchen*, espaço que nasceu como um centro para vídeos e se ramificou para as demais artes, sobretudo para música e para a performance. Foi lá, por exemplo, que gravou para o filme *Two moon july*, dirigido por Tom Bowes, em 1986. O curador é mais um agente nesse meio, e um agente destacado, como descreverei na segunda parte do texto.

Carreira solo

Considero a década de 1990 uma transição significativa na carreira de Arto Lindsay. Além de se inserir como produtor no ambiente da música popular no Brasil através de seus principais nomes (como os citados Caetano Veloso, Gal Costa, Marisa Monte e Arnaldo Antunes), nesta mesma década acaba o projeto do *Ambitious Lovers* e ele consolida sua carreira solo.

⁵ A implicação da possibilidade da reprodução técnica, segundo escreveu Walter Benjamin (BENJAMIN, 2012), é a perda da “aura” da obra de arte, o seu “aqui-e-agora”. Ou seja, a perda do sentimento experienciado quando estamos defronte do exemplar original e único de uma obra de arte. Com o desenvolvimento dos meios técnicos, há a ampla possibilidade de acesso de um número muito maior de pessoas a uma obra através de suas reproduções. Com os sintetizadores, samplers e programas de produção e edição musical digital, não músicos são perfeitamente capazes de montar, compor ou executar músicas que podem criar ou trabalhar como co-autores.

Em carreira solo, Arto Lindsay lançou cinco álbuns: *Corpo Sutil* (*The Subtle Body*) (1996), *Mundo Civilizado* (1997), *Noon Chill* (1998), *Prize* (1999), *Invoke* (2002) e *Salt* (2004). Em 2014, lançou uma compilação com uma seleção destas obras no disco duplo “*The Encyclopedia of Arto*”, pela *Nothern Spy Records*. E em março de 2017 lançou o disco “*Cuidado Madame*”, com título inspirado no filme de Júlio Bressane de 1970.

Os três primeiros álbuns, *Corpo Sutil*, *Mundo Civilizado* e *Noon Chill* foram lançados pelo selo *Rykodisc*, um selo independente pertencente à *Warner Music Group*. Os demais foram lançados pelo gravadora independente *Righteous Babe Records*, fundada nos anos de 1990.

Estes cinco discos de Arto Lindsay mais a compilação “*Encyclopedia*” merecerão uma análise detalhada na tese porque é quando a questão da canção, como um formato da música popular, aparece de forma complexa e ambígua. Pois até então, os trabalhos precedentes de Lindsay tinham lidado com este formato, tão importante na “tradição” musical brasileira, de forma difusa: nos experimentos junto à *DNA*, quando inseria palavras em português nas letras das músicas e trabalhava o ritmo à maneira do *noise*; e na experiência do (Synth)pop da *Ambitious Lovers*. O que será relevante destacar nestes álbuns é a presença de um diálogo de tradições ali presente, que se soma à pesquisa da textura musical realizada pelo músico, que dão força a sua obra e deixam aflorar os traços mais marcantes de sua questão (ou característica) musical e estilo: um diálogo incessante entre o canto melódico e o ruído. Estes discos de Lindsay não são opostos ao seu trabalho anterior, mas trazem uma outra atmosfera melódica, rítmica e poética.

Como notado pelo crítico Peter Holslin, editor musical da revista *Rolling Stone* e *Vice* (*Noisey*), a compilação de músicas trazidas no disco duplo “*Encyclopedia*” nos apresentam esta amplitude do som de Lindsay, que o crítico coloca como sendo “os dois modos” do trabalho de Arto – mas que, na verdade, não chega a ser uma ambiguidade ou dualidade, porque ele se expande e se funde quanto aos estilos que promove (e que não são apenas dois):

he comp’s first disc is utterly lovely, devoted to Brazilian-tinged experimental pop from solo records released between 1996 and 2004. The second disc is more in tune with Lindsay’s no-wave

roots, featuring recent live performances of distinct, tactile guitar excursions (http://noisey.vice.com/en_au/blog/arto-lindsay-encyclopedia-of-arto-interview)

As recentes performances que o crítico menciona parecem também representar um novo momento da trajetória artística e musical de Lindsay, mas na verdade elas trazem todos os elementos já trabalhados antes: a pesquisa musical na reformulação de seu “formato” no espaço-tempo, a exploração rítmica e a alusão às canções.

