

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

RENAN ALFREDO DE MEDEIROS D'ÁVILA

DESAFINAR O CORO DOS CONTENTES: A MÚSICA E A TRAJETÓRIA DE JARDS
MACALÉ NOS ANOS 1970.

CURITIBA

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

RENAN ALFREDO DE MEDEIROS D'ÁVILA

DESAFINAR O CORO DOS CONTENTES: A MÚSICA E A TRAJETÓRIA DE JARDS
MACALÉ NOS ANOS 1970.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade como requisito parcial para a obtenção o título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Allan Oliveira.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9ª/1416.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D259d D'Ávila, Renan Alfredo de Medeiros.

Desafinar o coro dos contentes: a música e a trajetória de Jards Macalé nos anos de 1970 / Renan Alfredo de Medeiros D'Ávila - Curitiba, 2021.
156 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Música - MPB. 2. Música - sonoridade. 3. Jards Macalé – músico brasileiro.
4. MPB – década de 1970. 5. Maldito. I. Universidade Estadual do Paraná.
Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Oliveira, Allan de Paula.
III. Título.

CDD: 780.981
CDU: 78.067.26

TERMO DE APROVAÇÃO

RENAN ALFREDO DE MEDEIROS D'ÁVILA

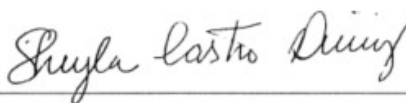
DESAFINAR O CORO DOS CONTENTES:
A MÚSICA E A TRAJETÓRIA DE JARDS MACALÉ NOS ANOS 1970

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira
PPGMUS-UNESPAR



Profª. Drª. Sheyla Castro Diniz
FFLCH - USP



Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto
PPGMUS-UNESPAR

Dedico esse trabalho à família em que nasci: meus pais Wagner e Luzia, e minha irmã Lígia. E à família que escolhi para mim: minha esposa Isabela e minha filha Cecilia.

AGRADECIMENTOS

Não se faz uma pesquisa sozinho. Há todo um sistema que te ajuda na realização de cento e poucas páginas de um conteúdo especializado em determinado tema. Tive a sorte de contar, como sempre, com o suporte dos meus pais, Wagner e Luzia, da minha esposa Isabela e da minha filha Cecília, agradeço imensamente pelo amor e carinho que eles emanam a mim. E ainda há mais pessoas a agradecer, posso falar da paciência e auxílio imprescindível do meu orientador Allan Oliveira, das dicas importantíssimas que recebi dos professores que realizaram a qualificação: André Egg, Ana Paula Peters e Fábio Poletto; bem como da minha professora de graduação Laize Guazina que me auxiliou no projeto de pesquisa para entrar no programa de pós-graduação. Devo falar também dos meus amigos Daniel Derevecki e Clara Jansson, parceiros desde os tempos de graduação, pelas suas companhias quando ainda estávamos tendo aulas no regime presencial, pena que nosso tempo foi encurtado pelas aulas *online* devido à pandemia.

Por falar em pandemia, que remete a tempos de crise, eu tive a sorte de ser honrado com a tão desejada bolsa de estudos, oferecida pela CAPES pelo programa de Demanda Social, algo tão raro para pesquisadores no Brasil hoje em dia. Me ajudou imensamente, em tempos tão difíceis, a focar na pesquisa, portanto devo agradecer a todos os responsáveis do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná por conseguirem esse feito enorme, quem se beneficia com a bolsa é definitivamente o próprio programa, e não só eu, um pesquisador.

quando eu nasci
um anjo louco muito louco
veio ler a minha mão
não era um anjo barroco
era um anjo muito louco, torto
com asas de avião

eis que esse anjo me disse
apertando minha mão
com um sorriso entre dentes
vai bicho
desafinar o coro dos contentes
vai bicho
desafinar o coro dos contentes
let's play that

Torquato Neto

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma pesquisa sobre a carreira de Jards Macalé, violonista, cantor e compositor, durante a década de 1970. Usando uma metodologia que uniu a análise, em torno do conceito de “sonoridade”, dos três discos do cantor lançados durante esse período - *Jards Macalé* (1972), *Aprender a Nadar* (1974) e *Contrastes* (1977) - e a análise, a partir dos conceitos de “mundo artístico” e “campo”, das referências à obra e à pessoa de Jards Macalé no *Jornal do Brasil* de 1969 a 1979, tentou-se compreender o processo de construção da ideia de “maldito” atrelado ao artista, devido as suas escolhas estéticas e seu comportamento, sempre em comparação com outros artistas próximos a ele. O foco foi entender a importância de Jards Macalé para o campo que atuava, a MPB, e sua posição em relação a outros artistas do citado campo.

Palavras-chave: Jards Macalé; maldito; década de 1970; MPB; sonoridade.

ABSTRACT

This dissertation presents a study focused on the career of Jards Macalé, guitarist, singer and composer, during the 1970s. Using a methodology that combines the analysis of “sonority” of the three discs of the singer released during this period - Jards Macalé (1972), Aprender a Nadar (1974) and Contrastes (1977) - and the analysis, using the concepts of “art world” and “field”, of the texts that cited the work and the persona of Jards Macalé in the Jornal do Brasil from 1969 to 1979, one tried to understand how Jards Macalé came to be called “cursed”, due to his aesthetic choices and his behavior. The focus was to understand the importance of Jards Macalé for the field in which he worked, MPB, and his position in relation to other artists in that field.

Palavras-chave: Jards Macalé; cursed; 1970s; MPB; sonority.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. Capítulo 1: “Desafinar...”.....	18
2.1. Ferramentas de análise.....	20
2.2. <i>Jards Macalé</i> , (Philips – Phonogram, 1972).....	25
2.2.1. “Farinha do Desprezo”, <i>Jards Macalé</i>	27
2.2.2. “Mal Secreto”, <i>Jards Macalé</i>	28
2.2.3. Outros discos de 1972.....	31
2.3. <i>Aprender a Nadar</i> , (Philips – Phonogram, 1974).....	34
2.3.1. “Dona de Castelo”, <i>Aprender a Nadar</i>	36
2.3.2. “Real Grandeza”, <i>Aprender a Nadar</i>	40
2.3.3. “Pam Pam Pam”, <i>Aprender a Nadar</i>	43
2.3.4. Outros discos de 1974.....	44
2.4. <i>Contrastes</i> , (Som Livre, 1977).....	46
2.4.1. “Contrastes”, <i>Contrastes</i>	47
2.4.2. “Cachorro Babucho”, <i>Contrastes</i>	50
2.4.3. Outros discos de 1977.....	51
2.5. Música de Invenção.....	52
3. Capítulo 2: “... o coro ...”.....	54
3.1. A visão dos críticos.....	59
3.2. Início e envolvimento com os baianos.....	66
3.3. Discos.....	69
3.4. Trabalho colaborativo.....	76
3.5. Liderança política.....	81
4. Capítulo 3: “... dos contentes.”.....	88
4.1. MPB como conceito.....	88
4.2. As transformações da Bossa Nova.....	89
4.3. Teatro musical.....	91
4.4. O <i>Fino</i> , a <i>Jovem</i> e a <i>Velha</i>	93
4.5. Festivais da canção.....	95
4.6. Televisão e os embates entre MPB e Jovem Guarda.....	96
4.7. A crise da MPB.....	98
4.8. Trajetória dos baianos e de Macalé.....	99

4.9. Tropicalismo.....	102
4.10. Pós-tropicalismo.....	107
5. Conclusão.....	123
REFERÊNCIAS.....	128
ANEXO.....	139

1. INTRODUÇÃO

Jards Macalé é da geração de músicos brasileiros nascidos na década de 1940 que tiveram os sambas-canções e boleros da Rádio Nacional e posteriormente a Bossa-Nova como referências, tendo na figura de João Gilberto uma espécie de herói. Desde cedo Macalé foi frequentador de bares cariocas onde conheceu Cyro Monteiro, Vinicius de Moraes e Nelson Cavaquinho. Foi vizinho de Severino Araújo, maestro da famosa Orquestra Tabajara, o que lhe rendeu uma experiência de copista da orquestra, além de uma amizade com Chiquinho Araújo, filho de Severino, no qual formou seu primeiro grupo musical que tocava em pequenas festas (COELHO, 2020).

O apelido veio das peladas de futebol. Quando Jards Adnet da Silva era um menino torcedor do Flamengo, havia um jogador no Botafogo, que entre tantos craques destoava por não ser tão bom, na verdade ele era até considerado ruim, o pior jogador do time, esse jogador era conhecido por Macalé. O fato de Jards não ter grandes aptidões para o esporte fez com que o apelido recaísse sobre si. Coelho (2020) afirma que houve várias pessoas públicas com o apelido de “Macalé” e todos eram pretos, afirmando que há uma certa dose de racismo proveniente do apelido. Segundo o autor o primeiro Macalé foi “Makalé”: tratava-se de Oscarino, o assistente de palco do Ary Barroso que tocava o gongo nos programas de calouros. Na época (1943) os jornais noticiavam o fato de uma região da Etiópia chamada “Makalé” estar sendo invadida por italianos. Daí vem a relação do apelido com a pele preta, para ser um macalé era necessário ter a pele preta. Jards, um jovem preto com pais nordestinos, herdou o apelido do jogador do Botafogo Macalé, que era preto (COELHO, 2020). Até o seu primeiro LP em 1972 Jards Macalé era conhecido apenas como “Macalé”, ele ainda contava com o apelido do apelido: “Macao”, como podemos escutar Caetano Veloso o chamando para realizar o solo de guitarra em “Nine out of ten” no disco *Transa*. Caetano chama: “Bora, Macao!”.

Macalé, Macao, violonista, que até se arriscou como guitarrista, demorou para se assumir como cantor, foi em 1969 quando canta “Gotham City” no IV FIC da Rede Globo, e em 1970 ele já assumia completamente a responsabilidade de cantar ao lançar um compacto duplo intitulado *Só Morto (Burning Night)*. Nos anos 1970 já passou a ser conhecido como um cantor, violonista e compositor tendo três LPs lançados: *Jards Macalé* (1972 – Phonogram), *Aprender a Nadar* (1974 – Phonogram) e *Contrastes* (1977 – Som Livre); além de organizar o disco duplo envolvendo vários artistas chamado *O Banquete dos Mendigos* (1974 – RCA). Durante os anos 1960 Macalé era apenas um violonista, suas primeiras experiências como músico foram as festas que tocou com Chiquinho Araújo, logo eles conseguiram adentrar no ambiente das festas universitárias. A partir daí

pôde entrar em contato com o teatro, tocando no espetáculo *Opinião* (1964), *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Canta Bahia*. Em 1968 participa do show *Mudando de Conversa*, que uniu Nora Ney, Clementina de Jesus, Cyro Monteiro e o grupo Época de Ouro; Macalé participava acompanhando apenas a cantora Nora Ney. Entre essa fase em que vivia como violonista e o início da sua carreira como cantor (em 1969), Jards Macalé estudou música erudita na Pró-Arte no Rio de Janeiro. Esse período coincide com o início do Tropicalismo em São Paulo (COELHO, 2020).

Jards Macalé conversou comigo via videochamada através do WhatsApp no dia 5 de março de 2021, dois dias depois do seu aniversário, 3 de março (ele nasceu em 1943). Macalé havia tomado a primeira dose da vacina contra o Coronavírus naquele dia e me informou que tomaria a segunda dose no dia primeiro de abril, fato que encarou com o humor que lhe é recorrente: “A segunda vai ser dia 1º de abril. O que é uma contradição. 1º de abril é o dia da mentira, poxa. Sei lá o que é que pode acontecer com a verdade”. Nessa conversa pude notar os traços da personalidade de Macalé que havia observado ao pesquisar sua trajetória musical nos anos 1970: irreverência e uma noção pessoal do que sua contribuição para a música popular realmente representava, citando por conta própria (sem a minha indagação) o termo “maldito” para descrever a própria trajetória.

Aliás, as gerações mais atuais são as que mais reconhecem a tal contribuição deixada por Jards Macalé através de seu trabalho na MPB. Esse interesse da nova geração – que em grande parte é fã dos discos do cantor da década de 1970 – fez com que os últimos anos da carreira de Jards fossem mais profícuos: ganhou um ensaio biográfico feito por Fred Coelho e lançado pela Numa editora em 2021, o seu disco *Besta Fera* lançado em 2019 foi indicado ao Grammy latino, Macalé passou a ter boa relação com a gravadora Biscoito Fino no qual já lançou alguns discos, sem contar as turnês que realizou nos últimos anos, no auge dos seus mais de 70 anos de vida. Sobre o tardio reconhecimento, ele comenta: “Antes tarde do que nunca”. No dia 20 de março ele me manda o anúncio do festival que lembraria a sua relação com o cinema: “Na trilha de Jards” em que combinou *lives* apresentando suas músicas que foram trilhas para filmes, e a disponibilização dos filmes em que trabalhou, seja como compositor ou como ator ou como protagonista de documentários, no seu canal do YouTube. Por falar em *lives*, ele fez algumas no começo da pandemia do Coronavírus apresentando suas interpretações ao molde voz e violão.

A citada predileção pela década de 1970 da carreira de Jards Macalé não é por acaso, tal década foi muito importante para ele. No ensaio biográfico de Fred Coelho, 200 das 480 páginas de texto são sobre essa década, sendo que o livro é construído de uma maneira que o texto anterior ao que se refere à década de 1970 é como se fosse uma parte “pré-década de 1970” e o que vem depois é a parte “pós-década de 1970”. Nos discos atuais de Jards Macalé ele costumou pinçar canções dos três discos setentistas (*Jards Macalé*, 1972; *Aprender a Nadar*, 1974 e *Contrastes*, 1977) para

reinterpretar. Por exemplo em *Jards* de 2011 ele volta a interpretar “Revendo Amigos (Volto pra curtir)”, “Movimento dos Barcos”, “Hotel das Estrelas” e “Mal Secreto” do disco de 1972, “Dona de Castelo” do disco de 1974 e “Black and Blue” e “Negra Melodia” do disco de 1977. De fato, como veremos na pesquisa, Jards Macalé foi um personagem importante na cena da MPB na década de 1970. Ele se relacionou com as principais gravadoras e os principais artistas dessa época, estando na posição de liderança em alguns momentos, como, por exemplo, na realização do show e discos *O Banquete dos Mendigos*. E quando foi representar a classe musical para falar com ministros em Brasília. Dessa maneira estudar a trajetória de Jards Macalé na referida década ajuda a elucidá-la, visto que, segundo Napolitano (2002b), essa é “fundamental para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado” (NAPOLITANO, 2002b. p.47-48).

Essa pesquisa conseguiu encontrar um entendimento do que se trata a própria ideia de maldito sobre a figura de Macalé compreendendo que ela é construída por frentes diferentes. Parte é por conta de seu comportamento quando aparecia nos festivais de televisão: em 1969 no IV Festival Internacional da Canção da Rede Globo em que canta “Gotham City” por meio de berros alertando “Cuidado!” numa letra (de Capinan) que usava a alegoria do mundo fantástico de Batman para falar do Brasil alegando o auto-exílio como solução de saída de um país em regime militar, visto que o Brasil estava sob regime militar e sob o AI-5 (ato institucional nº5 que dava ao poder executivo amplos poderes autoritários); ou sua participação no festival Abertura em 1975 em que comeu e cuspiu flores e maçãs diante das câmeras durante sua apresentação do seu choro “Princípio do Prazer”. Porém parte da concepção de “maldito” está também nas suas escolhas estéticas musicais dentro de seus três discos lançados na década. Então, a construção da ideia de “maldito” projetada sob Macalé é montada por diferentes frentes: o comportamental e de discurso: como ele se apresentava para o público, incluindo suas atitudes e posicionamentos. E a frente da sonoridade: trata-se do som que ele escolhe para si em seus discos e shows. Sempre ressaltaremos que essa construção de “maldito” se dá pela comparação como o modo que os outros artistas se posicionavam em seus discursos, comportamento e sonoridade.

Para entender o aspecto das escolhas estéticas dentro da música de Jards Macalé iniciaremos a pesquisa com o primeiro capítulo propondo a análise os três discos¹ por meio dos conceitos de Molina (2014). Seu título é “**Desafinar...**” no sentido de que as ideias de Molina (2014) tentam uma decomposição dos fonogramas presentes nos discos para entender as possíveis intenções estéticas em relação aos outros fonogramas dos outros discos de outros artistas. O segundo capítulo fará uma pesquisa documental para identificar o teor dos textos dos críticos musicais da época (década de 1970) a respeito de Jards Macalé e seus discos. Para isso realizei uma busca e cataloguei todas as

1 *Jards Macalé* (1972 – Phonogram), *Aprender a Nadar* (1974 – Phonogram) e *Contrastes* (1977 – Som Livre).

citações referentes à “Macalé” entre os anos 1969 e 1979 no Jornal do Brasil através da ferramenta da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Trazendo tais fontes documentais pude investigar a trajetória de Jards Macalé nos termos dos comentários da própria época. Esse capítulo tem o título de “...o coro...”, no sentido de que a junção das vozes que falavam contra ou a favor, expondo diferentes visões sob o trabalho de Jards Macalé compõem uma totalidade que pode demonstrar como ele era visto e qual o seu papel enquanto músico para aquele tempo e campo. O terceiro capítulo, com título de “... dos contentes.” é uma maneira de enxergar a cena em que Jards Macalé está inserido: a MPB. Os artistas “não-malditos”, que cumpriam com tudo o que se esperava deles e que eram compreendidos por público, crítica e literatura aparecem aqui como “contentes”, a despeito da própria existência de Jards Macalé como “maldito”. Nesse capítulo, além de entender onde se encaixa a contribuição de Jards Macalé para a MPB na década de 1970, mostrarei o que fala a literatura que já se debruçou sob a carreira de Macalé, colocando-o sobretudo como um representante da onda contracultural conhecida como geração desbunde (ZAN, 2010; DINIZ, 2014). Nesse cruzamento de informações, entre documental e literatura, fica claro as diferentes concepções do termo “maldito” que recaiu sobre o personagem Jards Macalé e sua carreira, bem como sua construção através da década de 1970. A forma gradual com que o cantor foi realocado na cena para servir como “maldito” é diferente da forma com que retroativamente os pesquisadores colocam Jards Macalé como tal, e isso está presente na medida que os capítulos dessa pesquisa se alongam. Por fim há uma conclusão que articula as informações e sobretudo as suposições levantadas nos três capítulos.

Pude chegar aos entendimentos e suposições por conta de alguns aportes teóricos. Para o primeiro capítulo, em que falo sobretudo da música de Macalé, contei com as ideias de Sérgio Augusto Molina (2014) e suas ferramentas de análise de música popular com suporte no fonograma. Sobretudo seu conceito de “sonoridade” e a dicotomia – que ele construiu baseado nos conceitos de Didier Guigue – entre nível primário (notas musicais, harmonia, composição “tradicional”) e nível secundário (ruído, sonoridades, timbres) para poder analisar partituras, melodias e harmonias na mesma importância que analisei as timbragens provenientes de estúdio e maneirismos interpretativos de Jards Macalé. Outra contribuição de Molina (2014) foi a sua ideia de cadeia dialógica entre discos que usam das mesmas ferramentas estéticas para se posicionarem artisticamente uns contra os outros formando a “unidade de comunicação discursiva”. Essas ferramentas foram muito importantes por que permitem uma análise interna da música, do fonograma, dos discos, ao mesmo tempo que os compara com outras músicas, fonogramas e discos. Fato crucial para que as informações do capítulo 1 pudessem ser articuladas com as dos capítulos 2

e 3, bem como para tentar entender os porquês que Jards Macalé foi, por exemplo, considerado “maldito”.