Isto pode ser percebido nas duas últimas apresentações realizadas no Festival Multiplicidade⁶ em 2009 e 2013. Em 2009 apresentou a instalação/performance “I’ll bring the thunder (Trarei os trovões)”, em que montou no palco uma escultura de monitores e caixas de som que espacializam o som emitido. Lindsay descreve a obra apresentada da seguinte forma no catálogo do evento:

Os monitores de palco são caixas de som voltadas para o músico a fim de que ele se ouça em meio ao barulho geral do show. Jogam a voz na cara do cantor e a batida no ouvido do baterista [...] Adotei esses monitores porque, além de sua beleza física, nos trazem múltiplas metáforas e o puro prazer do avesso. Coloco os monitores em fila e eles andam por entre o público. Uso eles para falar para fora e não para dentro. (Catálogo Festival Multiplicidade 07_2009)

Em 2013, realizou sua performance sonora com a intervenção de outros dois artistas (Barry Cullen e Cristiano Rosa) que desenvolveram um workshop de Circuit Bending⁷ e, a partir de seus resultados, interviram na apresentação.

Nestas apresentações citadas e em outras que Arto Lindsay tem realizado, ele constrói peças complexas que mesclam o pop e a desconstrução rítmica, o improviso e a experimentação, que também caracterizam a marca de sua presença num cenário que se pode chamar de produção de “música

⁶ “O Multiplicidade_Imagem_Som_Inusitados é um festival de performances audiovisuais que acontece desde 2005 no Rio de Janeiro e que mostra ao público um amplo repertório de atrações no Oi Futuro Flamengo, Planetário do Rio e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O seu principal conceito é unir em um mesmo palco arte visual e sonoridade experimental.” Fonte: <http://multiplicidade.com/blog/about/>

⁷ Que consiste, grosso modo, numa técnica de religar a eletrônica de praticamente qualquer coisa que faz um ruído para criar uma máquina capaz de sons não programados originalmente pelos inventores de tais circuitos, na criação customizada de circuitos dentro de dispositivos eletrônicos, de baterias para efeitos de guitarra e sintetizadores digitais, criando novas sonoridades ou potenciais para os instrumentos.

experimental” hoje no Rio de Janeiro. Neste meio, se apresentou nos últimos anos com a banda Rabotnik, no duo de improviso com o baterista norueguês Paal Nilssen-Love (apresentações que resultaram em disco lançado em 2014, “Scarcity”), com o trio alemão To Rococo Rot no festival Eletronika (2014) e no evento chamado Quintavant que acontece periodicamente no estúdio Audio Rebel, no bairro de Botafogo⁸.

Nos anos 2000, Arto Lindsay imerge em trabalhos que dialogam com outras linguagens artísticas, especialmente as artes visuais. Em 2004, como já mencionado, Lindsay fez parte do projeto do artista Matthew Barney junto com o desfile do bloco Cortejo Afro, que resultou no filme “De lama lâmina”, e que hoje faz parte da instalação de Barney no centro de arte contemporânea Inhotim.

Depois da experiência no carnaval de 2004, Arto Lindsay continuou trabalhando sobre a ideia dos desfiles públicos. Em 2008, a convite de Daniel Birnbaum, curador da 53ª Bienal de Veneza, apresentou um cortejo intitulado “I am a man” em Frankfurt, Alemanha. A performance foi adaptada para apresentação na Bienal em 2009, quando ganhou o nome de “Multinatural (Blackout)”. Neste ano, Arto foi acompanhado pelos músicos Alexandre Kassin (produtor do Rio de Janeiro), Marivaldo Paim (percussionista do bloco afro Ilê Ayiê), o baixista Melvin Gibbs e Peter Zuspan, com coreografia de Richard Siegel. Ainda em 2009, realizou também o desfile “Somewhere I read” em Nova York, logo após as comemorações de Halloween na cidade. E então em 2011 Lindsay foi um dos artistas indicados ao Prêmio Pipa por seus desfiles público performáticos.

⁸ Sobre esta “cena”, ver o trabalho de Siqueira, 2013.

2. Questões teóricas

A música na Sociologia

Penso que analisar esta trajetória múltipla construída por Lindsay enquanto artista seja um desafio para o corpo teórico desenvolvido por uma “sociologia da música” no Brasil até os dias de hoje.

A música encontra-se hoje consolidada como objeto legítimo de pesquisa. Desde a década de 1990 as pesquisas acadêmicas de caráter interdisciplinar sobre o tema aumentaram muito, mas não sem encontrar desafios, como observou Marcos Napolitano no artigo “História e música popular: um mapa de leitura e questões” (2007). Alguns deles, segundo Napolitano, de caráter metodológico ou epistemológico; outros que desafiam o pesquisador quanto aos temas escolhidos para que expandam a consagrada linha que aborda o Samba-Mpb; Bossa Nova-Tropicália. O autor observou em seu estudo que, em geral, as abordagens têm priorizado uma análise dos fatores externos à obra musical, no caso da Sociologia, da História e da Antropologia; ou que priorizam a análise e articulação de elementos estruturais internos que compõem a música ou a canção, em geral utilizada pelas áreas da Letras, Semiologia e Musicologia.

Estas pesquisas sobre a música brasileira tentam dar conta também de uma mudança fundamental que se dá entre o momento auge da MPB e os festivais da canção na década de 1960 e os dias de hoje. É o fato de a MPB ter se constituído como uma música de caráter “nacional”, sendo muitas vezes olhada com a perspectiva de se enxergar nela um ideal de nação. No entanto, com as transformações políticas e sociais pelas quais o país e o mundo vão passando, inclusive com relação às tecnologias no meio musical, novos estilos e gêneros entraram em cena, sendo produzidos por diferentes grupos sociais. Houve uma fragmentação no papel hegemônico que a MPB, enquanto instituição sociocultural, tinha nos meios de comunicação e no imaginário cultural em curso. Bem como tal sigla passa a ser vista como um gênero musical ou como uma etiqueta mercadológica. Este período corresponde ao que Santuza Naves chamou de “deslocamento da hegemonia da MBP”, em que adentram na música popular novos ritmos, gêneros e estilos associados a contextos culturais diversos, como o rap, que modificam um modelo cancional antes dominante:

os estilos contemporâneos, como o *funk*, o *hip-hop*, o pagode, a música sertaneja e os ritmos baianos, ao se pautarem por critérios de etnia, de orientação sexual, de estilos de vida, ou mesmo geracionais, promovem uma segmentação no público. O *hip-hop*, por exemplo, entrou no país com força a partir dos anos 80 e se consolidou na década de 90, introduzindo novidades não apenas musicais, mas também comportamentais. Reinstituuiu com um formato novo a relação entre arte e vida no contexto da música popular, ao permitir, através de seu canto falado, que o compositor privilegie a experiência cotidiana na comunidade de origem. Introduz o *sampler*, a figura forte do DJ, a coreografia *break*, além de indumentárias próprias, da divulgação boca-a-boca e de um tipo de edição mais artesanal, que escapa da centralização promovida pelas grandes gravadoras (Naves et al., 2001).

Esta fragmentação, tal como analisada por Santuza Naves, põe fim não à canção em si, mas ao ciclo da “canção crítica” produzida pelos compositores em torno da MPB.

Assim, os estudos que tentam entender as novas influências da música produzida no Brasil seguem linhagens que fragmentam as abordagens, que destacam sobretudo aspectos ligados à identidade – não mais uma única identidade “nacional”, mas aquelas que dizem respeito a grupos diversos de sociabilidade urbana e musical. Esta abordagem, segundo Napolitano, acabou sendo mais desenvolvida pela antropologia.