Nos outros capítulos usei o conceito de “muno artístico” do sociólogo Howard Becker para entender a posição de Jards Macalé como artista em relação a outros artistas e ao campo em que atua. Usei a concepção de Becker (1977c) de artista “inconformista” que se difere do artista “profissional integrado”. Esse segundo é o artista que conhece as regras do campo que está inserido e resolve segui-las, gozando de uma boa relação com o público e com os outros profissionais do campo. O “inconformista” é aquele que também conhece tais regras mas que para ele não faz sentido segui-las inteiramente, fazendo dessa recusa a sua própria sugestão de fruição artística. Esse artista provavelmente terá dificuldade de ser entendido pelo público, e terá problemas de relacionamento com os demais profissionais que cercam seu trabalho (BECKER, 1977c). Outro conceito desse autor é o de grupo desviante, para ele quando um grupo não concorda com as regras que são impostas, cria suas próprias regras internas, de uma maneira que as pessoas de fora do grupo é que passam a ser desviantes para quem está dentro do grupo (BECKER, 1977b). Podemos identificar Jards Macalé como um artista inconformista, e a geração desbunde, a geração da contracultura, ou os próprios “malditos” como um grupo desviante.

Há uma tendência teórica que vêm soando à medida que explano os conceitos usados para essa pesquisa que, perdoem a analogia musical mas me pareceu conveniente tratando-se de uma pesquisa em música, me parece como uma “nota pedal” em uma música modal, em que todos os movimentos das outras notas giram em torno dessa nota guia, pivô. Trata-se do conceito de “espaço dos possíveis” de Bourdieu (1996). Para esse autor o artista tem a consciência para tomar decisões artísticas que o posicionam “geograficamente” dentro do “espaço dos possíveis”. O artista adota estratégias para se colocar no campo e ser entendido da maneira que imaginou. Dessa maneira ele é comparado com outros artistas do campo e suas referências são lembradas por quem frui sua arte. As diversas tomadas de decisões dos diferentes artistas dentro de um campo de produção cultural definem que cada um está configurado de uma maneira única. Dentro do “espaço dos possíveis” há uma gama de possibilidades que tendem a orientar a busca dos que estão envolvidos nele definindo “o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais (frequentemente constituídas pelos nomes de personagens-guia), de conceitos em ‘ismo’” (BOURDIEU, 1996, p.53), em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente para entrar no jogo.

Apesar de essa dissertação usar conceitos de sociólogos fiz questão de ter como foco a música. Falaremos aqui sobre Jards Macalé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Novos Baianos, Gal Costa, sobre MPB e sobre os anos 1970 no Brasil evidenciando a parte musical. Há análises de partituras, análises harmônicas, descrições de timbragens de gravações, comparações dos discos

estudados com outros discos, fiz tudo com o entusiasmo de quem aprecia música e vive dela. Sou guitarrista e professor de música, aprecio com muito vigor a MPB e o rock dos anos 1970, aliás, é daí que vem o interesse em estudar Jards Macalé: faço parte daquela referida geração que o passou a admirar nos últimos anos. Terminei essa introdução explicando o nome dos três capítulos que virão a seguir. Trata-se de um desmembramento da frase presente na letra de Torquato Neto para a música de Jards Macalé: “Let’s play that”, presente no disco *Jards Macalé* de 1972: **“Desafinar o coro dos contentes”**. A frase é um prenúncio do que seria a década e a carreira de Jards Macalé, ele foi erudito enquanto esperavam que fosse tropicalista, ele foi tropicalista quando esperavam que fosse contido, ele foi samba-canção quando esperavam que fosse Bossa-Nova, ele foi uma miscelânea quando esperavam que fosse uma unidade. Passou a carreira destoando, e portanto desafinado dentro de um coro contente: talvez por isso lhe coube a alcunha de “maldito”.

2. CAPÍTULO 1

“Desafinar...”

Tratarei primeiramente de música, antes de qualquer outro assunto que esse trabalho se dispõe a tratar. Há diversas maneiras de fazer isso, e de fato esse trabalho tratará de música do começo ao fim, mas quando afirmo que tratarei estritamente de música nesse primeiro capítulo é porque nos outros serão abordados que tangenciam a música do artista sobre o qual estou debruçado (os assuntos dos outros capítulos são: o que falavam os críticos musicais sobre a carreira de Jards Macalé? E qual era o cenário musical em que Macalé estava inserido?). No presente capítulo tratarei da música em si, ela será o meu foco. Dessa maneira posso afirmar que analisarei aqui as músicas de Jards Macalé nos anos 1970. Analisar uma música é um desafio complexo. A musicologia “tradicional” galgou maneiras de se fazer isto que são muito eficientes para músicas fundamentadas na partitura, o que não é o caso na música de Jards Macalé - um músico inserido nesta tradição chamada de “música popular”.

Segundo Molina (2014), recentemente vários autores levantaram ferramentas de análise para a música popular. Entre eles, Richard Middleton, Philip Tagg, Simon Frith, Kate Negus, Luiz Tatit, dentre outros. Sérgio Augusto Molina será o autor que usarei como suporte para as análises apresentadas aqui (com leves adaptações de seus conceitos). A escolha desse autor é sobretudo porque ele leva em consideração a música sob a plataforma do fonograma, enfatizando os meios de composição da música no fonograma através de processos de montagem, desenvolvidos a partir da década de 1960, que se assemelham com as montagens de cenas do cinema, alçando o fonograma a uma espécie de composição de múltipla autoria, pois considera o trabalho do compositor da canção em si, as contribuições dos instrumentistas ao imprimirem sua veia pessoal, a contribuição do técnico de som que deixa sua leitura artística na mixagem, como partes da composição do fonograma (MOLINA, 2014). A partir da década de 1960, tendo o marco do disco *Sgt. Pepper's and Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, como referência, os discos passaram a ser montados em processos semelhantes ao do cinema: formulações feitas a partir de montagens, em que momentos se sucedem como cenas, e que os aparatos tecnológicos de estúdio (mesas multi-canal e microfones) são instrumentos que passaram a ser explorados de maneira criativa e artística (MOLINA, 2014)². Com esses conceitos e ferramentas pode-se “decompor” a música de Jards Macalé para levantar hipóteses sobre as intenções que o compositor teve ao compô-las. A partir disso torna-se evidente que a complexidade ao se analisar uma música está muito mais nas camadas de significado que só

2 Para efeito de escrita, os nomes dos álbuns serão grifados em itálico, sem aspas; os das canções, em fonte normal, com aspas.

podem ser compreendidas se conhecemos em que cenário essa música foi composta, gravada e performada. E como ela foi comparada a outras músicas de outros artistas. Subjaz aqui a ideia de que “em relação a que outras músicas essa determinada música representa determinado sentimento, atitude ou conceito?”. Todas essas camadas de significados fazem com que a análise da música popular seja necessariamente interdisciplinar, sendo que “uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais apropriado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere” (MOLINA, 2014, p.7).

É preciso deixar claro as ferramentas de análise propostas por Molina (2014) que serão usadas nesse capítulo. Suas ferramentas são adaptações dos conceitos que Didier Guigue desenvolveu para analisar peças para piano do século XX, marcadamente a obra de Debussy. De acordo com Guigue, nessas peças pode-se observar dois níveis de proposta musical. O **nível primário** seria o que aborda as possibilidades do “tom”, envolvendo sua expressividade por meio de alturas que geram sistemas tonais e modais, melodias e harmonias, além da gama de possibilidades gerada pelos eventos rítmicos. Esse primeiro nível já era observado em músicas de épocas anteriores às das peças para piano do século XX que Guigue se propôs a analisar. Nesse sentido, ele sugere que a partir dessas peças houve um outro nível de significado que era diferente do tido como nível primário: o **nível secundário**. Trata-se das possibilidades do “som”, em que notas e/ou ruídos são usados para a elaboração de um som, uma sonoridade.

Para Molina (2014) os níveis primário e secundário podem ser facilmente identificados na música popular baseada em fonogramas pós década de 1960. Os aspectos intrínsecos à canção, melodia, harmonia e levada (ritmo), são ligados ao nível primário pois ainda sugerem uma grande importância ao “tom”, à nota musical e todas as suas possibilidades composicionais. Molina (2014) defende que o nível secundário proposto por Guigue é identificado na música popular quando as texturas, timbres e ruídos são tão importantes quanto as melodias e notas musicais. Dessa maneira os timbres, as texturas resultantes de eventos musicais simultâneos, efeitos resultantes do uso de ruídos são elementos usados para uma expressividade musical. Para ele,

foram os últimos álbuns dos Beatles que, mesmo sem abandonar uma atenção às articulações de nível primário, se colocaram como uma referência de exploração de sonoridades na música popular que foi amplamente seguida e desdobrada no decorrer da década de 1970 (MOLINA, 2014, p. 30).

A preocupação com o nível secundário persiste até os artistas atuais no campo da música popular, podendo ser facilmente observado, em maior o menor grau, em trabalhos de artistas como Björk. No Brasil, as experimentações envolvendo o nível secundário iniciaram-se com o movimento

tropicalista e foram maturadas na década de 1970, como, por exemplo, na obra de Milton Nascimento (MOLINA, 2014).

Vários fatores foram determinantes para que as experimentações a nível secundário se tornassem uma tradição importante na música popular. Nas décadas de 1960, 1970 e 1980 os artistas tiveram à disposição estúdios onde exploravam novas sonoridades e tinham o aporte da indústria fonográfica para distribuir as músicas massivamente através do rádio, televisão e dos discos. Por falar em estúdios, os aparatos tecnológicos neles contidos foram cruciais para a construção de sonoridades que constituíram o nível secundário das músicas. A gravação multicanal foi a principal responsável por inovações em sonoridades e sobreposições de eventos musicais. Os compositores passaram a repensar a própria simultaneidade de acontecimentos musicais, em todos os seus parâmetros (alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas) (MOLINA, 2014).

Por fim abordarei outra leitura do qual as músicas de Jards Macalé podem ser enquadradas: “Música de Invenção”, termo cunhado por Augusto de Campos (1998). Trata-se de uma maneira que Campos encontrou para descrever a música de John Cage, observando em sua experiência musical a tentativa de expandir o entendimento do que seria permitido em uma música, apresentando novas possibilidades formais ou temáticas que esgarçam o entendimento daquilo que é possível dentro do escopo musical. Veremos que Macalé rumou para esse lado ao fazer escolhas que não se encaixavam exatamente dentro daquelas possíveis para o mercado musical em que se encontrava.

2.1 – Ferramentas de análise.

As ferramentas de análise para o nível secundário propostas por Molina (2014) serão muito importantes para essa pesquisa. Essas ferramentas foram feitas para analisar o que foi composto especificamente sob o nível secundário, e também para analisar parâmetros característicos do fonograma: arranjo em grupo (levando em conta as contribuições dos instrumentistas e do responsável pela mixagem, por exemplo), timbres das gravações, efeitos de estúdio e de mixagem. Uma composição baseada no nível secundário é a que foi feita para ser fruída sob as premissas do nível secundário e que extrai uma expressividade musical a partir do ruído, do som, sendo expressa em unidades chamadas de “sonoridades”. Dessa maneira, há de se identificar três aspectos para se entender como determinada composição foi pensada: repetição, similaridade e diferença.

Uma articulação composicional que prioriza a esfera das sonoridades preocupa-se com a alternância (ou transformação) dos “momentos”, que por sua vez diferenciam entre si devido ao fato de que a ênfase na relação dos diversos componentes da sonoridade

(texturas, âmbito, intensidades, densidades, etc.) se articula de diferentes formas. (MOLINA, 2014, p.28)

O termo sonoridade aqui é importante: ele aponta para momentos em que o compositor usa os sons para envolver e relacionar elementos como timbre, textura, densidades, âmbitos relativos (no sentido de registros de tessitura), intensidades relativas, para imprimir sua criatividade em sua música. Quando se pensa na sonoridade como uma unidade que pode se contrapor a outra sonoridade para se criar um efeito musical, podemos entender as três palavras usadas para analisar uma composição feita a partir do nível secundário. **Repetição**: é quando a sonoridade insiste em começar e terminar intermitentemente fazendo com que sua identidade fique evidente. **Similaridade e diferença** são para relacionar duas ou mais sonoridades e comparar seus aspectos. A memória é importante aqui pois determinada sonoridade pode acontecer e ser prosseguida por uma sonoridade diferente e voltar a acontecer, ou seja, precisa ser lembrada para que o seu retorno tenha o efeito musical desejado (MOLINA, 2014). O autor elenca sete parâmetros para descrever sonoridades: âmbito relativo, densidades acrônicas, densidades diacrônicas, intensidades relativas, timbres, reverberação relativa e espacialização relativa.

O primeiro parâmetro, âmbito relativo, refere-se à diferença entre extensões de “altura”, tessitura, ou registros em que acontecem fatos musicais. O segundo e terceiro parâmetro para descrever a sonoridade são os que tem a ver com o tempo, são as ordens “acrônica” e “diacrônica”. A ordem acrônica refere-se a quantidade de som de maneira “vertical”, ou seja, o quanto de frequência é “preenchida” em um recorte estático de tempo, de maneira simultânea - Molina (2014) coloca a dicotomia entre “denso” e “rarefeito” para descrever essa ordem. A ordem diacrônica, por sua vez, é a distribuição dos fatos sonoros no lapso do tempo que ocupa a sonoridade, é o aspecto horizontal no que se refere o aspecto temporal, podendo ser, segundo o autor, “saturado” ou “vazio”.

O quarto parâmetro, intensidades relativas, é sobre as intensidades dos fatos levando em consideração a gama de possibilidades entre forte e fraco. O quinto, timbre, é para analisar a natureza das “vozes” dos instrumentos e dos cantos que fazem parte da sonoridade e todos os aspectos relacionados ao conceito de “timbre”. O sexto, reverberação relativa, e o sétimo, espacialização relativa, levam em conta a ambientação como um efeito possível em uma mixagem. Sendo que o sexto parâmetro serve para descrever a reverberação relativa em que cada instrumento é colocado. Trata-se do efeito de dar profundidade aos eventos sonoros através de reverberações que imprimem a impressão de estarem mais longe, ou, em contrapartida, a possibilidade de eliminar essas reverberações para que os instrumentos pareçam estar na frente de outros, próximos do ouvinte. Tal efeito serve para escolher qual instrumento (ou voz cantada) estará mais a frente, com

maior evidência, do que outros que estarão compondo uma espécie de fundo. O sétimo parâmetro se relaciona com o sexto, e trata-se de analisar a espacialização por meio das possibilidades geradas com o som *stereo*, ou seja, em dois canais de áudio: o esquerdo e o direito. Há na mixagem a possibilidade de jogar um evento sonoro mais para a caixa de som da esquerda ou para a caixa de som da direita, ou deixar nas duas caixas gerando a impressão de que o som se encontra no meio. Se as reverberações do sexto parâmetro jogam os instrumentos para frente e para trás, a espacialização do sétimo parâmetro os coloca entre estar mais à esquerda, ao centro ou mais à direita, em relação ao ouvinte.

A maneira com que os níveis primário e secundário se relacionam trouxe características únicas para a música popular cantada. As composições das canções baseadas no nível primário foram enriquecidas com as nuances das experimentações do nível secundário. Molina (2014), baseando-se nos conceitos de Mikhail Bakhtin, afirma que essa mistura transforma os discos em algo análogo a um gênero complexo do discurso musical. Sendo que o discurso simples seriam as músicas populares pré-década de 1960 em que os gêneros musicais estavam bem divididos: músicas de blues, músicas de samba, outras de foxtrot, outras de jazz, e assim por diante. A partir do método de montagem de fonograma por “colagens” de sonoridades tendo a canção a nível primário como esqueleto, houve então o nascimento de um gênero complexo do discurso musical.

Ou seja, de posse de seu próprio suporte (o Long Play), e sua principal técnica de composição (a montagem), o universo criativo da música popular cantada – que havia crescido e amadurecido ao longo de décadas –, pôde desenvolver, [...] com seus contrastes de sonoridades, um discurso musical de maior fôlego, acolhendo diferentes nuances, propondo e contornando proposições e contradições internas, em obras de cerca de quarenta minutos em dois movimentos (MOLINA, 2014, p.121).

Molina (2014) defende que a obra dos Beatles inaugurou uma cadeia dialógica, na qual há um confronto do discurso de um artista (seu álbum), com os álbuns de outros criadores que o antecederam, e assim sucessivamente. Na leitura de Bahktin feita por Molina, cada obra funciona como um elo em uma cadeia, uma “unidade de comunicação discursiva” em que cada enunciado proposto por um artista se comunica com os enunciados dos outros artistas:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos, uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. (...) Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deveria ser visto antes de tudo como uma *resposta* (grifo de Bakhtin) aos enunciados precedentes de um determinado campo (...) (BAKHTIN, 2003, p. 296-297 apud MOLINA 2014, p.123)

Dessa maneira podemos colocar as sonoridades como uma unidade primordial de uma grande cadeia dialógica entre os álbuns (discos):

Sonoridades internas dentro do fonograma = submomentos.

Faixa = fonograma = momento = enunciado.

Álbum = obra do gênero complexo do discurso.

Álbuns = “unidade de comunicação discursiva”

Dito isso, a escolha de analisar os três discos de Jards Macalé na década de 1970 levando em consideração cada disco como um produto fechado e coeso já é uma decisão fundamentada nas características do cenário musical daquela década. A partir dos anos 1960 o formato LP (Long-Playing) permitia que os músicos espalhassem faixas que abordavam o mesmo tema sob pontos de vistas e abordagens musicais diferentes nos minutos disponíveis do disco. Nos anos 1970 os artistas se preparavam e lançavam discos, cujo grupo de músicas juntas criavam um produto em que as faixas funcionavam de maneira conjunta (MAMMÍ, 2014). Levar em conta a unidade de comunicação discursiva (MOLINA, 2014) é considerar que os discos eram de grande importância para a indústria fonográfica, para os artistas e para o público que os consumia. Coelho (2020) ouve os três discos de Jards Macalé da década de 1970 como uma espécie de trilogia iniciada em 1972 com um disco gravado em quatro canais, acompanhado apenas por dois amigos da mesma geração e terminando “em 1977 com um disco feito por dezenas de colaboradores dos mais variados estilos e idades em dezesseis canais” (COELHO, 2020, p.366).

No ano de lançamento do primeiro LP de Jards Macalé, 1972, vários discos importantes foram lançados: *Transa* de Caetano Veloso, *Expresso 2222* de Gilberto Gil, *Clube da Esquina* de Milton Nascimento e Lô Borges, *Acabou Chorare* dos Novos Baianos, *Elis* de Elis Regina, *A Dança da Solidão* de Paulinho da Viola, *Drama* de Maria Bethânia, dentre outros. Segundo os conceitos apontados acima, todos tinham as mesmas bases para beberem e para assim se colocarem artisticamente no mercado com um produto seu: o seu disco. Em 1974, enquanto Jards Macalé lançava *Aprender a Nadar*, Jorge Ben lançava *A Tábua de Esmeralda*, Raul Seixas lançava *Gita*, Elis Regina e Tom Jobim lançavam *Elis & Tom*, Chico Buarque lançava *Sinal Fechado* e Rita Lee lançava *Atrás do Porto tem uma cidade*. E em 1977, o LP *Contrastes* de Jards Macalé dividiu as prateleiras das lojas de disco com outros lançamentos do mesmo ano: *Espelho Cristalino* de Alceu Valença, *Refavela* de Gilberto Gil, *Bicho* de Caetano Veloso, *Coração Selvagem* de Belchior, *Tiro de Misericórdia* de João Bosco, e além de outros, *O Dia em que a Terra Parou* de Raul Seixas.

Passo então às análises dos três discos de Jards Macalé da década de 1970, e os comparo com discos próximos na teia que se entrelaça na unidade de comunicação discursiva, identificando proximidades e afastamentos. O critério de escolha das músicas a serem analisadas mais profundamente é pelo entendimento que elas representam a sonoridade geral do disco:

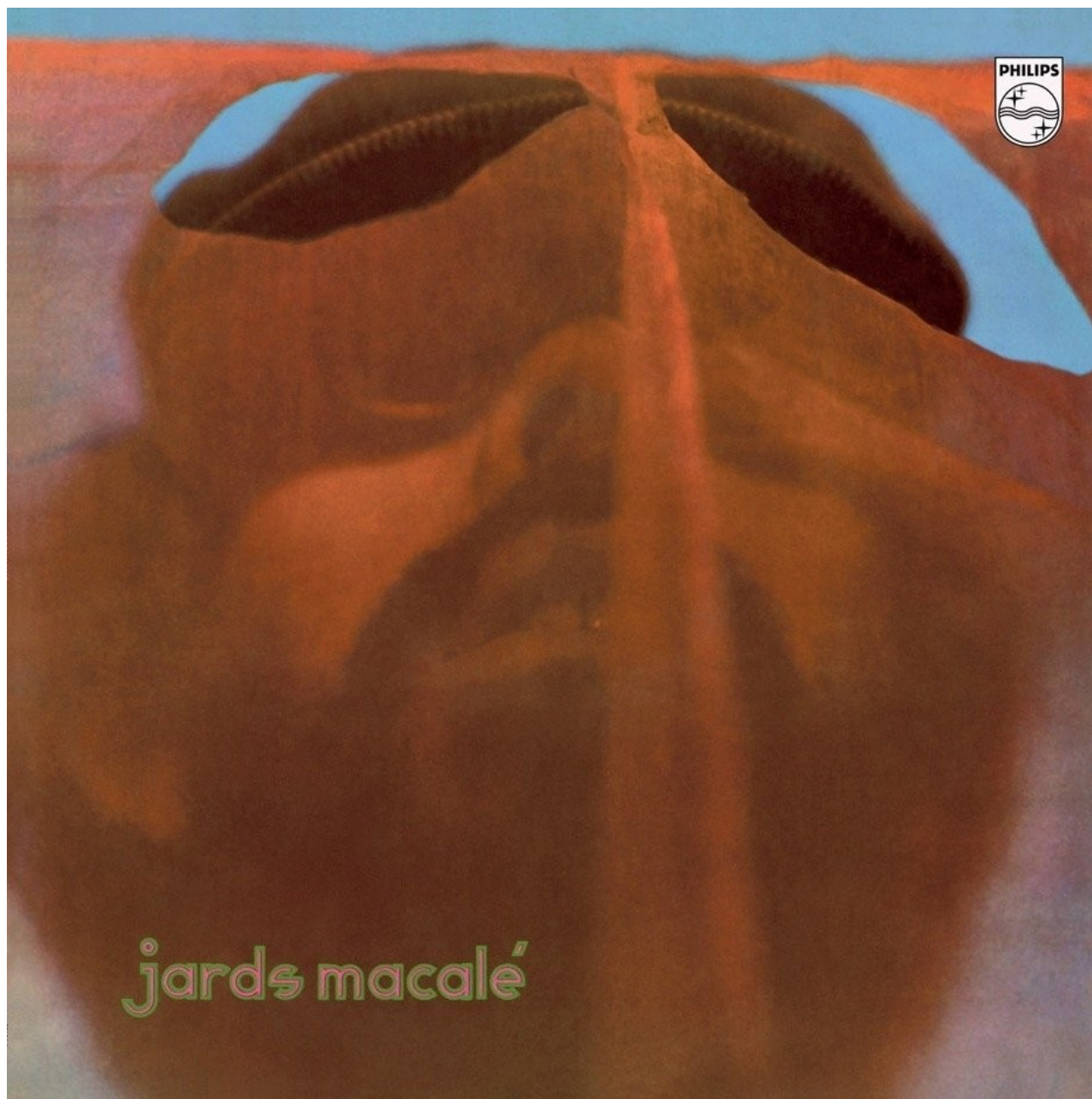
22 – *Jards Macalé*, (Philips – Phonogram, 1972).

Imagem 1: Capa do disco *Jards Macalé* (Philips – Phonogram -1972).

Faixas	Título	Compositores
A – 1	Farinha do Desprezo	Jards Macalé, Capinan
A – 2	Revendendo Amigos	Jards Macalé, Waly Salomão
A – 3	Mal Secreto	Jards Macalé, Waly Salomão
A – 4	78 Rotações	Jards Macalé, Capinan
A – 5	Movimento dos Barcos	Jards Macalé, Capinan

B – 1	Meu Amor Me Agarra & Geme & Treme & Chora & Mata	Jards Macalé, Capinan
B – 2	Let's Play That	Jards Macalé, Torquato Neto
B – 3	Farrapo Humano	Gilberto Gil, Luiz Melodia
B – 4	Hotel das Estrelas	Jards Macalé, Duda Machado

Em linhas gerais é um disco colaborativo entre Jards Macalé (voz e violão de nylon), Lanny Gordin (violão de aço e baixo) e Tutti Moreno (bateria). Em entrevista realizada para essa pesquisa (anexo 1) Jards Macalé afirma que Lanny, Tutti e ele estavam muito entrosados por conta da amizade que cultivavam, por já terem trabalhado juntos em projetos anteriores e por conta da carga de ensaios realizados no porão do Teatro Opinião, no Rio de Janeiro. Nesses ensaios foram trabalhados sobretudo as bases de violão e voz (Macalé), bateria (Moreno) e baixo (Gordin). Na gravação essa base foi captada praticamente ao vivo, sendo que Lanny Gordin gravou em uma segunda camada os violões de corda de aço. Segundo Macalé, a escolha pelo violão de cordas de aço foi por conta do timbre não ser nem tão agressivo quanto a guitarra, e nem tão suave quanto o violão de cordas de nylon. Macalé acabara de ter uma experiência importante com a guitarra quando participou do disco *Transa* de Caetano Veloso: ele tocou guitarra em uma faixa, “Nine out of ten”, inclusive realizando um solo. Para o seu LP, ele escolheu unicamente o timbre de violões. Segundo Jards, os métodos usados para produzir o disco transpuseram o calor do momento por conta da performance em banda sendo gravada ao estilo “ao vivo”, com inclusive a voz sendo gravada simultaneamente ao restante da base. Segundo ele:

A gente tava muito integrado. Eu tinha trabalhado com o Lanny, e feito uma amizade profunda com ele, tanto com ele quanto com Tutti. O Tutti a gente gravou em Londres *Transa*. Eu já conhecia Tutti já a algum tempo. E a nossa amizade cada vez aprofundava mais e quando nós gravamos, a gente gravou em cima meio que da nossa amizade musical, do nosso entendimento musical que a gente já tinha, já possuía. Alimentado pela amizade também, pelo gosto de estar ali tocando, de a gente fazendo alguma coisa. E nós transportamos isso para o estúdio, na hora de gravar nós gravamos praticamente, no caso, ao vivo: voz, violões, violão e baixo, tal, batera, e depois Lanny colocou as coisas por cima de guitarra e violão. (MACALÉ, Jards em entrevista a mim, anexo 1).

Veremos adiante que os outros discos de Jards Macalé na década de 1970 foram gravados de maneiras completamente distintas, em que envolveram muito mais profissionais na produção, diferente da experiência em *Jards Macalé* que tratou-se de ser um disco feito entre amigos, todos provenientes da mesma geração.

Dm7) com um acorde “alterado” (C7#9) no primeiro compasso seguidos de um bloco de acordes com sétima e décima terceira em ascendência cromática nas semínimas do segundo compasso: F7(13), G#7(13), A7(13) e Bb7(13), esses dois compassos são repetidos enquanto a melodia trilha as notas da escala e Jards entoa a letra (exemplo 2). Há uma mistura do nível primário da melodia em conexão com o texto, com a harmonia flertando com o nível secundário sugerindo uma sonoridade específica, por conta de sua desconexão com a escala da melodia e da sua estrita sincronia de ritmo harmônico com a bateria.

Exemplo 2

Parte B: Trecho breve da canção em que a bateria e violão base sugerem um samba-jazz, o violão solo reaparece fazendo um contracanto.

Parte A: retorna igual

Solo 1: Solo de violão ao estilo de jazz/rock improvisado; o baixo cria uma instabilidade por fazer livremente frases em pentatônica, enquanto a bateria continua com um caráter parecido com a Parte A, acompanhada pelo violão base.

Parte B: retorna só que com o acompanhamento ainda do solo.

Parte A: retorna igual.

Solo 2: o acompanhamento de bateria e baixo começa a acelerar imprimindo um estilo “rock” a faixa, o violão base os acompanha. Já o violão solo faz aceleradas frases de rock em seu solo. A intensidade do arranjo é abaixada ao fim, para então acabar a faixa.

2.2.2 – “Mal Secreto”, *Jards Macalé*.

E no caso da introdução de “Mal Secreto”, o violão e a bateria geram uma textura, e mesmo que possamos cifrar o acorde feito pelo violão, um D5/A sem a terça, o aspecto que se sobressai é a sonoridade que ele produz no fonograma. Perceba no exemplo 3 como a trama do violão produz uma textura, sendo que a linha do baixo quase flerta com o nível primário ao friccionar as notas Dó#, Si, Sol e Fá# com o acorde do violão, mas mesmo assim o aspecto do som se sobressai ao do tom muito por causa da soma violão, bateria e baixo que criam essa mencionada textura. Tudo termina no nono compasso, em que finalmente começa a canção, havendo, portanto, o transporte da composição que vai do nível secundário ao nível primário, chegando em um *Blues* com a melodia

usando notas da escala maior de Ré, com o baixo passando a fazer contracantos que respondem à melodia da voz (compassos 9 e 10).

The image displays a musical score for three instruments: Violino, Baixo, and Voz. The score is organized into three systems, each containing staves for the respective instruments. The first system (measures 1-4) shows the Violino and Baixo parts with fingerings indicated by numbers 1-4. The second system (measures 5-8) continues the Violino and Baixo parts, with fingerings 5-8. The third system (measures 9-11) includes the Voz part with lyrics, the Violino part with chord symbols (D7(9) and G7), and the Baixo part. A tempo marking of ♩ = 180 is present in the third system. The bass part in measures 9 and 10 features counter-melodies that respond to the vocal line.

Exemplo 3

Há traços do gênero musical *blues* na canção por conta de algumas pistas, ingrediente musical presente em mais discos da época, como o disco *Transa* de Caetano Veloso, comentado adiante no texto. No caso de “Mal Secreto” as pistas do *blues* começam com a substituição do acorde do primeiro e do quarto graus por acordes maiores com sétima menor: o D é substituído por D7(9), e o G é substituído por G7. Veja no exemplo 4 na página seguinte.

A outra pista é a letra com traços depressivos, abordando a tristeza. Porém a sequência de acordes que se seguem não apresentam a sequência do *blues* clássico de 12 compassos, e sim uma música que se apresenta em três partes que não se repetem. O que deixa as 3 partes diferentes são

basicamente os acordes e as levadas de cada uma. Sendo a parte 1 marcada por acordes longos no violão, contracantos realizados pelo baixo respondendo a melodia da voz e uma levada com poucos ataques na bateria, deixando a sonoridade toda cheia de silêncios, explorando a sonoridade vazia na ordem diacrônica.

Não choro, meu segredo é que sou rapaz esforçado, fico parado calado quieto. Não corro, não choro, não converso. Massacro meu medo, massacro minha do já sei

1. (a) D7(9) G7 D7(9) G7 Bm E G7 Ab7 A7 Eb7(9) D7(9) G7

sofrer. Não preciso de gente que me oriente. Se você me pergunta: como vai? respondo sempre igual: tudo legal

D7(9) G7 Bm G7 A7 D7(9) G7 D7(9) G7 F\#7

Mas quando você vai embora movo meu rosto no espelho, minha alma chora. Vejo o Rio de Janeiro. Vejo o Rio de Janeiro.

2. Bm E Bm A7 D7(9) G7 D7(9) G7 F\#7

Comovo, não salvo, não mudo meu sujo olho vermelho. Não fico parado, não fico calado não fico quieto. Corro, choro, converso e tudo mais jogo num

Bm E Bm E G Ab° A7 B°

verso. Intitulado "Mal Secreto". e tudo mais jogo num verso. Intitulado

3. Bm G7 A7 Bm G7 A7 Bm G7 A7

Não choro, meu segredo é que sou rapaz esforçado,

1. (b) D7(9) G7 Bm

Exemplo 4: Cifra e letra de Mal Secreto.

A parte 2 é mais saturada que a parte 1 quanto a ordem diacrônica, com a bateria realizando ataques na caixa nas semínimas – acompanhada pelo baixo e violão –, precedidos do bumbo atacando duas semicolcheias. O efeito gerado é que a música se intensificou, colocando a música em movimento após o efeito de estagnação da parte 1. O D7(9) (grau I) e o G7 (grau IV) que fizeram parte da parte 1 são substituídos por seus relativos menores: Bm para o D7(9) e E , de uma maneira alterada, para o G7 . Ainda nessa parte, quando Jards canta “Rio de Janeiro”, a bateria e baixo mudam suas levadas para uma batida típica de bossa-nova, atrelando a cidade a esse gênero musical. A letra começa a ficar mais veloz, com mais palavras por compasso, gerando uma tensão na música. Para criar uma grande preparação para o início da parte 3, a parte 2 termina com a sequência de acordes G Ab° A7 Bb° cujo as dissonâncias de acordes maiores com sétima menor e diminutos – com destaque ao trítono do Bb° – preparam perfeitamente o caminho para o primeiro

acorde da parte 3, Bm. A parte 3 entrega o nome da canção “Mal Secreto” funcionando como uma espécie de refrão, com uma simples sequência de acordes (Bm, G7, A7) que se repete, ficando claro que a música mudou de vez para a tonalidade de Bm, relativa menor de D, tonalidade do início da canção. A levada volta a ficar lenta, com viradas de bateria ao fim de cada de repetição dos acordes. A música termina com o retorno da primeira frase da parte 1, finalizando no acorde Bm.

Comentarei mais adiante um aspecto importante da voz de Jards nessa canção e que pode ser atribuído ao nível secundário dos fonogramas de Jards Macalé, que são os ruídos de respiração, saliva e ruídos guturais que permeiam todo o timbre da voz do cantor e que aparecem também em todo o disco *Jards Macalé*, sendo facilmente escutado na parte 1 de “Mal Secreto” por conta dos silêncios deixados pelos instrumentos. Tal aspecto está presente também no próximo disco, *Aprender a Nadar*, e será discutido devidamente quando falarmos sobre ele.

2.2.3 – Outros discos de 1972

Compararei cada disco de Jards Macalé com outros discos importantes de outros artistas lançados no mesmo período que de alguma forma se parecem com os discos de Macalé. Exatamente antes de trabalhar no seu disco, Jards Macalé havia participado da produção do disco *Transa* de Caetano Veloso lançado no início de 1972. Os dois álbuns têm semelhanças quanto a identidade marcante de seus arranjos em banda, assim como o disco *Jards Macalé*, *Transa* também é um álbum com a sonoridade de banda, contendo Caetano (voz e violão), Jards Macalé (violão e guitarra), Tuti Moreno (bateria), Áureo de Sousa (percussão) e Moacir Albuquerque (contrabaixo elétrico). Isso garantiu aos dois LPs identidades timbrísticas únicas. No caso do disco de Caetano, a sua ideia era ter uma banda que tocasse a partir do seu próprio modo de tocar violão (SCHMIDT, 2017) e, a ideia de produzir um disco em Londres com uma banda formada por músicos brasileiros faria Caetano se sentir mais à vontade (VELOSO, 2017). No disco de Jards, a ideia de montar uma banda e extrair dela todos os arranjos para o disco foi uma escolha estética para repetir os bons resultados alcançados no *Transa* (COELHO, 2020) e levando em consideração o baixo investimento que a gravadora (Philips/Phonogram) se propôs a fazer.

Transa é o terceiro disco de Caetano Veloso, mas é o seu primeiro disco que não tem como título o nome do cantor. Esse fato é “relevante se levarmos em consideração que, depois dele, cada disco do compositor recebeu um título diferente e carregou também em si características estéticas da obra musical do cantor em cada período” (SCHMIDT, 2017, p.50). Tal fato reitera a ideia de que os discos apresentavam temas, ideias gerais que ligavam suas faixas, podendo em última instância serem considerados álbuns conceituais.

Um elemento que perpassa o disco *Transa* extensamente é a intertextualidade. Ela está presente em momentos nos quais Caetano interpreta canções de outros compositores na íntegra (o caso de “Mora na Filosofia”), e também nos momentos de citação da obra de outros artistas, integrada à canção de Caetano – o que ocorre com muita frequência nesse disco, com destaque para as canções “You Don’t Know Me”, “Triste Bahia” e “It’s a Long Way” (SCHMIDT, 2017, p.52).

Já *Jards Macalé* é o primeiro disco LP de Jards, e, visto que ele trabalhara na última década como violonista e contribuindo com direções musicais, não era conhecido pelo público, sendo que o nome do artista no título do disco o apresentava como artista solo, cantor e intérprete (COELHO, 2020). Se nesse disco as sonoridades se dão em introduções, *riffs*, e solos improvisados, em *Transa* as composições intercalam citações musicais e extramusicais de diferentes contextos. E isso é muitas vezes feito por efeitos no âmbito secundário da composição, tal qual Molina (2014) define. A faixa “Neolithic Man” contida em *Transa* é praticamente toda construída a partir de sonoridades. Começando com o contraste de som e silêncio – extraíndo uma sonoridade a partir do quarto parâmetro de análise de sonoridade de Molina (2014): intensidade relativa – logo após Caetano cantar “I’m the silence that’s suddenly heard after the passing of a car” (“eu sou o silêncio que é subitamente ouvido após um carro passar”), todos os instrumentos se silenciam por alguns segundos. A repetição da frase “you won’t see mee” e depois a repetição de “que tem vovó, pelanca só”, formam sonoridades só pelo fato de se repetirem insistentemente, o aspecto do nível primário se esvazia, e a repetição, segundo Schmidt (2017), causa um efeito ritualístico e mântico.

Caetano insere as canções de outros artistas como se fossem colagens. Apesar de serem canções, com todo o aspecto melódico ligado ao nível primário, Caetano Veloso muitas vezes as enxerta sem mudar o acompanhamento que vinha sendo feito na música, transformando as melodias em sonoridades. Este é o caso de “You Don’t Know Me”, que flerta com o *blues* com sua melodia em escala pentatônica. Segundo Schmidt (2017), após falar que os ouvintes não o conheciam (proferindo o nome da canção), Caetano traz versos e citações de diversos compositores da música popular brasileira: “entendo isso como uma forma de resposta ao verso que o compositor canta nos primeiros versos: após dizer ‘vocês não me conhecem’, ele apresenta a seu ouvinte suas referências, o universo cultural pelo qual transita” (SCHMIDT, 2017, p.52). Esse exemplo mostra como uma abordagem de nível secundário pode ajudar a construir o conceito do fonograma e do LP inteiro. As inserções de outras músicas aconteceriam também em “Triste Bahia” e “It’s a Long Way” no disco *Transa*.