Nesta transição, os trabalhos passam a colocar como questão empírica a necessidade de entender a figura do artista/compositor moderno no contexto da mudança tecnológica e da percepção musical, percebendo que há uma difusão da figura central do músico. Este, além de assumir um papel plural com as novas demandas e lidar com novas plataformas sonoras, passa a dividir o espaço e a imagem pública com novos atores que surgem no meio musical, como por exemplo o Dj, o produtor, o engenheiro de som, etc.

É possível pensar a música como arte contemporânea?

No artigo citado de Marcos Napolitano, o autor reforça a ideia de que as pesquisas precisam começar a abordar os novos agentes musicais e seu contexto quando aponta que

não é menos importante a ampliação dos estudos sobre os vários agentes responsáveis pela formatação do produto fonográfico, a saber: o compositor, o intérprete, os instrumentistas, os executivos das gravadoras, o diretor de estúdio, os engenheiros de som, os publicitários e marqueteiros. Este leque de agentes, relacionando-se entre si de maneira quase sempre tensa e negociada, acaba por definir o resultado final da música ouvida (op. cit.)

É preciso articular estes estudos que têm sido feitos a novos estudos que envolvam a ação dos agentes que circulam no mundo da música - sua atuação e influência - tanto na construção da produção, quanto na criação e desenvolvimento de relações e trocas culturais que se estabelecem no meio musical. Algo análogo ao que Napolitano está dizendo para a música tem sido estudado pela socióloga francesa Nathalie Heinich em sua abordagem pragmática da arte contemporânea como um paradigma. Para a autora, na arte contemporânea,

a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em *todo conjunto de operações, ações, interpretações, etc. provocadas por sua proposição*. Isto é de fato uma questão sociológica [...] Daí a importância do *contexto* na arte contemporânea. (HEINICH, 2014, grifos da autora).

E ela ainda frisa a importância das mediações neste “mundo da arte contemporânea”, que envolvem diversos profissionais: curadores, críticos de arte, donos de galerias, peritos, historiadores da arte, transportadores, corretores de seguro, restauradores, gráficos, elétricos, arquitetos de exposições, assistentes, palestrantes, fotógrafos e etc., numa lista que a própria autora deixa em aberto.

Penso que os estudos sobre a arte contemporânea e suas questões podem se juntar e contribuir para redesenhar e enriquecer o debate do campo musical. É um desafio tratar hoje de uma virada na música popular brasileira tal como ela havia sido pensada baseada no termo MPB. Proponho aqui pensar o lugar e a influência de Arto Lindsay sobre nossa música brasileira e sobre nossa experiência enquanto ouvintes e apreciadores musicais no que há de “inespecífico” em sua obra e trajetória – no sentido daquilo que nos fala Florencia Garramuño no seu ensaio “Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea” (Garramuño, 2014).

A ideia da inespecificidade é trabalhada pela autora como uma característica que coloca as obras no lugar de um “não pertencimento”, pois os objetos ou artifícios produzidos, ao entrecruzarem meios, combinarem formas e se postarem como interdisciplinares, saem de uma definição da especificidade, da propriedade ou da disciplina, expandindo de alguma forma a própria linguagem artística, que ultrapassa e transborda as barreiras da definição. A “inespecificidade” não é a contingência e também é mais do que a pluralidade, é o não pertencimento a uma ideia de arte como específica, como por exemplo no que vemos na “arte multimídia”. Na especificidade (ou na falta dela) da linguagem artística contemporânea, os artistas criam sobre métodos, meios, elementos e temporalidades diversas. Questionar a especificidade de um meio é criar um horizonte infindo de possibilidades, criação e interpretação.

Este “artista contemporâneo” da inespecificidade de Garramuño é, como o delineado na sociologia pragmática de Nathalie Heinich, aquele cuja obra ultrapassa os limites do senso comum tanto como objeto de arte, como da arte em si.