Outro disco que apresenta semelhanças técnicas com *Jards Macalé* é o importante *Expresso 2222* (Philips/Phonogram) de Gilberto Gil. A começar com a presença de Tuti Moreno (bateria e percussão) e Lanny Gordin (guitarra e contrabaixo elétrico), músicos que estavam também no disco

de Macalé. Tuti inclusive participou dos três discos: *Transa*, *Jards Macalé* e *Expresso 2222*. Segundo Coelho (2020), após voltarem de Londres muitas vezes Gil e Macalé compartilhavam os mesmos músicos para os acompanharem em seus shows. Outra grande semelhança está na concepção dos arranjos montados sobre a estrutura voz e violão. Jards Macalé, Gilberto Gil e Caetano Veloso são cantores que se acompanham ao violão, sendo que em seus discos as suas levadas no violão fizeram a conexão entre a voz e os outros instrumentos, que por sua vez são realizados por uma banda fixa em que cada instrumentista dá a sua contribuição pessoal na composição final: o fonograma. A sonoridade “voz e violão” é algo que Molina (2014) afirmou ser um aspecto importantíssimo na construção dos arranjos de música popular cantada no Brasil.

Em *Expresso 2222*, muitas faixas não apresentam o violão de Gil na mixagem final, mas a marca do ritmo harmônico de Gil se expressa nos outros instrumentos que cumprem a harmonia das canções. Porém, no caso da faixa “Oriente”, em que não há outros instrumentos além da voz e do violão, Gilberto Gil explora justamente a sonoridade de cantar e tocar violão se acompanhando, extraindo assim materiais sonoros que sustentam o tema místico contido na faixa e em todo o disco. Um efeito usando a nota pedal Lá no bordão do violão, até que uma nota sol é interpelada gerando o intervalo melódico ascendente de 2ª maior (Sol – Lá) “produz um efeito parecido com o do mantra *Om*, típico da religiosidade dos povos hindus” (DINIZ, 2015, p. 130-131).

“Oriente” não se restringe a essa concepção, haja vista as progressões harmônicas tonais que também estruturam o discurso musical. Todavia, o caráter “sagrado” e ritualístico, típico do “mundo modal”, revela-se na articulação do acorde tônico a partir da técnica do baixo contínuo. Dessa articulação Gilberto Gil cria elos idiomáticos com o toque do berimbau e com a música oriental, especialmente a indiana. O ritmo harmônico que ele desenvolve sobre o bordão (Lá) vai ao encontro da principal característica das *mandalas*: a circularidade. (DINIZ, 2015, p.131).

A partir daí vemos como aspectos musicais, e não apenas os textuais, podem sustentar temas. Além disso, as possibilidades a partir de uma mesma fórmula de construção de um disco são gigantes: os três discos que vimos apresentam características parecidas para sustentar temas muito distintos. Mais do que isso, os três discos parecem conversar entre si naquilo que vimos como “unidade de comunicação discursiva”, em que cada artista coloca sua interpretação dentro de subsídios artísticos e técnicos disponíveis por meio de um produto: o seu disco.

2.3 – *Aprender a Nadar*, (Philips – Phonogram, 1974).

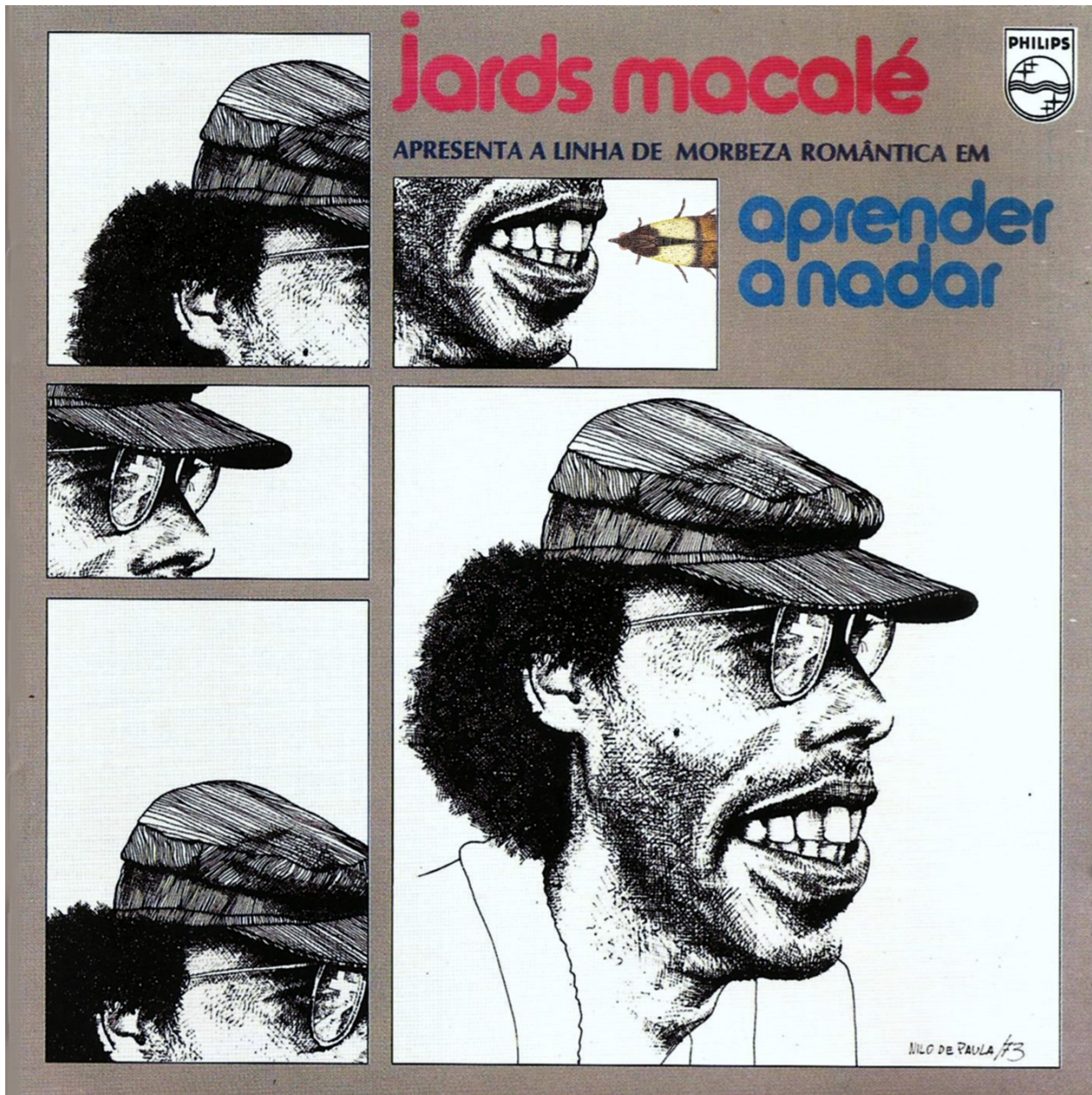


Imagem 2: Capa do disco *Aprender a Nadar* (Philips – Phonogram - 1974).

Faixa	Título	Compositores
A - 1	Jards Anet da Vida / Dois Corações / No Meio do Mato / O Faquir da Dor	Gilberto Gil / Herivelto Martins e Waldemar Gomes / Jards Macalé / Waly Salomão
A - 2	Rua Real Grandeza	Jards Macalé, Waly Salomão
A - 3	Pam Pam Pam	Paulo da Portela
A - 4	Imagens	Orestes Barbosa, Valzinho

A - 5	Anjo Exterminado	Jards Macalé, Waly Salomão
A - 6	Dona de Castelo	Jards Macalé, Waly Salomão
A - 7	Estatutos da Gafieira	Billy Blanco
B - 1	Mambo da Cantareira	Barbosa Silva, Eloide Warthon
B - 2	E Daí?	Miguel Gustavo
B - 3	Orora Analfabeta	Gordurinha, Nascimento Gomes
B - 4	Senhor dos Sábados	Jards Macalé, Waly Salomão
B - 5	Boneca Semiótica	Chacal, Duda Machado, Jards Macalé, Rogério Duarte
B - 6	Dois Corações	Herivelto Martins, Waldemar Gomes

Das faixas de *Aprender a Nadar*, serão analisadas a faixa número 1 do lado A, além das faixas “Dona de Castelo”, “Real Grandeza” e “Pam Pam Pam”. Boa parte desse disco foi arranjado na partitura, muito por conta do alto número de instrumentos disponíveis: cordas orquestrais, sopros, metais, percussões, violões, piano, guitarra, baixo e bateria. Por esse motivo há muitos momentos em que as composições parecem estar montadas sob as possibilidades do tom, no nível primário, tendo os parâmetros do nível secundário disponíveis para fazer o nível primário funcionar melhor. É o caso de “Rua Real Grandeza”, “Imagens”, “Anjo Exterminado”, “Mambo da Cantareira”, “Orora Analfabeta”, “Senhor dos Sábados” e “Boneca Semiótica”. Porém algumas faixas flertam fortemente com as sonoridades típicas do nível secundário: é o caso da primeira faixa ,que apresenta o extenso nome de “Jards Anet Da vida/Dois Corações/No Meio do Mato/O Faquir da Dor”, nome esse que entrega o seu caráter experimental. Além dessa, “Pam Pam Pam”, “E Daí” e “Dois Corações”, possuem experimentações relevantes no espectro do som, mesmo que em algumas vezes para enfeitar a estrutura mais firme a nível primário. Todas as estratégias composicionais em *Aprender a Nadar* foram feitas para construir e sustentar o conceito de Jards Macalé e do letrista Waly Salomão (que na época apresentava a alcunha Waly Sailormoon): a morbeza romântica. O conceito em si será tratado mais adiante, mas o que é importante entender agora é que o disco inteiro quer passar uma mensagem, ou quer ser o representante de uma mensagem dentro de outras possibilidades de discos de outros artistas naquele momento. Veremos mais sobre isso após a análise das músicas.

2.3.1 – “Dona de Castelo”.

“Dona de Castelo” é uma das canções em que o nível primário se sobressai sob o nível secundário. É uma canção no tom de mi menor, há em seu arranjo: voz, piano, contrabaixo elétrico, bateria e cordas. A introdução (exemplo 5) apresenta um movimento que o baixo repetirá todas as vezes que a música retorna para a tônica (Em). Refiro-me à sequência descendente cromática (fundamental, sétima maior, sétima menor, sexta maior) espalhada em dois compassos. Isso pode ser entendido como uma fluidez da linha do baixo, mas senti que o efeito instabiliza a função tônica, deixando a música mais tensa, mais dramática. Sucede-se um compasso com Asus4, subdominante, e um com B7(#9), dominante. Após a entrada do vocal de Macalé não há mais trechos instrumentais, a música segue sem repetir a letra por quatro partes (1, 2, 3, 4). A parte 1 é construída pelos acordes dos quatro compassos da introdução tocados duas vezes. Na introdução e na parte 1, os instrumentos fazem a mesma convenção nos acordes Asus4 e B7(b9) (exemplo 5, transcrição minha), diferindo nos dois compassos de Em, na introdução com as cordas realizando uma pequena melodia, e na parte 1 as mesmas produzem um movimento ascendente, na contramão do contrabaixo.

Exemplo 5: Redução da introdução de *Dona de Castelo*.

A parte 2 é a mais diferente das quatro. Com sua sequência Am-D7/A-G6-C7(9) (o exemplo 6 possui a grade das quatro partes com a letra e a progressão harmônica com a análise das funções - transcrição minha), a música avança em seu discurso melódico e textual, segue então com duas quadraturas com uma sequência de funções harmônicas que se repetirá nas outras partes: subdominante, dominante, tônica (Em, 2 compassos, com o movimento descendente do baixo já citado). Acordes diferentes serão usados nessa sequência ao decorrer da música para cumprir a função de subdominante: aqui nas duas quadraturas da parte 2 há primeiro o F#m(11) sem a nota dó sustenido, e depois um A/B (um empréstimo do modo maior), sendo que em todas as vezes o quinto grau é realizado por um B7(b9). As partes 3 e 4 iniciam com quatro compassos iguais: Bm7(b5), E7(b9), Bm7(b5) e E7(b9). O distanciamento da tônica gerado por esse segunda e quinta do quarto grau é um suporte de tensão que Jards Macalé usa para cantar de maneira mais dramática, um verdadeiro lamento. Na parte 3 esses quatro acordes são sucedidos por um quarto grau menor entregue sem demoras, mas na parte 4 a harmonia segue por dois compassos de Bm7(b5), atacando

no último tempo desse segundo compasso o E7 para aí sim entregar o Am e aliviar a tensão: mais carga dramática para alimentar a interpretação chorosa de Macalé. Enquanto a parte 3 segue para duas das quadraturas características dessa música (F#m/B - B7(b9) - Em - com o movimento descendente do baixo) para findar na parte 4, esta finaliza a música com as mesmas duas quadraturas, com a ressalva que o último Em não é tocado, e em seu lugar há um E7M transformando os últimos segundos da música em tom maior.

1.	Amor perfeito,			amor quase perfeito					
	Em	%	Asus4	B7(#9)	Em	%	Asus4	B7(#9)	
	i		iv	V7	i		iv	V7	
2.	Amor de perdição paixão que cobre	Todo o meu pobre peito pela vida afóra		Vou-me embora	Embromadora				
	Am	D7/A	G6	C7(9)	F#m(11)	B7(b5)	Em	%	
	iv	V7/III	III	V/bii	ii	V7	i		
	Você pra mim agora passa como jogadora, sem graça nem surpresa								
	A/B	B7(b9)	Em	%					
	IV	V7	i						
3.	Diga que perdi a cabeça.	Se eu me levantar da mesa, e partir antes do final do jogo		Louco seria	prosseguir essa partida, peça falsa que se enraíza	e faz negro.	To-		
	Bm7(b5)	E7(b9)	Bm7(b5)	E7(b9)	Am	%	F#m(11)	B7(b5)	Em
	(ii	V7/iv	(ii	V7/iv	iv		ii	V7	i
	- do o meu	desejo pela vida afóra	vou-me embora embromadora						
	F#m(11)	B7(b5)	Em	%					
	ii	V7	i						
4.	E quando,	quando eu saltar de banda.	E quando,	quando eu saltar de lado.	Vou desabar seu castelo de	cartas marcadas,	e tramas variadas.	Si -	
	Bm7(b5)	E7(b9)	Bm7(b5)	E7(b9)	Bm7(b5)	E7(b9)	Am	%	
	(ii	V7/iv	(ii	V7/iv	(ii	V7/iv	iv		
	tramas variadas	sim,	seu castelo de baralho vai se desmanchar. Desmantelado, decifrado,	Sobre o borranho da sarjeta,	chegou o inverno.				
	Am	%	F#m(11)	B7(b5)	Em	%	F#m(11)	B7(b5)	E7M
	iv		ii	V7	i		ii	V7	I

Exemplo 6: Sequências harmônicas e letra das quatro partes de Dona de Castelo.

Várias tomadas de decisão nessa música tem objetivos claros e alinhados com o discurso da morbeza romântica, transformando o teor literário de Waly Sailormoon - de sofrimento, ironia, loucura por amor – no mesmo teor em forma musical, feita por Macalé: um ambiente harmônico e melódico para marcar a letra com ainda mais poder de drama e lamúria. Há na morbeza romântica o que Coelho (2020) chamou de o “bacilo Lupicínio” em que os temas de amor característicos de Lupicínio Rodrigues se infiltram na poesia de Waly Sailormoon. Trechos de “Dona de Castelo” como

Diga que perdi a cabeça
Se me levantar da mesa e partir antes do final do jogo

Louco seria prosseguir essa partida peça falsa que se enraíza
E faz negro todo o meu desejo.

Ou trechos de “Senhor dos Sábados” como “Quebrei vidraças da casa / estilhaços de vidro espatifados no chão / risquei paredes do apartamento / com frases roucas de paixão” expressam do que se trata a morbeza romântica: um drama sem fim na relação amorosa a dois, onde o sofrimento por amor é a inspiração para a poesia. Segundo Coelho (2020) o fato de Macalé ser um ouvinte da Rádio Nacional nos anos 50 o ajudava a musicar temas parecidos com os de samba-canções. Outro aspecto da morbeza romântica está presente em algumas músicas que não são de composição de Waly Sailormoon e Jards Macalé e que estão em *Aprender a Nadar*. Trata-se do toque de humor ao lidar com a dramaticidade, em vez de chegar até o fim do poço no sofrimento, o eu lírico tem momentos de alívio repletos de humor, é o que vemos na faixa “Pam Pam Pam” que vem em seguida de sofrida “Real Grandeza”, na letra dessa segunda há todo um sofrimento montado em cima de alguém de dentro de um apartamento sofrendo por um amor perdido até que a pessoa amada abre a porta, já em “Pam Pam Pam” escutamos batidas na porta, barulhos de chaves e campainhas e Macalé aos gritos falando “Bate com a cabeça!”. A sequência soa como um sofrimento dilacerante seguido de um alívio de humor. Assim, entre canções lamuriasas como “Real Grandeza”, “Imagens”, “Anjo Exterminado”, “Dona de Castelo”, “E Daí?”, “Senhor dos Sábados” e “Boneca Semiótica”, há momentos de humor em “Pam Pam Pam”, “Estatutos da Gafieira” “Mambo da Cantareira” e “Orora Analfabeta”. No caso das canções feitas por Waly e Jards há uma retroalimentação de letra e música, as duas instâncias se reforçando em suas propostas para sustentar o aspecto do sofrimento por amor. Macalé³ afirma que a morbeza romântica aparece estritamente nas quatro canções de Waly e Macalé presentes no disco (“Real Grandeza”, “Anjo Exterminado”, “Dona de Castelo” e “Senhor dos Sábados”) e que ela “é a exacerbação da dor da canção brasileira ao mesmo tempo que tinha um certo humor do exagero da dor”.

Voltando a “Dona de Castelo”, nenhum efeito eletrônico ou técnica de estúdio foram realizados para produzir alguma sonoridade peculiar no fonograma, sendo que podemos afirmar que a música é montada nos parâmetros do nível primário descrito por Molina (2014). O fato do disco possuir um tema de início ao fim, a morbeza romântica, é a demonstração de um artista pensando o disco como um gênero complexo de discurso, em que cada fonograma se comunica com os outros para que juntos formem uma obra multifacetada e coesa. Quanto ao nível secundário mais propriamente dito, pode-se notar um fato que mistura dois aspectos: a mixagem e a interpretação de canto. Nas partes 1 e 2 de *Dona do Castelo* o volume do vocal é baixo em relação ao que nos acostumamos a escutar em uma canção de qualquer gênero musical, sendo que há de se prestar

muita atenção nas nuances da voz e na letra para se entender bem a sua intenção, pois a impressão é que Jards está cantando como quem sufoca cada nota para que ela soe fraca. Exatamente na parte 3, em que há aquele suporte de tensão por conta do distanciamento da tônica, Jards canta com mais intensidade e a partir daí temos um nível de volume mais equilibrado com os instrumentos. Não podemos afirmar se tratar de um erro de mixagem ou uma manobra interpretativa, porém o fato causa um efeito performático quando somado com toda a carga dramática da canção. O arranjo e a gravação soam como uma homenagem às antigas canções latino-americanas de amor sofrido, de boleros a sambas-canções com suas orquestras lamuriosas. Pode-se perceber que em “Dona de Castelo” há uma abordagem que envolve mais as possibilidades musicais que gravitam em torno da nota musical, dos acordes, do arranjo prescrito para os instrumentos - é o que Molina (2014) descreve como o nível primário da música popular.

Na outra música que será analisada de *Aprender a Nadar*, percebe-se que os autores se propuseram a extrair uma sonoridade, na linha do nível secundário proposto por Molina (2014), visto que técnicas de estúdio são usadas como ferramentas criativas e artísticas. A primeira faixa do lado A, intitulada “Jards Anet Da vida/Dois Corações/No Meio do Mato/O Faquir da Dor”, é uma bricolagem de fragmentos: os textos “Jards Anet da Vida”, de Gilberto Gil, e “O Faquir da Dor”, de Waly Sailormoon, declamados por Macalé; e a canção “Dois Corações” de Herivelto Martins e Waldemar Gomes cantada por Ana Maria Miranda (Diniz, 2017). De início, há ruídos de alguém se aprontando para falar, sendo que de repente Ana Maria declama “Dois Corações”. Por conta das pequenas doses de silêncio é possível escutar o estalar da saliva na boca da cantora: “Quando dois corações se amam de verdade / não pode haver no mundo maior sinceridade / tudo é alegria, tudo é ilusão / que bom que não seria se eu tivesse um amor”. Logo em seguida Jards começa a falar os versos do texto “Jards Anet da Vida” seguido de “O Faquir da Dor” enquanto ao fundo Ana Maria Miranda cantarola vagorosamente o que acabou de declamar. Em uma terceira camada há uma música distorcida eletronicamente, como se estivesse picotada, irreconhecível: trata-se da música “No Meio do Mato” de Macalé. As falas do cantor sugerem o conceito do disco: “Meu nome é Jards Anet da Vida / Ou melhor... da selva / ou pior... da silva / ou pior... da selva / ou melhor... da silva” e “Distinto público / Vou ficar aqui exposto à audição pública / Como o Faquir da Dor”. Tudo é repetido, gerando um efeito de cópia, de um tratamento de estúdio para enaltecer a palavra, o significado de cada fragmento. Essas palavras apresentam o conceito da morbeza romântica para o público, e Macalé se apresenta e fala ao público que está de peito aberto para que todos possam assisti-lo sofrer por amor nas faixas que se sucedem. “Exposto às massas, o ‘cantor masoquista’ se compara àqueles ascetas que se submetem voluntariamente ao sofrimento físico, sob os olhares indulgentes e prazerosos do povo” (DINIZ, 2017). Segundo Tárík de Souza, crítico do jornal

Opinião ao comentar o lançamento de *Aprender a Nadar*, os textos dessa faixa explicam a morbeza romântica que ele entende como “a corrente crua de sado-masiquismo que povoa de nossos boleros aos sambas-canção”⁴. O faquir da dor ironiza a própria dor, se vê a distância, é crítico e pode, assim, encará-lo com humor (MOTA, 2012). No capítulo 2 veremos com mais calma o que os críticos musicais escreveram sobre a morbeza romântica.

2.3.2 – “Real Grandeza”.

Em “Real Grandeza” podemos escutar as marcas de respiração, saliva e sons guturais no timbre da voz de Macalé. Aqui é interessante dissecar esse ponto o qual citei como muito importante nos fonogramas do artista, sendo quase uma marca registrada do estilo de canto dele. Nessa faixa, Jards Macalé explora a sonoridade voz e violão, já citada aqui como importante na MPB, com adeptos importantes: além de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jards Macalé, podemos incluir Djavan e João Bosco. A levada de violão de “Real Grandeza” já é passível de um estudo sobre os níveis primário e secundário da composição. Há o enfoque no nível primário pois é uma harmonia de samba que acompanha a melodia triste de samba da voz. Porém, a maneira com que Jards Macalé explora o timbre do violão nas intensidades relativas a transforma em uma composição que flerta com o nível secundário, já que Macalé ataca o violão ferozmente, a ponto de fazer a corda trastejar, produzindo ruídos que são tão importantes quanto a harmonia que realiza. E há, finalmente, o aspecto da voz em que ruídos de respiração e saliva parecem ser usados para ajudar na performance vocal, a fim de chegar a um resultado interpretativo previamente pensado. Há de se frisar novamente que essas manobras vocais podem ser ouvidas em quase todos os fonogramas de Jards Macalé, pelo menos nos anos 1970. A escolha de “Real Grandeza” para comentar detalhadamente tal aspecto se dá por conta da ausência de muitos instrumentos, sendo que o arranjo voz e violão cedeu mais silêncios para que esses ruídos pudessem ser ouvidos de uma maneira mais clara. Segundo Coelho (2020), Jards Macalé inspira-se no timbre sujo de violão e voz de Nelson Cavaquinho para montar o seu próprio estilo e timbre. Veja no exemplo 7 a seguir como as marcas de respiração e saliva permeiam a sonoridade de “Real Grandeza” podendo ser descrito como um aspecto timbrístico do nível secundário que ajuda a sustentar a performance da composição, da melodia, que são aspectos do nível primário:

Ah Vale A Pena Ser Poeta **[canto quase sem ar, sufocado]**

[som de saliva de quem abre a boca] Escutar Você Torcer De Volta **[respiração e saliva]**

Da Chave Na Fechadura Da Porta Abra Volte Veja

4 “Macalé, humor e morbeza”, *Opinião*, Rio de Janeiro, 22/04/1974, p.20.

Sou Um Cara Sem Saída

Mas não se iluda com esta minha vida

Toda vez que avisto **[saliva]** sua figura leviana

No pórtico do quarto

Penso em dar um corte em quem me embroma

[há uma sílaba muda parecendo "hã" antes de cantar]

Sou forte **[respiração com boca aberta, parecendo que quer esse som]** Abra volte

[respiração com boca aberta de novo] Veja se me entende **[respiração com a boca aberta]** E me ama

[respiração com a boca aberta] Desde o berço conservo o mesmo endereço

Eu moro **[deixa a nota acabar com um som gutural, que vira o som da respiração]**

Na rua Real Grandeza

[respiração com a boca aberta] Abra, abra a porta

Volte e veja **[acaba a nota quase sem ar]**

[respiração lentamente com a boca aberta] Você não me engana

Sozinho **[respiração lentamente com a boca aberta]** Sem amor sem carinho

Não digo com certeza

[respiração com o nariz e depois com a boca aberta] Mas posso me arruinar

Veja **[cantando alto a sílaba "ve" e mais baixo o "ja", manobra interpretativa]**

Jatos de sangue **[canta interpretando uma dor muito grande, a sílaba "gue" é entoada como apenas um som gutural]**

Espetáculos de beleza **["beleza" acaba quase sem ar, sufocado]**

[som gutural de respiração] Ah Vale a pena ser poeta **[canta interpretando uma dor muito grande, a sílaba "ta" é entoada como apenas um som gutural]**

Escutar você torcer de volta

A chave na fechadura da porta.

Ah Vale a pena ser poeta **[som de respiração pelo nariz]**

[a partir daqui toda pausa da voz tem o som da respiração pela boca]

Escutar você torcer de volta da chave

Na fechadura da porta Abra volte veja

Sou um cara sem saída

Mas não se iluda com esta minha vida

Toda vez que avisto sua figura leviana

No pórtico do quarto

Penso em dar um corte em quem me embroma
 Sou forte abra volte, Veja se me entende e me ama
 Desde o berço conservo o mesmo endereço
 Eu moro na rua real grandeza
 Abra, abra a porta
 Volte e veja, Você não me engana
 Sozinho sem amor sem carinho
 Não digo com certeza
 Mas posso me arruinar
 Veja
 Jatos de sangue **[há uma eloquência interpretativa aqui, em que a sílaba "san" é usada para improvisos]**
 Espetáculos de beleza
 Ah vale a pena ser poeta
 Escutar você torcer de volta a chave.

Exemplo 7: Letra de *Real Grandeza* com as marcas dos sons guturais e de respiração.

Na entrevista realizada para essa pesquisa (anexo 1), Macalé afirma que o seu modo de cantar usando ruídos como artifícios interpretativos veio da sua concepção de que a princípio tudo é som. Assim, o uso da respiração, do pigarro, do espirro, da ofegância, soa como uma linguagem pessoal. Assim como a forma de tocar o violão aproveitando o ruído do arranhar das cordas, a batida na caixa do violão. Tal linguagem se estabeleceu exatamente ao fazer o *Aprender a Nadar* com o incentivo de Waly Salomão que pedia para perdesse a timidez e cantasse enfaticamente as músicas que faziam juntos. Em “Real Grandeza”, especificamente, ele diz que acabou inventando uma voz para si mesmo usando os recursos de ruídos já que ele não se considerava um cantor de grandes recursos (no sentido mais tradicional do que se refere o cantar). Outra fonte de inspiração citada por Macalé para construir o seu modo de cantar foram os cuidados com a voz e as técnicas de prosódia dos atores, quando ele trabalhou com teatro e cinema. E por fim a sua parceria com Nora Ney em 1968, no show “Mudando de Conversa”, no qual Macalé afirma ter prestado atenção e assimilado muito da maneira com que Nora cantava: os seus *timings* e, sobretudo, sua respiração.

Outros cantores usaram sons não convencionais de vocalizações para suas composições, mas de maneiras bem diferentes das de Jards Macalé. Tom Zé é um cantor que usou sons guturais, gritos, urros e outros sons realizados com a boca em suas músicas. Meses antes de *Aprender a Nadar* ser lançado, Tom Zé lançou o seu disco *Todos os Olhos* (Continental). Marcado por ser o

disco mais crítico de Tom Zé, continuando o legado tropicalista de experimentalismo, o disco não conquistou grande visibilidade ou repercussão comercial (diferente da repercussão gerada pela produção dos seus companheiros tropicalistas). *Todos os Olhos* aconteceu em um momento em que os experimentalismos e inovações musicais existiam mas não geravam grandes vendas: um exemplo é o disco *Araçá Azul* de Cetano Veloso. *Todos os Olhos* pode ser considerado um álbum conceitual, centrado na figura do anti-herói enquanto crítica poética, eloquente e emocional da canção da MPB tal como estava consolidando o período (FREIRE, 2015).

A faixa “Um Oh! E um Ah!” apresenta um uso incomum de vocalizações, com uma letra usando sílabas para elaborar trechos rítmicos: “Oh! Ah! Oh Ah!, e paracatum, paracatum”. Em “Complexo de Édipo”, Tom Zé canta como se quase falasse, é uma síntese de canto e fala. As sílabas são soletradas separadamente, como se o cantor ou o ouvinte estivessem aprendendo a ler. Nessa canção, dois compassos quaternários em A7 em loop finalizado com uma vocalização “Ah!” formam o acompanhamento de “Complexo de Édipo”. Em “Complexo de Épico” Tom Zé crítica a mania de grandiosidade dos compositores brasileiros, afirmando que todos querem parecer sérios demais, épicos e vitoriosos. O tom dessa crítica acaba sendo o conceito do disco todo. “Brigitte Bardot” é outra canção que contribui para esse conceito, humanizando a atriz francesa símbolo da sensualidade dos anos 1950-60 e, assim, desconstruindo padrões de beleza idealizados.

Os efeitos com a voz estão também na faixa “Todos os Olhos” com gritos, respirações, grunhidos e sons guturais, assim como o conceito que fica mais evidente: a seriedade esperada vem por conta da sociedade, de todos os olhos que vigiam e aguardam que todos sejam heróis de atitudes dignas. Tom Zé usa de uma linguagem cifrada para realizar os contorcionismos que fazem a letra ser entendida e não ser censurada. “Todos os Olhos” pode ser considerada a matriz principal do LP, sintetizando todos os paradigmas distribuídos no conjunto das outras músicas, capa e contracapa.

2.3.3 – “Pam Pam Pam”.

Ao usar os subterfúgios dos sons guturais na voz, Jards Macalé tende a colocar o seu legado ao lado de artistas que estão dispostos a fazer “música de invenção”, esse conceito será visto com calma no final deste capítulo, mas basicamente se consiste no fato de estar próximo, na “unidade de comunicação discursiva”, de artistas como Tom Zé, Walter Franco e Jorge Mautner. Por fim, veremos no capítulo 2 e capítulo 3 como essas escolhas artísticas vão influir na carreira de Jards Macalé. “Real Grandeza” é sucedida por “Pam Pam Pam”, uma faixa que apresenta sons de alguém abrindo a porta (ainda se referindo a ideia de “Real Grandeza” em que a letra fala de abrir a porta), depois o som de alguém tocando a campainha e batendo na porta insistentemente, e a voz de Macalé ao longe, como se tivesse falando de dentro da casa que está fechada – e usando o efeito de

reverberação previsto por Molina (2014) – “Quem é que tá batendo aí?” ele pergunta. Todas essas informações são paralelas a um instrumento estranho, parecendo um som de desenho animado infantil. As batidas continuam e Jards então fala novamente: “Bate com a cabeça, pô”. As batidas ficam mais fortes e Macalé grita mais alto: “Quem é que tá batendo aí? Bate com a cabeça!”. Até que ele finaliza: “Bate com a cabeça! Vê se bate com a cabeça”. Dê repente surge um samba de apenas quatro compassos em que Jards Macalé canta “Antes que o mal cresça, antes que eu me aborreça”. O samba é interrompido pelas batidas na porta, que começam a bater na velocidade dos pulsos da música, que ressurgem agora junto com as batidas na porta, a faixa termina com um *fade out*. “Pam Pam Pam”, como vimos, é a parte humorística do tema morbeza romântica, e está ligada à lamuriosa “Real Grandeza”. O interessante de “Pam Pam Pam” é a mistura entre o nível secundário, representado por toda a parte das batidas da porta e dos gritos de Macalé, e que parece a faixa de som de uma cena cinematográfica, com o nível primário, a parte do samba.

2.3.4 – Outro discos de 1974.

Escolhi analisar essas quatro músicas de *Aprender a Nadar* por representarem extremos em questões musicais, no que se refere à abordagem a partir do tom (nível primário) e a partir do som (nível secundário), mas que juntas demonstram um espectro de possibilidades que serviram de base para o compositor Jards Macalé explorar um conceito literário/musical: a morbeza romântica. É uma amostra clara do disco de música popular tomado como gênero complexo de discurso, tal como afirmou Molina (2014). Como vimos anteriormente, o disco se propõe a ser um representante de seu conceito dentro das outras opções de discos de outros artistas. Mas a pergunta que surge é: quais outros discos quiseram representar uma ideia parecida com a morbeza romântica no mesmo período do lançamento de *Aprender a Nadar* na MPB? Há outro disco naquela mesma época que homenageia os sambas pré-bossa nova? Essa condição é difícil pois havia uma lógica de linha evolutiva da música brasileira proposta por Caetano Veloso que era traçada desde a Bossa Nova até o Tropicalismo em que a estética do samba-canção havia sido deixada para trás (CAMPOS, 1974; COELHO, 2020).

Encontrei uma resposta para essa pergunta ao pesquisar o que os críticos musicais de jornais falaram sobre os lançamentos dos discos de Jards Macalé, aspecto que será central no segundo capítulo desse trabalho. Em sua coluna *Corda Solta*, o crítico Roberto Moura destaca o caráter técnico sob o ponto de vista das orquestrações afirmando que “o maior trunfo do disco parece ter sido os arranjos de base” (MOURA, 1974a, p.11), o crítico afirma que a parte mais intuitiva ficara “apenas para os dengues de interpretação [de Macalé] (lembrando talvez, um pouco de Walter Franco e /ou Sérgio Sampaio)” (MOURA, 1974a, p.11). Tais falas demonstram como a voz de Jards

Macalé era atrelada a algo que tratarei, usando a expressão de Augusto de Campos, como “Música de Invenção” e como o disco foi construído com arranjos mais na ponta da caneta na partitura, e menos como uma construção coletiva por meio de ensaios com uma banda. O mesmo crítico diz acreditar que o disco de Macalé competiria a atenção do público que ansiava uma música tecnicamente bem elaborada com os discos de Egberto Gismonti e Johnny Alf daquele ano (1974). O que coloca Jards Macalé em posição de comparação em 1974 com esses músicos. Escutando os discos citados, encontrei no disco *Nós* (EMI-Odeon) - lançamento de 1974 de Johnny Alf, músico que é considerado um precursor da Bossa-Nova (BOLLOS, 2011) - aspectos próximos com *Aprender a Nadar*.

A começar pelos arranjos, os dois discos têm arranjos assinados por Wagner Tiso. *Nós*, assim como *Aprender a Nadar*, apresenta complexos arranjos de orquestra, que mesmo que soem muito próximos do estilo da Bossa Nova, se assemelham em muito com o melodramatismo encontrado no disco de Jards Macalé. Outra semelhança está nas letras, o amor ardente e dilacerante do tema morbeza romântica de *Aprender a Nadar* está em algumas faixas de *Nós*. “Você olhou, você sorriu, me fez gostar / Quis controlar meu coração” em um trecho e “Porém você me segurou e me beijou / Agora posso argumentar / Se me perguntarem o que é amar” em outro trecho de “O Que é Amar”, segunda faixa de *Nós*. A faixa homônima do disco, vai na mesma linha temática: “Nós que agradecemos à emoção traçada, conjeturando em sensações caladas, pelos tributos do sorriso e dor. Eu que divulguei a minha mão na tua, pra ter em ti a salvação tão nua”. O amor dilacerante encontra um final feliz que talvez não encontrou nas letras de *Aprender a Nadar*, mas há nos dois discos uma lógica de que há de se sofrer muito para amar.

Para Macalé⁵ as canções da Morbeza Romântica vieram na tradição do samba-canção e na constatação de que o brasileiro canta a dor ao mesmo tempo em que canta a alegria. E afirma que no contexto de 1974 o disco ficou contradizendo tudo o que estava sendo produzido, sendo que nenhum outro disco apresentava um conceito parecido.

5 Entrevista dada a mim, anexo 1.

2.4 – *Contrastes*, (Som Livre, 1977).Imagem 3: Capa do disco *Contrastes* (Som Livre – 1977).

Faixas	Título	Compositores
A – 1	Contrastes	Ismael Silva
A – 2	Sem Essa	Jards Macalé, Duda Machado
A – 3	Poema da Rosa	Jards Macalé, Bertold Brecht
A – 4	Black and Blue	Fats Waller, Harry Brooks, Andy Razal
A – 5	Sim ou Não	Geraldo Gomes Mourão

A – 6	O Conto do Pintor	Miguel Gustavo
B – 1	Negra Melodia	Jards Macalé, Waly Salomão
B – 2	Choro de Archanjo	Jards Macalé
B – 3	Cachorro Babucho	Walter Franco
B – 4	Garoto	Jards Macalé
B – 5	Passarinho do Relógio	Haroldo Lobo, Milton Oliveira
B – 6	No Meio do Mato	Jards Macalé

Contrastes também é um disco com um tema que amarra todas as suas faixas: a própria ideia de contrastes. Cada música é completamente diferente das outras, apresentando o seu próprio mundo fechado. Nesse sentido, o que torna o trabalho coeso é a ideia de construção das faixas por um pensamento cinematográfico, como se cada faixa fosse uma cena mostrando uma faceta de uma ideia geral contrastante (COELHO, 2020). É também um disco com muitos convidados que demonstram a profusão de estilos musicais presentes no disco. Entre eles estão Gilberto Gil, Dominginhos, As Gatas, Neco, Gereba, Paulo Braga, Robertinho Silva, Wagner Tiso, Tomás Improta, Paulo Moura, Perinho Santana, Luiz Alves, Jackson do Pandeiro, Severino Araújo e a Orquestra Tabajara, Arnaldo Brandão, Djalma Corrêa e Marluí Miranda, além de trazer composições de Ismael Silva, Miguel Gustavo, Haroldo Lobo, Duda Machado, Waly Salomão e Walter Franco.