Trago esse trecho descrevendo a teoria de Garramuño e Heinich porque entendo que Arto Lindsay se inseriu no meio artístico de uma forma mais complexa do que meramente como compositor ou músico, mas como o agente que tem se relacionado na “rede”, ou seja, dentro do “sistema da arte”, mais do que de forma estética, mas ao mesmo tempo institucional. Suas obras e performances estão nos museus, galerias, bienais, filmes e festivais diversos desde pelo menos o começo dos anos de 1980. E suas performances não são apenas shows ou concertos, como descrevi acima.

Neste sentido, os estudos da filósofa Anne Cauquelin e da historiadora e crítica de arte Martha Buskirk também podem contribuir. Anne Cauquelin, em “Arte contemporânea: uma introdução” (2005), analisa a arte moderna e a arte contemporânea como dois sistemas distintos de organização do sistema da arte. A primeira estaria ligada a um “regime do consumo”, em que a autora relaciona o que é “moderno” ao “gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a eternidade) [...] era industrial[...] sociedade de consumo”. Segundo Cauquelin, a onipresença e necessidade do consumo são

fundamentais na arte moderna, regida por seus atores específicos: artistas (produtor), intermediários e público (consumidor). Como o intermediário, ela descreve os papéis da dupla crítico – marchand, que liga o artista e sua obra àquele que a consumirá. Este papel é o de atribuir um juízo de valor à arte que abandona a academia, legitimando-a ou não.

Já na arte contemporânea, para a autora, ao invés do sistema que gira em torno da produção-consumo, prevalece a dinâmica de um sistema de comunicação, cujos profissionais encontram-se imersos em uma rede que faz o artista e sua obra circularem como signos aos quais serão atribuídos valor pelos demais agentes participantes da rede.

Assim, o que temos despontando como questões sobre a arte contemporânea dizem respeito à sua relação com a temporalidade; como ela se organiza; como altera o significado de conceitos de forma diferente da arte moderna, por exemplo em como a relação entre artista-público será construída. O sistema de arte baseado na comunicação e não mais no consumo acompanha a mudança do período industrial para a era tecnológica, o que afetou como os atores se reorganizam neste contexto e quais papéis passam a exercer. Cada vez mais as ideias sobre produtor-distribuidor-consumidor de arte passam a se confundir e outras atividades passam a ser necessárias, como a do especialista em comunicação.

Atuando como músico e produtor musical, sobretudo no Brasil e nos Estados Unidos, mas tendo o mundo praticamente todo em seu currículo (o que pôde ser provado não ser um exagero retórico), Arto Lindsay pôde, com seu trabalho, construir uma obra e uma rede em torno de si que agregou sua experiência, seus interesses, seu “capital social” ou “networking” e seus passeios por diferentes linguagens artísticas, na música, nas artes visuais e na performance. Contribuindo também para um trânsito de informação sobre produções, de comunicação e autorias conjuntas. Lindsay acabou ficando menos conhecido pelo público do que pelos agentes do “meio” artístico.

3. Considerações finais

Na primeira entrevista que realizei com Arto Lindsay, no dia 31/05/2016, ele apresentou uma resposta à ideia, afirmada pela primeira vez (e depois ainda outras vezes) pelo antropólogo Hermano Vianna, de que ele seria um “diplomata cultural”, ou melhor, um agente mediador *da* e *na* cultura brasileira, que me levará a alterar o caráter da questão. Para Lindsay, a ideia de Vianna seria aplicável à era pré-internet, mas não aos dias de hoje, em que temos como fazer pesquisas amplas e contatos dos mais diversos tipos na rede. Apesar de Vianna ter citado tal ideia tanto nos anos de 1990, quando a internet começava a dar seus primeiros sinais de popularização e expansão, quanto em 2015 – e por duas vezes.

A contraposição de Lindsay não põe abaixo a hipótese construída de que ele seja um agente produtor de arte e aquele que possibilita uma mediação de conhecimento de obras e outros artistas dentro do meio. Ele a complexifica de forma a desmembrar os aspectos a serem analisados, que dizem respeito não somente a uma influência pessoal no trânsito entre formas e conteúdos artísticos e elaborações culturais específicas de diferentes grupos de artistas, cidades e países, mas também a uma reconfiguração na forma de fazer, compartilhar, divulgar e ouvir música; bem como na própria essência do fazer artístico e da construção do “objeto” de arte; e nas relações sociais e suas trocas.