Se resumirmos cada faixa a um gênero musical nos deparamos com a ideia de contrastes: “Contrastes” é um samba, “Sem Essa” é um blues com uma pegada de jazz, “Poema da Rosa” é uma valsa com a baixaria de um violão de 7 cordas, “Black and Blue” é uma homenagem ao jazz (a canção é um clássico do repertório de Armstrong), “Sim ou Não” é um xote, “O Conto do Pintor” é um samba de breque, “Negra Melodia” é um reggae, “Choro do Archanjo” é um samba de gafieira tocado pela orquestra Tabajara, “Cachorro Babucho” é uma espécie de rock psicodélico, “Garoto” é um choro, e “Passarinho do Relógio” é uma marcha que foi desconstruída em meios a sons cinematográficos que ajudam a contar a narrativa e “No Meio do Mato” é uma faixa que remete a um Tropicalismo tardio. As músicas escolhidas para análise serão “Contrastes” e “Cachorro Babucho”.

2.4.1 – “Contrastes”, *Contrastes*.

A faixa que dá nome ao disco “Contrastes” tem suas nuances estéticas montadas sobre o nível primário, podemos notar isso pela forma com que a harmonia é explorada em relação ao ritmo

e a melodia: tudo é feito para deixar claro que trata-se de um samba. Veja a harmonia da parte da canção de “Contrastes” (sem os trechos instrumentais), já com a análise dos acordes usados, no exemplo 8:

1.	Existe muita	tristeza	%	na rua	da	aleeria		
	D7M(9) I	A7(b13) V	D7M(9) I	F#m7 (ii)	B7(b13) V)/ii	Em ii	Em7M	
	Existe muita	desordem		na rua	da	harmonia		
	Em7	Em6	Em	Em7M	Em	A7(b13) V	D7M(9) I	A7(b13) V
	analizando essa	história	%	cada vez mais me	embarço			
	D7M(9) I	A7(b13) V	D7M(9) I	Am7 (ii)	G#7(b5) V)/IV	G7M IV	%	
	quanto mais longe do circo			mais eu encontro	o palhaço			
	Gm7 iv	C7(9) subV	F#m7 (ii)	B7(b13) V)/V/V	E7(9) V/V	A7(13) V	D7M(9) I	F#m7 Fm7 iii biii
	Cada vez mais	me embarço		analizando essa	história			
	Em7 ii	B7(b13) V)/ii	Em7 ii	A7(b13) V	D7M(9) I	%	Am/C (iv)	B7 V)/ii
	Existe muito fracasso			dentro do Largo da Glória				
	Em7 ii	%	A7(13) V	%	D7M(9) I	%	D° V)/V	Em7 A7(13) ii V
analizando essa	história		cada vez mais me	embarço				
D7M(9) I	G7M IV	C#7 V)/iii	F#m7 iii	Am (ii)	G#7(b5) V)/IV	G7M IV	%	
quanto mais longe do circo			mais eu encontro	o palhaço				
Gm7 iv	C7(9) subV	F#m7 (ii)	B7(b13) V)/V/V	E7(9) V/V	A7(13) V	D7M(9) I	Bb7(b13) V	
2.	Existe muita	tristeza	%	na rua	da	aleeria		
	Eb7M(9) I	Bb7(b13) V	Eb7M(9) I	Gm7 (ii)	C7(b13) V)/ii	Fm ii	Fm7M	
	Existe muita	desordem		na rua	da	harmonia		
	Fm7	Fm6	Fm	Fm7M	Fm	Bb7(b13) V	Eb7M(9) I	Bb7(b13) V
	analizando essa	história	%	cada vez mais me	embarço			
	Eb7M(9) I	Bb7(b13) V	Eb7M(9) I	%	Bbm7 (ii)	A7(b5) V)/IV	Ab7M IV	%
	quanto mais longe do circo			mais eu encontro	o palhaço			
	Abm7 iv	Db7(9) subV	Gm7 (ii)	C7(b13) V)/V/V	F7(9) V/V	Bb7(13) V	Eb7M(9) I	%

Exemplo 8: Harmonia e letra de “Contrastes”.

É muito difícil encontrar nessa faixa, características que exploram o nível secundário por ele mesmo, como timbres, texturas, enfim, sonoridades, pois os instrumentos contribuem com notas musicais e com sons percussivos que delimitam exatamente o gênero musical, inclusive todas as movimentações rítmicas, melódicas e harmônicas reforçam esse gênero: o samba. Se há timbres, técnicas de gravações, reverberações, distribuição dos instrumentos entre os canais esquerdo e direito, é para que o gênero musical samba funcione dentro do nível primário de fruição. Com essa faixa podemos entender a afirmação de Molina (2014) de que músicas que não exploram as camadas de sonoridade do nível secundário se enquadram mais no gênero simples da linguagem, não há a mistura de dois gêneros simples para gerar um gênero composto, há apenas um gênero, que é o samba. Jards Macalé se dispôs a gravar um samba de Ismael Silva e o fez com todos os seus aspectos dentro do universo do samba.

A faixa inicia com uma introdução de oito compassos, sendo que ela acontece primeiramente só com violão e dois saxofones para depois entrarem a bateria e o contrabaixo. Após essa preparação é que começa a canção propriamente dita. Trata-se, como foi dito, de um samba na tonalidade de Ré maior, na qual tudo acontece em 64 compassos, com Jards Macalé cantando acompanhado da levada de violão, bateria e saxofones fazendo contracantos. A segunda parte é a repetição da primeira metade da primeira parte (os primeiros 32) só que realizados um semitom a cima, em Mi bemol maior, com a levada reforçada por pandeiro, reco-reco, tamborim e cavaquinho. Nesse segundo momento quem canta a melodia é o grupo vocal As Gatas. O efeito gerado é que o samba feito por uma banda fechada foi entregue a uma roda de samba com mais instrumentos de percussão, cavaco e um coro entusiasmado.

A harmonia apresenta clichês do gênero samba principalmente no que tange os dominantes secundários. Já na primeira linha temos no quarto e quinto compasso uma cadência de II e V graus do II grau da tonalidade da música: uma sequência de F#m7, B7(b13) para puxar o Em (segundo grau). Sendo que esse segundo grau também apresenta um clichê de samba ao baixar a nota da fundamental para se tornar 7M, 7, e 6. A cadência final é um encadeamento de dominantes de dominantes, algo típico em harmonias de samba. Falo dos casos das linhas 4, 8 e 12, temos um II e V do quinto do quinto grau, indo para um quinto do quinto grau, para desencadear o quinto grau procedido, enfim, pelo relaxamento no grau I, falo dos seguintes acordes: F#m7 – B7(b13) – E7(9) – A7(13) – D7M(9). Inclusive esse F#m7 é precedido de um C7(9) que analisei como um subV do acorde que procede o F#m7: o B7(b13). Enfim a instrumentação e as interpretações são todas uma homenagem ao samba de Ismael Silva, cujo a harmonia escolhida por Jards Macalé sofisticadamente homenageia toda uma tradição harmônica do samba.

2.4.2 – “Cachorro Babucho”, *Contrastes*.

Cachorro Babucho é uma canção de Walter Franco, e a versão de Jards Macalé contida em *Contrastes* é marcada pela construção de sonoridades bem particulares feitas sobre uma estrutura de nível primário muito simples. A música é construída no campo harmônico de Lá maior sendo que apenas o I, IV e V graus são usados. O primeiro compasso sugere um afastamento promovido pelo IV grau que cai no centro, no grau I, no segundo compasso, o terceiro compasso faz a cadência IV e V para relaxar no grau I no quarto compasso, a sequência é repetida várias vezes e está descrita no primeiro sistema do exemplo 9. Seria uma narrativa bem simples de sequência de acordes se não fosse a fórmula ternária no terceiro compasso sendo que os outros compassos são quaternários. A impressão é que os acordes óbvios são usados para deixar o ouvinte relaxado e familiarizado, fazendo com que a alteração na fórmula de compasso pegue quem está escutando desprevenido avisando que nem tudo será óbvio na faixa que está se construindo, veja o resumo no exemplo 9.

Violão D A D Trés repetições ao violão. A partir da terceira aparecem sons de beijo. D E A D A D

Voz fazendo "Ah" A voz apresenta um feito de "trêmulo". São repetidas 3 vezes até ir para a parte com letra. [1.]

A "Qual é a sua menina do olho" D E A A "Meia-lua na esquima do outro" (...) D E

A

Exemplo 9: Resumo dos acontecimentos de “Cachorro Babucho”.

E os outros elementos “não óbvios” são a nível secundário: a começar com uma vocalização fazendo sussurradamente um “Ah ah!” em resposta aos acordes tocados no violão. Somam-se sons

de percussão, um sino, sons de beijo, que aparecem como elementos do nível secundário: como sons, como sonoridades.

No segundo sistema do exemplo 9 há a melodia feita com a voz que aparece uma intenção feita sob o nível primário por ser uma melodia com acompanhamento em que podemos identificar as alturas das notas e os acordes que a acompanham. Porém, o timbre da voz que faz essa melodia também tem uma intenção de ser um som interessante, e não só uma sequência de tons que formam uma melodia, portanto há uma intenção de nível secundário. A voz canta a melodia com a sílaba “la” e uma mistura de timbre produzido pela voz com um efeito de estúdio chamado “trêmulo”, isso insere uma textura diferenciada em que o nível secundário fica latente. Usa-se o mesmo efeito quando chega a parte com letra na melodia (presentes no 3º e 4º sistemas do exemplo 9), e os sons de percussão continuam somando sonoridades a faixa. Outro evento que evidência a importância do nível secundário é como o som da última sílaba de cada frase é separada e usada como um som e não como um tom. É o caso da sílaba “cho” na frase “Late um cachorro babucho”. A ideia da música é ter uma harmonia e melodia simples para servirem de estrutura para movimentações não óbvias com sons que dão esteticamente uma identidade à faixa.

2.4.3 – Outro discos de 1977.

Em 1977, ano em que o mercado era tomado pela moda da discoteca, foram lançados discos como *Espelho Cristalino*, de Alceu Valença, que apresentava uma fusão de música nordestina e rock numa espécie de baião eletrificado; *Refavela* de Gilberto Gil, um álbum conceitual em prol da reconstrução artística e política do conceito de negritude no Brasil (RIBEIRO, 2018); *Bicho* de Caetano Veloso que é um conjunto de composições autorais de Caetano (tirando “Olha o menino” de Jorge Ben), algumas usando alegorias de características animais como metáforas, o que pode ser visto como um conceito do disco (FASCINA & LIBANORI, 2016); *Caras & Bocas* de Gal Costa que explora sonoridades de *soul* e jazz americanos em um repertório de compositores brasileiros como Rita Lee, Caetano Veloso, Duda Machado, e uma canção de Duke Ellington (“Solitude”); *Coração Selvagem* de Belchior; *Orós* de Fagner; *O Dia em que a Terra Parou*, de Raul Seixas; *Tiro de Misericórdia* de João Bosco, entre outros discos. Muitos desses discos tem sonoridades que flertam com a música pop americana, sobretudo o *soul*, características bem distantes do *Contrastes* de Jards Macalé.

Podemos perceber que novamente Jards Macalé lança um disco que não encontra pares no que se refere a sua ideia conceitual ou estética, pois *Contrastes* é uma homenagem a diversidade de gêneros musicais explorando exatamente suas diferenças. A impressão é que Jards Macalé fez

questão, a partir de *Aprender a Nadar* e continuou em *Contrastes*, de colocar algo diferente no mercado, um disco que fosse na contramão da direção dos outros discos dos outros artistas.

2.5 – Música de Invenção.

Após essa análise de algumas canções de Jards Macalé presentes na década de 1970, no sentido de mapear as sonoridades de seus álbuns naquele período, é possível usar outro conceito para entender suas motivações e sua linha de pensamento. Augusto de Campos (1998) cunhou o termo “Música de Invenção” para tratar de um campo musical experimental no século XX, tendo como foco, sobretudo, a música de John Cage. Todavia, é possível adaptar esta ideia para pensar as formas de trabalho de qualquer músico. Campos se baseou em Ezra Pound, o qual, ao tratar de literatura, criou categorias de escritores: (1) inventores, responsáveis pela descoberta de um novo processo; (2) mestres, que exploram tais processos; (3) diluidores, os sucessores menos bem sucedidos dos dois primeiros; (4) bons escritores sem qualidades, que realizam um trabalho razoável em estilo de época; (5) o tipo *belles lettres*, que cultiva áreas restritas da arte de escrever; e (6) lançadores de modas, populares mas perecíveis.



Imagem 3: John Cage e Jards Macalé (ITAÚ CULTURAL).

Usando estas categorias para pensar a música, Augusto de Campos sugere que John Cage seria um inventor. E nesse sentido interpreto a contribuição artística de Jards Macalé como uma contribuição de um inventor. Sua trajetória, nos anos 70, oscila entre “inventor” e “mestre” - neste último caso, pode ser incluída sua relação com o samba, o qual ele usa para descobrir novos processos. “Real Grandeza” seria uma faixa onde o aspecto de “inventor” fica mais evidente, enquanto “Constrastes” a atuação como “mestre” se sobressai. A marca de Jards Macalé é quase sempre homenagear uma tradição seguindo sua própria veia pessoal inventora, e o disco *Aprender a Nadar* é justamente isso: há canções que ele escutava na Rádio Nacional em sua juventude, mas feita sob sua invenção. “E daí?” é um exemplo, em que o clima soturno de seu arranjo somado aos sussurros na segunda metade da canção a fizeram ser ressignificada de uma maneira inventiva. Não estou usando a categoria de “inventor” de uma maneira a colocar Jards Macalé no mesmo grau de invenção de John Cage, com certeza esse segundo tem na sua obra toda uma construção de invenção a partir de nada. Jards Macalé é um inventor dentro de uma gama de possibilidades da música popular, um inventor dentro do que é possível nesse escopo.

Perguntado a mim se o termo “Música de Invenção” caberia no seu fazer musical⁶, Macalé concordou, e lembrou de quando trabalhou com Tato Taborada, Vania Dantas Leite, Rodolfo e Tim Rescala, eles afirmavam fazer “Música de Invenção”. Tal trabalho inclusive culminou com o encontro de Jards Macalé com John Cage. “Aliás, existe ‘som’, a música é uma consequência da soma de todos os sons e tal, sons e silêncios né?” (MACALÉ, entrevista feita para a pesquisa, anexo 1) foi um pensamento que ele compartilhou comigo que une esse conceito de Música de Invenção com o conceito de nível secundário de Molina (2014), e que já tínhamos entrado em contato quando foi falado sobre o seu estilo de canto que incluía ruídos. Dentro do escopo, dentro da “paleta sonora” disponível para Jards Macalé elaborar suas músicas há notas e sons, nível primário e secundário, e isso o fez produzir “Música de Invenção” ao seu modo. Howard Becker (1977c) afirma que artistas que forçam as relações entre meio artístico, público e estética por conta de invenções tendem a ter problemas na difusão de sua arte, e serem marginalizados. O próximo capítulo mostrará como a crítica musical do Jornal do Brasil reagiu aos discos de Jards Macalé que analisamos, veremos se os problemas previstos por Becker (1977c) aconteceram na carreira do cantor e violonista.

6 Entrevista dada a mim, anexo 1.

3. CAPÍTULO 2

“...o coro...”.

“Entre as 12h30m e as 13h de ontem, no trajeto Botafogo-Ipanema, o compositor Jards Macalé perdeu seu violão dentro de um táxi TL, do qual ele não lembra a cor e nem a placa”. Assim aparece um dos classificados no 1º caderno do *Jornal do Brasil* de 31 de maio de 1973. O nome Jards Macalé não era estranho aos leitores do *Jornal do Brasil*: os críticos pintavam o retrato de um personagem que foi projetado sobre a pessoa de Jards Anet da Silva, e ele mesmo jogou com essa figura esquisita que estava pintada em si. A citada notícia estava na edição da véspera de uma série de três shows de Jards no Teatro Opinião em Copacabana, e o violão perdido, portanto, seria o seu instrumento trabalho nos próximos dias. “O instrumento, presente do violonista Turíbio Santos, é de estimação e seria utilizado pelo dono num show marcado para estrear amanhã, às 21h30 no Teatro Opinião”, enfatiza o texto, que segue com Macalé pedindo “ao motorista que o conduziu ou a quem encontrou o violão que o entregue no teatro, na rua Siqueira Campos, 143”⁷. De acordo com o próprio Macalé, ele havia colocado o violão no porta-malas do táxi:

É porque eu tinha que pagar alguma coisa no banco, e eu botei o violão na mala lá atrás do táxi, e na pressa de sair do táxi eu nem me toquei, daí eu saí, paguei o taxi, saí correndo pra dentro do banco. No caixa do banco eu digo “Ih! O violão!” Aí começou um desespero total, porque aquele violão além de ser excepcional, é um violão feito por um luthier uruguaio chamado Santurion, o violão havia sido dado ao Turíbio [Santos] por um grande violonista Uruguaio [...] e o Turíbio, como eu namorava a irmã do Turíbio, eu vivia na casa dele [...] e eu ouvia ele estudando para o primeiro concurso internacional no qual ele ganhou, e eu acho que com esse violão! E eu ouvia ele tocando aquele violão, aquele som, aquela coisa eu digo “meu deus do céu”, bom, vou ficar com o olho comprido. Ele ganhou o concurso internacional de violão, foi estudar com o Segóvia, que o prêmio era esse, né? Fazer um curso com o Segóvia, e algumas outras apresentações. E aí ele começou a experimentar violões ingleses, alemães, franceses, enfim... Violões do mundo. E aquele violão ficou meio encostadinho, ali e tal. E eu de olho comprido, até que ele me “vendeu” por um preço simbólico qualquer esse violão que eu tenho até hoje aqui, estudo com ele aqui em casa. (entrevista para a pesquisa, anexo 1).

Macalé ainda me contou que espalhou pela cidade a notícia de que havia perdido seu violão, o que gerou notícias nos jornais, *Jornal do Brasil* e *O Globo* pelo menos. A notícia chegou, segundo Macalé, até o Chacrinha que anunciou em um de seus programas que Jards Macalé havia perdido o violão e que quem achasse seria devidamente recompensado - o que fazia o fato sair do controle de Macalé pois ele se encontrava sem condições de qualquer compensação financeira. Por fim o motorista do táxi devolveu o violão e Jards Macalé, segundo o mesmo me disse, o recompensou agradecendo de joelhos.

⁷ “Compositor deixa violão em táxi”, *Jornal do Brasil*, 31/05/1973, 1º Caderno, p.5.

De fato, fica claro que a notícia sobre o violão chegou ao Jornal do Brasil por iniciativa do próprio Jards Macalé. Todavia, o que podemos ler nas entrelinhas é o tipo de relação que o compositor tinha com o jornal e a importância do mesmo dada pelo meio artístico. Fica claro que o periódico impresso era uma ponte de informações entre público e artista, o qual, provavelmente, se importava com o que estava escrito ali sobre ele e dialogava com o que era dito nos escritos dos críticos de jornais para moldar sua imagem pública. Macalé não se preocupou em parecer desatento, esquecido, talvez meio louco por não lembrar a cor do táxi, ou por pedir encarecidamente que lhe devolvessem um bem tão precioso por que ele mesmo o perdeu por um descuido. E se ele se preocupou, não foi o bastante para não requerer um classificado. Nos jornais, portanto, há uma “foto textual” do que teria sido Jards Macalé nos anos 1970, e diferente do fato do violão esquecido, a maioria dos textos pintam essa “foto textual” independente de sua chancela. Macalé se diz satisfeito com a cobertura dos jornais durante a parcela de sua carreira acontecida nos anos 1970⁸, não havendo a sensação de que era diminuído e nem engrandecido pelas notícias. Ele julga que foi uma cobertura digna de um artista pois: “Pelo menos o trabalho não tinha desconhecimento, as pessoas não ignoravam. Mal o bem eu existia, aquele trabalho existia e era replicado nos jornais” (MACALÉ, entrevista dada a pesquisa, anexo 1).

Digitalizações de jornais antigos disponíveis em sites de bibliotecas e acervos se mostram como fontes documentais facilmente manuseáveis. Em se tratando de jornais brasileiros, a Biblioteca Nacional Digital possui uma Hemeroteca Digital com importantes periódicos disponíveis gratuitamente para a pesquisa. O site ainda conta com ferramentas de busca interessantes: é possível escolher um periódico específico e buscar pelas décadas em que o mesmo existiu, ou é possível pesquisar em periódicos de um lugar determinado. Porém, a busca por palavra-chave foi certamente a ferramenta que mais se adequou a essa pesquisa. Pelo fato de olharmos para a atuação de um artista em determinado tempo – recorte escolhido por seus lançamentos pessoais, mas também pela consolidação de um terreno em que ele está inserido (a MPB) – escolhi como fonte um periódico importante da cidade em que Jards Macalé mais atuou: o Rio de Janeiro. Tais motivos me levaram à escolha do Jornal do Brasil como fonte documental para minha pesquisa, sobretudo o seu Caderno B que se debruçava na cena artística da cidade e do Brasil.

Os críticos do Caderno B do Jornal do Brasil seguiam uma linha editorial que priorizava os eventos culturais que aconteceriam na cidade e no mundo, e por meio deles teciam seus comentários com suas opiniões.

8 Entrevista dada a pesquisa, anexo 1.

[...] o Caderno coloca a cultura num plano cotidiano, próxima da natureza do segmento “comportamento”. Assim, ambos se ligam ao todo do jornal diário, também ele dinâmico. Se este é o denominador comum, a diferença marcante aqui, desse espaço do jornal que se diz “de cultura” para os demais cadernos, será o ponto de vista, a marca de quem fala, de quem assina (LIMA, 2006, p.162-163).

No Caderno B a cultura era vista como um fenômeno coletivo filtrado pelo individual, ou seja, ao adotar uma linha editorial que fazia o conteúdo cultural caber no dia-a-dia do leitor, segundo Lima (2006), o Caderno B apresentava a cultura como alcançável. O Caderno B era um caderno cultural com textos de opiniões, e o 1º caderno ficava o conteúdo jornalístico objetivo, com temas como política, economia e esportes. Até mesmo notícias objetivas de temas culturais sem as doses de opiniões apareciam no 1º caderno (LIMA, 2006), como por exemplo a notícia de que Caetano Veloso e Gilberto Gil encerrariam o seu período de exílio para voltar para o Brasil⁹. A diferença dos dois cadernos é muito clara, sendo que até a diagramação e o teor dos textos é diferente e, segundo Lima (2006), as características de cada um era perceptível para os leitores que se habituaram a manusear dois cadernos diários de jornal. O projeto de ter um segundo caderno especificamente sobre cultura faz parte de um momento de profissionalização e estruturação da imprensa, em que especialistas em cultura foram chamados para comentar temas culturais (LIMA, 2006).

Veremos textos assinados por Tárík de Souza, jornalista cuja a tese era de que o Tropicalismo inaugurara um período em que qualquer manifestação musical, até as consideradas de mau gosto, poderia ser abarcada à MPB, haja vista a proposta tropicalista que mesclava uma ode à tradição, um desejo iconoclasta de destruir/ressignificar e uma boa relação com o mercado fonográfico. Para Tárík de Souza, o grande arquiteto do movimento foi Torquato Neto, e não Caetano Veloso (SANTOS, 2010). Por outro lado, nos deparamos com a visão de José Ramos Tinhorão, um crítico convicto em sua postura mais à esquerda e que escreveu quase vinte livros sobre música brasileira (LAMARÃO, 2010). Para ele “a proposta estética tropicalista apresenta as mesmas aspirações políticas defendidas pelos militares: o desejo de modernidade sucumbido à dominação estrangeira” (SANTOS, 2010, p.3). As diferenças de entendimentos mostram a diversidade de visões dos críticos do Caderno B do Jornal do Brasil, e o fato da linha editorial enfatizar justamente a opinião de cada crítico nos dá uma gama de informações provindas de visões diferentes a respeito do mesmo assunto, e que nos ajudam a entender o nosso objeto. Esse é o principal motivo de usar exclusivamente o Jornal do Brasil, focando em seu Caderno B. Pela

9 “Caetano chega com saudades do sol e a intenção de não dar ‘show’ mas apenas cantar”, *Jornal do Brasil*, 12/01/1972, 1º Caderno, p.22.

variedade de visões contidas nele, diferente de um periódico especializado em arte marginal, por exemplo.

A ferramenta de busca por palavra-chave por meio da hemeroteca da Biblioteca Nacional no Jornal do Brasil na década de 1970 (de 1970 até 1979) oferece 1497 citações à “Macalé”. Ao esmiuçar citação por citação, me deparei com menções a um jogador de futebol (naquele momento do Goiás Esporte Clube), ao ator Tião Macalé e até a um cavalo chamado Macalé nas páginas de apostas em cavalos. Mas a maioria foi mesmo a Jards Macalé, que adotou esse nome composto após o lançamento do seu disco de 1972 pela Phonogram *Jards Macalé* - antes era só “Macalé” mesmo. Cataloguei todas as citações que se referiam a Jards em verbetes que continham os itens Título, Conteúdo, Vinculados, Data, Autoria, Localização da citação dentro da edição do jornal e o link gerado pela Hemeroteca Digital para eventuais releituras. Ainda abarquei o ano de 1969 como fonte, pois foi o ano que Macalé se mostrou ao público no IV FIC cantando *Gotham City*. No fim das contas obtive 468 verbetes de 1969 a 1979. Algo digno de nota são os anúncios de shows, quando Jards ficava vários dias em cartaz com um show em algum local. Haviam anúncios diários avisando a existência desse show, resolvi colocar todas as repetições desses anúncios em um verbete apenas, colocando todos os links e datas das repetições na área “link” do verbete. O catálogo completo está disponível para download em: https://drive.google.com/file/d/1Om_5FlvSog_VIiul7IbXuKoE33hC26nm/view?usp=sharing.

Como essa pesquisa é pautada pelos LP’s de estúdio de Jards Macalé lançados na década de 1970, darei ênfase a textos que falam sobre esses discos, além de crônicas, críticas e opiniões mais substanciais que citam ou falam diretamente de Macalé, bem como a participação dele em grandes eventos, como por exemplo, o Projeto Pixinguinha - onde Macalé se apresentou com Moreira da Silva em 1977 - ou de participações de Macalé em causas políticas pela categoria dos músicos ou pelo movimento negro. Para além disso, a maioria das citações são de anúncios de shows, textos breves e superficiais porém úteis para uma pesquisa que focasse nas apresentações ao vivo desse artista, o que não é o caso aqui.

Pude, assim, fazer uma análise da “trajetória” de Jards ao longo do período estudado. Essa análise será como um caminho com vários trilhos, onde cada trilho é um assunto que permeia os vários anos e que explicita aspectos diferentes da trajetória de Macalé na década. Há o trilho dos lançamentos dos discos, o trilho da participação dele em filmes (como compositor de trilha e como ator), há o trilho dos seus shows. Esses “trilhos” são mais objetivos, são de atuações concretas de Macalé, mas há também formas indiretas de leituras pelas entrelinhas e que geram outros trilhos: como o trilho das adjetivações que lhe são atribuídas por meio dos anos. Usarei esses trilhos para levantar hipóteses obre a trajetória de Jards Macalé na década de 1970.

O conceito de trajetória, segundo Guérios (2011), é uma maneira de estudar a vida de determinada pessoa que se opõe ao estudo por meio do conceito de “contexto” como um estado cristalizado do entorno usado para explicar todos acontecimentos da biografia em questão. O estudo da trajetória consiste em observar os ambientes sociais dos quais o personagem em foco frequenta e questionar como ele está ligado a eles por redes de interdependência. O objetivo é colocar a luz na questão da relação do indivíduo com o social usando a lógica de que ao entendermos aspectos da “parte” podemos explicar aspectos do “todo”. Guérios (2011) afirma que o estudo de “uma vida singular permite um olhar mais sofisticado sobre uma época, colocando em questão leituras simplificadoras acerca de dados eventos ou dinâmicas sociais” (GUÉRIOS, 2011, p.24). Isso se o enfoque for simultaneamente o “indivíduo” e a “sociedade”, mesmo por que o indivíduo e as redes sociais que ele participa são indissociáveis. Dessa maneira, ao entender a trajetória de Jards Macalé, teremos mais substância para entender a MPB da década de 1970.

Vamos começar com uma espécie de linha do tempo dos acontecimentos. Depois repassaremos a década pelos outros trilhos para destrinchar a trajetória de Jards Macalé. O ponto de partida são as menções ao cantor-compositor nos jornais em 1969, como um dos concorrentes do IV Festival Internacional da Canção da Rede Globo. A medida que o jornal cobre os acontecimentos do festival, Macalé passa a ter certo destaque¹⁰, tanto que a primeira menção de 1970 é sua inclusão numa lista sobre personagens mais importantes de 1969 numa espécie de retrospectiva. Em 1970, Macalé é noticiado principalmente vinculado à Gal Costa, pois ele tocava nos shows da cantora. Nesse ano há também um show solo seu. Entre 1971 até 1972 Macalé esteve ligado a Caetano Veloso, então exilado, ajudando a produzir o disco *Transa*, cujo o lançamento já se dera após o retorno de Caetano ao Brasil, ainda com Macalé tocando em sua banda. Também em 1972 há o início de sua independência musical, lançando seu LP solo *Jards Macalé* (Phonogram/Philips). 1973 foi um ano de muitos shows para Macalé: nessa época, ele e outros artistas, eram relacionados às Dunas da Gal, reduto de liberdade comportamental em meio a ditadura militar na Zona Sul do Rio de Janeiro. Nesse ano também participou do festival *Phono-73* promovido pela Phonogram.

Macalé lança o seu segundo long-play em 1974, *Aprender a Nadar* propondo junto a Wally Sailormoon, como apontei no capítulo anterior, uma nova tendência musical, a “morbeza romântica”. No final do mesmo ano Macalé lança o LP duplo *Banquete dos Mendigos* que é um registro de um show organizado por Xico Chaves e Macalé e que reuniu vários artistas (entre outros, Gal Costa, Milton Nascimento, Raul Seixas, Jorge Mautner, MPB-4, Edson Machado, Johnny Alf, Chico Buarque, Edu Lobo) em prol dos 25 anos da Declaração dos Direitos Humanos. Logo no início de 1975 foi noticiado que o recém-lançado *Banquete dos Mendigos* estava censurado

¹⁰ Veremos mais sobre a apresentação de Jards Macalé no IV FIC no próximo capítulo.

em todo território nacional¹¹. Naquele ano Macalé ainda participara no filme *Amuleto de Ogum* de Néelson Pereira dos Santos. Participou também do Festival Abertura, e estreou seu show *Sorriso de Verão*. Em 1976, Macalé participou de outro filme: *Tenda dos Milagres*, também de Néelson Pereira dos Santos; prosseguiu com seu show *Sorriso de Verão* e iniciou sua parceria com Moreira da Silva no projeto “Seis e Meia” no Rio de Janeiro.

Tal parceria continuaria em 1977 agora pelo Projeto Pixinguinha, conduzido pela Funarte e que consistia em formar duplas de um músico já consagrado acompanhado por um em ascensão para que fizessem uma turnê conjunta por algumas capitais. No mesmo ano Macalé lançou seu terceiro LP, *Contrastes* (agora pela Som Livre), e iniciou uma temporada de um show com o mesmo nome. Em 1978 Macalé e Moreira da Silva vão a uma segunda turnê do Projeto Pixinguinha. Em Vitória, Jards Macalé foi preso por incitar o público a proferir palavrões. Ainda em 1978 Macalé prosseguiu com seu show *Contrastes*, fez uma série de shows com Rosinha de Valença e iniciou outro show solo: *No meio do mato*. Em 1979 participou de um filme dos Novos Baianos, relançou o LP duplo *Banquete dos Mendigos*, participou de shows de Jorge Mautner, bem como de um Festival da TV Tupi, com Moreira da Silva, cantando “Tira o óculos e recolhe o homem” (canção que tratava de sua prisão em Vitória). O ano de 1979 também foi importante pela participação de Jards e muitos outros artistas em shows para o dia 1º de Maio em prol dos movimentos sindicais.

Toda essa trajetória de Jards Macalé foi noticiada no Jornal do Brasil com um precioso jogo de adjetivações por parte da crítica que nos dão o teor dos acontecimentos e que nos ajudam a levantar hipóteses sobre as relações de interdependência de Jards Macalé com o meio musical. A trajetória do cantor-compositor pode ser analisada por conta de suas posturas em relação ao mercado musical, em relação a suas escolhas estético-musicais, em relação à maneira que se apresentou em grandes eventos ou em relação à questões políticas – como a censura, fato determinante naquela década – ou sua identidade como homem negro. Em geral os críticos frisaram o quanto Jards Macalé tinha o potencial para contribuir com a renovação da MPB na mesma intensidade que comentavam o quanto suas performances polêmicas nos festivais televisionados, por exemplo, podiam atrapalhar o seu caminho. Passo, agora, a cada um desses aspectos da trajetória de Jards Macalé.

3.1 - A visão dos críticos.

“O samba já cumpriu seu cinquentenário. Um bem bonito rol, e uma estranha parábola, pois nasceu antigo e foi ficando cada vez mais jovem: o que mais poderia desejar um cinquentão?”

11 “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 19/01/1975, Caderno B, p.5.

(MORAES, aparição no verbete 1969/16). É assim que Vinícius de Moraes inicia seu comentário sobre o samba em 1969 para o Caderno B do *Jornal do Brasil*. Para ele “os grandes da Bossa-Nova abriram caminho, ao mesmo tempo, para seus irmãos mais velhos e mais jovens: e o fizeram quando a estrada era de pedras, não de pétalas”. Para Moraes, na ala dos irmãos mais jovens da Bossa-Nova, ou seja, na nova geração que sustentaria o samba estariam Gilberto Gil, Caetano Veloso, Antônio Adolfo, Macalé, Danilo Caími, Gismonti e seus parceiros¹². Para parte dos críticos, Macalé era um dos artistas responsáveis por renovar a MPB, sendo que ele foi, por exemplo, considerado um dos destaques do ano de 1969 por Betty Faria pela “preocupação permanente em renovar e pela coragem com que enfrentou a hostilidade da plateia do Maracanãzinho”¹³ quando apresentou “Gotham City” em uma *performance* tropicalista. No início de 1971, quando o jornalista Julio Hungria publicou um texto questionando se o ano seria bom para a cena musical, colocou a cargo do quanto o mercado daria espaço para a geração de Toninho Horta, Brant, Milton, Gonzaguinha, Macalé, Som Imaginário, Equipe Mercado, Mutantes e Jorge Ben para produzirem suas pesquisas musicais longe da pressão por modismos de fácil retorno financeiro¹⁴.

Em 4 de abril de 1976, ao comentar os eventos da semana que havia passado, Tárík de Souza citou shows de dois grupos heterogêneos: o primeiro composto por Paulinho da Viola, Fagner, Gonzaguinha, Macalé e Terezinha de Jesus; e o segundo por Alceu Valença, Moraes Moreira, Sueli Costa, Luis Melodia e João Bosco. Apesar de considerar Paulinho um artista com a carreira consolidada, Tárík não colocou os artistas dos dois grupos como “grandes e cintilantes superastros”, descrevendo como pertencentes à geração da fragmentação sonora heterogênea provinda do Tropicalismo e “seu árduo parto tanto se deve às frenéticas prospecções da TV, à cata (sic) de novas gerações, quanto aos recentes anos difíceis, nada estimulantes às atividades culturais”¹⁵. Comparando como Vinícius de Moraes encarou uma geração em sua aurora, em 1969, com o tom usado à mesma após toda a dificuldade (política e de censura, inclusive) de percurso em 1976 por Tárík, a impressão é que Macalé e a geração “pós-tropicalista” não entregaram o que se esperava.

Em 1974, Tárík de Souza afirmou que parte das sombras projetadas sobre essa geração é de responsabilidade do mercado musical. Usando Macalé como exemplo, Tárík pediu para não “confundir malditos, com amaldiçoados. Jards Anet da Silva, o Macalé, na semana em que era despedido da Phonogram por inviabilidade comercial, enchia três casas, sexta, sábado e domingo,

12 “MPB – Zero (a propósito do IV Festival Internacional)”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1969, Caderno B, p.2.

13 “O Homem 69”, *Jornal do Brasil*, 03/01/1970, Caderno B, p.3.

14 “MPB – Nova temporada”, *Jornal do Brasil*, 7 e 8/03/1971, Caderno B, p.6.

15 “Música Popular – Só pode ver o novo, se tiver olho novo”, *Jornal do Brasil*, 04/04/1976, Caderno B, p.12.

no Museu de Arte Moderna”¹⁶. No ano seguinte, para falar de Jards Macalé, o crítico frisou o trabalho de artistas não alçados a grande astros:

Banidos dos espontâneos circuitos de informação, os criadores brasileiros não alcançados à condição de astros, batem-se com as dificuldades crescentes dos novos tempos brasileiros. Jards Adnet da Silva, o Macalé, é um deles. Incansável, empreende um circuito individual de público e alternativas, que é o próprio retrato das dificuldades da chegada de novas ideias ao consumidor brasileiro (aparição no verbete 1975/36).

As dificuldades dos artistas “não astros” se agravaram com as crises nas gravadoras que geraram um alto número de demissões. Em uma notícia de 1º de agosto de 1979 sobre essas demissões na CBS, o *product manager* da empresa, Paulo Coelho, se prontificou a afirmar que não demitiria ninguém do selo Epic, pois o selo ia na contramão: fazia contratações. Uma delas foi a de Macalé, “cantor considerado *maldito* pelas gravadoras, sob a alegação de que é pouco comercial”, fato que não seria problema pois, segundo Coelho, o selo Epic trabalhava com “música de vanguarda, onde não deve existir limitação”¹⁷. Importante destacar que Macalé representava em 1979 uma música de pouca limitação, da qual não se esperava sucesso comercial, e sim uma contribuição de teor artístico e experimental.

Talvez nas oportunidades em que esteve na televisão – meio de comunicação em massa em ascensão –, Macalé tenha deixado a impressão de ser “pouco comercial”. Diferente da aura comunicativa dos sorrisos e olhares para câmera de Roberto Carlos e Caetano Veloso, Macalé provocou os expectadores com apresentações ousadas. A começar em 1969 com “Gotham City” em que, com sua barba longa e túnica, berrava “Cuidado! Há um morcego na porta principal!” - uma alusão à perseguição do regime militar. Classificada como “inconformista e perturbadora” por Tárík de Souza, a apresentação de Macalé no festival Abertura da Rede Globo consistiu em comer maçãs e rosas durante sua música “Princípio do Prazer”¹⁸. Ao comentar essa apresentação, o crítico José Carlos Oliveira lamentou a escolha de Macalé, afirmando que, visto a mudança no visual do artista: barba feita e roupas normais, não esperava que ele fizesse mais um *happening*:

Finalmente entra em cena um malandro com lastro intelectual: Jards Macalé. Cabelos cortados rente. Rosto escanhado. Óculos claros. Aspecto geral primeiro colocado no vestibular de Psicologia, graças aos ensinamentos adquiridos no Curso Impacto. Com um prato e uma faca, fazendo-se acompanhar de um regional de alta categoria, Macalé nos apresenta um chorinho. Ele é músico, conhece o *métier*, interpreta bem sua canção. Mas de repente dá a louca no malandro e ele se põe a comer, alternadamente, uma maçã e uma rosa vermelha. E vai cuspiendo pétalas de rosa e nacos de maçã. Em seguida, quebra o prato a

16 “Incompetência & Fartura & Incompetência”, *Jornal do Brasil*, 01/09/1974, Caderno B, p.5.