Proponho que as questões que abordam a arte contemporânea como um paradigma de produção e organização, diferente do que conhecemos como arte moderna, possam contribuir para atualizar também o debate do meio musical para pensar o caso brasileiro da música popular e suas transformações em curso, bem como para entender com a figura do artista criador tem se adaptado e surgido no contexto, utilizando-se de meios e linguagens híbridas.

Bibliografia

BACAL, T. B. **O produtor como autor**. O digital como ferramenta, fetiche e estética. 2010. 259f. Tese (doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Orientador: Prof. Dr. José Reginaldo Gonçalves.

_____. Sonoridades artificiais: os produtores e suas considerações acerca das características do som digital. In: 34 Encontro Anual da ANPOCS, 2010, Caxambu. 34º Encontro Anual da ANPOCS, 2010. v. 1.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. BENJAMIN [et. al.]; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; Tadeu Capistrano (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BYRNE, D., SHERMAN, C. **New York Noise**: Art and Music from the New York Underground 1978-88. Soul Jazz Records Publishing, 2007

CAUQUELLIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. – (Coleção Todas as artes)

GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas. **Súditos da rebelião**: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). 2015. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Filho.

GUIMARÃES, Bruno Cosentino Vianna. **O impacto das tecnologias digitais para a criação artística**: um estudo sobre a MPB. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, do Instituto de Economia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Orientador: Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, V.02.02: 373-390, Outubro, 2014.

MOORE, T.; COLEY, B. **No wave**: post-punk underground, New York 1976-1980. Abrams Image, 2008.

MORAES, José Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: **Anos 70**: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005. P.125-132.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, nº157, p.153-171, 2º semestre de 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. Caetano Veloso: moderno, pós-moderno, ou, noutras palavras, muito romântico?. **Comunicações do PPGAS/MN**, v. 1, p. 83-97, 1992.

_____. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “A música popular e sua crítica no Brasil - a canção crítica e outras canções”. **Desigualdade & Diversidade** - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, v. 1, p. 30-38, 2008.

_____. **Velô, de Caetano Veloso**. (Coleção língua cantada) Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

NAVES et.al. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre a música popular no Brasil. **ANPOCS bib** – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais 51, São Paulo, 1o. semestre de 2001.

SIQUEIRA, Maria Fantinado Géo. Que música é essa? Reflexões sobre o trabalho de campo com grupos experimentais. **Verso e Reverso**, vol. XXVII, n. 66, setembro-dezembro 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

Matérias de jornal e revistas

Arto Lindsay: Infância, EUA, Brasil, canção popular, percussão, carnaval e free jazz. **Revista Polivox**. Disponível em: <http://revistapolivox.com/arto-lindsay/>.

CARVALHO, Mario César. Arto Lindsay: uma guitarra demente radiografa o Brasil. **Folha de São Paulo**. 19 nov. 1986. P. A-3.

FORTES, Marcia; ARCOVERDE, Rodrigo. O amigo americano. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 dez. 1991. Perfil, p. 8-11.

HOLSLIN, Peter. Arto Lindsay: the sensual art of No Wave. **Noisey**. 26 de mai 2014. Disponível em: https://noisey.vice.com/en_au/article/arto-lindsay-encyclopedia-of-arto-interview

RATLIFF, Ben. “Making Noises About an Art-Rock Revival”. **The New York Times**. Nova York, 1 set 1996.

SOUZA, Tarik. O Caetano Americano. **Jornal do Brasil**. 3 set. 1986. p.36.

_____. Fala, Caetano. **Jornal do Brasil**. 20 out. 1987.

VIANNA, Hermano. Paradas do Arto. **O Globo**. Rio de Janeiro, 30 nov. 2012. Segundo Caderno, p.2.