17 “CBS, WARNER, POLIGRAM, RCA, ODEON, sem petróleo e vinil, menos discos na praça”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1979, Caderno B, p.9.

18 “Abertas & Fechadas”, *Jornal do Brasil*, 26/01/1975, Caderno B, p.5.

golpes de faca. Um *happening*. Porém resulta nauseante o espetáculo colorido de um homem cuspiendo seja lá o que for: cuspiendo maçã, que é bom de comer, e engolindo rosas, que fazem mal ao estômago. Acredito que Macalé se divirta fazendo isso, mas acontece que o tropicalismo já foi assimilado. Melhor fora que ele ficasse quieto, enquanto um flautista admirável nos soletrava o seu gracioso chorinho.

Em duas oportunidades Macalé foi lembrado como “aquele que comeu e cuspiu flores e maçãs no Abertura” por Tárík de Souza¹⁹. Em uma delas, o crítico, devido o sucesso de um show de Macalé, afirmou que “é possível que, finalmente, caia pelo chão o rótulo de maldito, ficando apenas o de criador. (Um dos mais férteis e imprevistos da música brasileira atual)”²⁰. Sem falar da vez que o Ministro da Educação brincou oferecendo flores e maçãs para Macalé, que recusou. O cantor comentou o seu “mau comportamento” em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*: “Tomei uma posição em relação à vida, e se ela não sincroniza com o comportamento oficial, o problema não é meu”²¹.

De uma maneira geral, os críticos entendiam, elogiavam e apoiavam as posições artísticas tomadas por Jards Macalé. Como vimos, Tárík de Souza defendia a retirada do rótulo de maldito do cantor-compositor, colocando até a gravadora como culpada pela falta de vendas dos discos de Jards. Maria Helena Dutra foi quem mais lhe fez elogios. Definiu o show *Contrastes* como obrigatório a quem estivesse no Rio de Janeiro, sendo que nele Macalé encarava a plateia sozinho com seu violão. Para ela, apesar da simplicidade, a apresentação:

em nenhum momento é pobre, improvisada ou informal no sentido amadorístico. Pelo contrário, é riquíssima pela qualidade de repertório – canções novas ou antigas, sérias ou engraçadas, de sua autoria ou de seus colegas de trabalho. O denominador comum de todas as músicas é a força criativa e a singularidade de inspiração, e a elaborada interpretação, visivelmente ensaiada à exaustão. Tanto que na única exceção, uma recriação ainda não completa de um êxito de Moreira da Silva, o próprio Macalé se adverte em público: “Preciso melhorar!” Comentário não só honesto como revelador de um profissional da maior responsabilidade, como prova também sua maestria decorrente de muito trabalho e estudo no violão.

Dias depois, para lembrar seus leitores que Macalé continuava com o show *Contrastes* ela escreveu: “e continua a excelente exibição de Macalé no Teatro Teresa Raquel, até agora um dos melhores acontecimentos deste ano”. Apesar dos elogios da jornalista, o show *Contrastes* não teve sucesso de público e Maria Helena Dutra comentou, na despedida da temporada do show, a sua qualidade, a despeito da pouca procura: “[...] Macalé que encerra sua bem-sucedida, em qualidade mas não em público, temporada no Teatro Teresa Raquel”²². Em sua retrospectiva do ano de 1977

19 “Música Popular – Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 09/03/1975, Caderno B, p.5 e “Música Popular – Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 16/03/1975, Caderno B, p.5.

20 “Música Popular – Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 16/03/1975, Caderno B, p.5.

21 “MACALÉ: Entre um ‘show’ e um disco ‘contrastes’”, *Jornal do Brasil*, 11/05/1977, Caderno B, p.8.

22 “Poucas novidades e algumas despedidas”, *Jornal do Brasil*, 03/06/1977, Serviço, p.5.

Maria Helena Dutra fez questão de relembrar o show de Macalé: “Espetáculos mais baratos porém de grande qualidade: Macalé e Ivan Lins enfrentaram as péssimas condições do Teatro Teresa Raquel e ainda deixaram boas lembranças”.

Em contrapartida houve um crítico que passou a década de 1970 usando Jards Macalé como um exemplo a não ser seguido em todos os quesitos. José Ramos Tinhorão via em Macalé um artista momentâneo, um enganador aproveitando a fama para causar escândalos, um compositor nada inspirado e um péssimo cantor. Começou com o texto em que comentou o disco *Aprender a Nadar* (Phonogram, 1974), no qual Tinhorão lamentou com tristeza que os verdadeiros músicos que viviam como instrumentistas tivessem que se sujeitar a participar de discos de artistas como Macalé, pois tais discos apresentavam uma música “incalculavelmente abaixo da sua capacidade técnica e criativa”²³. Para Tinhorão, músicos como José Menezes (cavaquinho, bandolim, violão, guitarra elétrica), Abel (clarineta), Raul de Barros (trombone), Canhoto (cavaquinho), Dino ou Meira (violões) é que mereciam o investimento das gravadoras, e não Macalé. Em *Aprender a Nadar* o crítico afirmou que “a pretensão, a ausência de originalidade e a falta de propósito só encontra paralelo na coragem do cantor-compositor e da gravadora em divulgar tudo isso sob a forma de *long playing*”²⁴. Para completar, Tinhorão classifica a forma de cantar, a técnica de violão e a capacidade de composição de Jards Macalé: “morreria de fome como cantor (sua voz é a de um Tim Maia bêbado), não conseguiria emprego como violonista, e como lançador de uma nova linha musical não chega a dizer ao que veio”²⁵.

Como foi dito, Tinhorão usou Macalé como um mau exemplo, com narrativas onde desmerecia Jards para enaltecer outros músicos. Foi o caso de sua crítica em favor do disco de Ederaldo Gentil: “Tantos Macalé e tantos Luiz Gonzaga Júnior dando entrevistas sobre o nada que têm pra dizer, e eis que a gravadora Chantecler, muito silenciosamente, assim como quem não quer nada [...] lança num excelente disco de samba [...]”²⁶. Ou ainda, o fato de trabalhar com artistas como Macalé foi o motivo encontrado por Tinhorão para a cantora Lena Rios não ter o êxito que era esperado a partir de sua potencialidade²⁷. Em 1977 Tinhorão afirmou que Macalé se aproveitou do talento genuíno de Moreira da Silva para se promover: “o esperto Jards Macalé se serve da imagem de malandro do velho Moreira da Silva”²⁸. Porém, para ele, o esperto mesmo era Moreira da Silva, que usou a oportunidade de dupla com Macalé para renovar seu público:

23 “Há uma coisa boa no LP de Macalé: é o violão de Dino”, *Jornal do Brasil*, 01/05/1974, Caderno B, p.2.

24 Id.

25 Id.

26 “Ederaldo Gentil traz da Bahia o bom canto do povo”, *Jornal do Brasil*, 03/10/1975, Caderno B, p.2.

27 “Lena Rios seria melhor se não quisesse de tudo um pouco”, *Jornal do Brasil*, 24/12/1976, Caderno B, p.2.

28 “Nem sempre “Disco é Cultura” na hora da nostalgia”, *Jornal do Brasil*, 03/06/1977, Caderno B, p.2.

Em nome dessa mesma posição de artista do povo “engraçado”, e permeável a contatos de palco com públicos de classe média (e aqui a esperteza malandra de Moreira da Silva funciona como nunca), o intérprete de sambas-de-breque ia conseguir nova reciclagem de sua carreira ainda nesta década de 1970, no aceitar há cerca de três anos uma espécie de parceria de palco com o candidato a malandro da nova geração Jards Macalé, Macalé, naturalmente, pensava em usar Moreira da Silva como escada para lançamento de uma nova imagem de artista classe média ligado no talento malandro do povo, mas quem renovou sua popularidade foi Morengueria, que hoje figura até em comerciais de televisão cantando *jingles*.

Quando o disco ao vivo *Banquete dos Mendigos* foi liberado pela censura em 1979, Tinhorão usou o relançamento do disco duplo que homenageava do 25º aniversário da assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU para criticar Macalé e o grupo de artistas presentes no disco. Para Tinhorão, o show que deu origem ao disco era para pagar as dívidas pessoais de Jards Macalé, e que por sorte alguém percebeu que aconteceria no dia do aniversário da Declaração - assim, o “sabor picante” do protesto contra a violência militar ganhou repercussão entre a classe média do Rio de Janeiro que pagou para ouvir a leitura dos 30 Artigos da Declaração dos Direitos Humanos entre “agradáveis números musicais executados pela nata dos artistas da chamada MPB ligados estética e socialmente às elites da cultura universitária”²⁹. O ponto defendido por Tinhorão era que o show e o álbum escancaravam as contradições ideológicas em que se debatia a “*intelligentia* brasileira de tendência esquerdizante, presa na camisa de força que constitui o desejo impossível de conciliar seu interesse romântico pela causa dos ‘humildes’ com as suas posições de minoria privilegiada”³⁰.

“O Tinhorão me deu uns cacetes bacanas” (MACALÉ, entrevista dada à pesquisa, anexo 1). Macalé conta que apesar das duras críticas de Tinhorão, havia outros críticos que o levavam muito a sério, como Tárík de Souza³¹. A visão de Tinhorão propõe uma reflexão sobre a relação da MPB com os críticos de jornais. Seu pensamento aparece como um viés alternativo na análise da trajetória de Macalé. A maioria dos críticos colocaram Jards em uma posição de um artista crítico, questionador, engajado politicamente, menosprezador de tendências de mercado, herdeiro da Bossa Nova, do Samba e do Tropicalismo, e, portanto, um agente importante na renovação da MPB mantendo o seu padrão de qualidade intelectual. Tinhorão, por sua vez, achava que isso tudo era pretensão, e que na verdade Macalé era um artista vazio, um charlatão que encontrou caminhos de se manter nos meios de comunicação e em conexão com gravadoras. É bem provável que Jards

29 “Artistas da elite se alimentam de equívocos no ‘Banquete dos Mendigos’”, *Jornal do Brasil*, 15/09/1979, Caderno B, p.7.

30 “Artistas da elite se alimentam de equívocos no ‘Banquete dos Mendigos’”, *Jornal do Brasil*, 15/09/1979, Caderno B, p.7.

31 Entrevista dada a mim, anexo 1.

Macalé não fosse nem o que Tárík de Souza, Julio Hungria, Maria Helena Dutra e Luiz Gleiser afirmam a seu favor, e nem o que José Ramos Tinhorão afirmava negativamente. O que fica é o retrato torto e caricato de um artista que jogava com a imagem de que seguia seu próprio jeito de ser musicalmente e comportamentalmente, e que se ele não se enquadrasse no jeito “oficial”, o problema não era dele.

É possível levantar a hipótese que o ponto chave para entender a trajetória de Macalé, sob a ótica da crítica e provavelmente da opinião dos espectadores de televisão, está no comentário de José Carlos Oliveira quanto ao *happening* tropicalista realizado por Macalé no festival Abertura da Rede Globo em 1975, quando o músico comeu e cuspiu flores e maçãs durante sua música. O crítico reconheceu que Macalé apresentava o seu choro “Princípio do Prazer” de forma convincente até realizar o *happening*, enfatizando: “o Tropicalismo já foi assimilado”³². A leitura que faço é que esse tipo de comportamento provavelmente projetava a imagem de que o cantor-compositor não era rentável comercialmente, argumento usado, por exemplo, pela Phonogram ao demiti-lo em 1974. Mesmo que outros críticos o defendessem tentando desfazer essa imagem, como Tárík de Souza quando argumentou que ele enchia seus espetáculos na mesma semana da demissão, Jards era visto como “maldito”, alguém que poderia contribuir muito para a MPB³³. No meu entendimento Macalé jogava com essas forças assumindo o lugar de um artista de MPB com raízes no samba que flertava com a vanguarda à sua maneira, mesmo que na esteira do que os tropicalistas haviam realizado.

Podemos afirmar que Macalé era conhecedor do campo de produção cultural e o “espaço dos possíveis” – tal como Bourdieu (1996) define – no qual estava inserido: a MPB. Ou seja, Macalé conhecia o samba, conhecia a Bossa-Nova, conhecia o Tropicalismo e suas experimentações estéticas. Segundo Bourdieu (1996), o “espaço dos possíveis” acontece dentro de um campo de produção cultural no qual há uma gama de possibilidades que tendem a orientar a busca dos que nele estão envolvidos, definindo “o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais (frequentemente constituídas pelos nomes de personagens-guia), de conceitos em ‘ismo’” (BOURDIEU, 1996, p.53). Ou seja, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente para entrar no jogo. Para Bourdieu (1996), o artista toma decisões artísticas que o configuram “geograficamente” dentro do “espaço dos possíveis”, adotando estratégias para se colocar no campo e ser entendido da maneira que imaginou. Dessa maneira ele é comparado com outros artistas do campo e suas referências são lembradas por quem frui sua arte.

Bourdieu, nesse sentido, sugere que nenhuma obra existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a vinculam a outras obras, o que equivale a afirmar que as

32 “Fechadura”, *Jornal do Brasil*, 14/02/1975, Caderno B, p.4.

33 “Incompetência & Fartura & Incompetência”, *Jornal do Brasil*, 01/09/1974, Caderno B, p.5.

tomadas de decisões dos artistas são comparadas umas com as outras, sendo que cada uma foi escolhida para se apresentar de determinada forma no “campo de possibilidades estratégicas” e será entendida sempre uma em relação a outra (BOURDIEU, 1996). Assim, todas as decisões tomadas por Macalé o definiram perante a MPB: seu comportamento, suas escolhas estéticas nos seus discos, suas performances ao vivo, suas entrevistas e seu envolvimento com outros artistas. Macalé tinha em mente as consequências que lhe caberiam ao tomar suas decisões estéticas pois conhecia o campo no qual estava (e desejava estar) inserido, a MPB. Desta forma, pode-se sugerir que Jards Macalé jogava com a gama de possibilidades possíveis dentro do campo da MPB para imprimir sua marca pessoal neste campo.

Quando o crítico José Carlos Oliveira afirmou que Macalé é um músico de verdade, conhecedor do *métier*, é porque o crítico reconhecia em Macalé um profissional que sabe as regras que determinam o mundo artístico (Becker 1977c) em que estava inserido. Quando o crítico sugere que seria melhor que “ele ficasse quieto, enquanto um flautista admirável nos soletrava o seu gracioso chorinho”, é que para ele seria melhor se Macalé seguisse até o fim as regras daquele mundo artístico³⁴. Porém, Macalé escolhe infringir as regras de propósito, pois para ele o fato de não seguir as regras do mundo artístico completam a sua arte, ajudando a passar a mensagem que ele gostaria de transmitir. Por isso, segundo as definições de Becker (1977c), Macalé poderia ser visto como um artista “inconformista”, pois ele conhece as regras e escolhe não as seguir completamente, jogando com elas, diferente do que Becker define como “profissional integrado” do mundo artístico, que é aquele que conhece as regras e escolhe segui-las fielmente. Talvez o mercado fonográfico pós-tropicalista estivesse na procura de “profissionais integrados”, e não artistas que se sujeitam a não seguir regras para proporem novas regras para renovarem o seu mundo artístico, os “inconformistas”. Veremos adiante outras pistas que definem Macalé como um “inconformista”.

3.2 - Início e envolvimento com os baianos

Jards Anet da Silva nasceu em 3 de março de 1943 no bairro da Tijuca na cidade do Rio de Janeiro. Teve suas primeiras experiências com o samba no Morro da Formiga e, após se mudar para Ipanema, tornou-se amigo de Chiquinho, filho do maestro da Orquestra Tabajara, Severino Araújo. Com o amigo formou o duo Dois no Balanço em 1959, que logo teria sua formação ampliada para virar o Seis no Balanço. Estudou piano, orquestração, análise, violoncelo, violão e composição “tendo como mestres Guerra-Peixe, Peter Daulsberg, Ester Scliar, Turíbio Santos e Jodacil Damasceno” (NHMPB apud ZAN, 2010, p.163). Sua carreira profissional iniciou-se ligada a parceiros baianos: em 1966, dirigiu o espetáculo *Recital* de Maria Bethania, ficando amigo do irmão

34 “Fechadura”, *Jornal do Brasil*, 14/02/1975, Caderno B, p.4.

da cantora, Caetano Veloso, além de Gilberto Gil e do piauiense Torquato Neto - todos centrais para o movimento tropicalista (ZAN, 2010). As notícias do início de 1970 mostram, a exemplo da parceria com Capinan – parceiro na composição de “Gotham City”³⁵, e na canção “Pula-Pula” que participou de um concurso de canções carnavalescas para o carnaval de 1972³⁶ – que Macalé era um carioca dentro de um grupo baiano. Em 1969 ele acompanhou Gal Costa nos shows da cantora³⁷ e há músicas de Macalé no disco dela *Meu nome é gal* (Phonogram/Philips)³⁸ e no disco *FA-TAL: Gal a todo vapor* (Phonogram/Philips) de 1972³⁹. Macalé ainda colaborou como uma espécie de arranjador e diretor musical nos discos *Legal* (Phonogram/Philips), de 1970, e *Índia* (Phonogram/Philips), de 1973, da cantora, além de fazer a direção musical do show de Gal de 1970 - show que tinha direção de Capinan⁴⁰. Gal, Macalé e Capinan também abriram, nesta época, uma empresa junto com Paulinho da Viola, chamada Tropic-Arte que tinha como objetivo uma profissionalização das instâncias da carreira musical. Para Paulinho, visto que haviam muitos músicos que eram exilados políticos, era a hora dos músicos brasileiros que estavam no Brasil se unirem pois “a ausência dos grandes nomes e o dinheiro que sobe à cabeça dos compositores, fazendo com que eles se esqueçam de estudar, traz uma fase à nossa música em que nada realmente acontece”⁴¹.

35 Aparições nas matérias: “Classificado para IV FIC tem lugar garantido em 1970”, *Jornal do Brasil*, 26/07/1969, 1º Caderno, p.12; “FIC inaugura as canções do Rio e aguarda as músicas classificadas dos Estados”, *Jornal do Brasil*, 29/07/1969, 1º Caderno, p.15; “IV divulga nomes dos intérpretes que defenderão as 30 músicas da Guanabara”, *Jornal do Brasil*, 13/08/1969, 1º Caderno, p.13; “‘Festival da Canção’ - Diretor do MIDEM levará a Cannes artistas do Rio”, *Jornal do Brasil*, 31/08/1969, 1º Caderno, p.33; “Festival da Canção sorteia ordem de apresentação das músicas na parte nacional”, *Jornal do Brasil*, 05/09/1969, 1º Caderno, p.14; “Aplicação”, *Jornal do Brasil*, 18/09/1969, 1º Caderno, p.18.; “Festival da Canção começa 5ª feira com fase nacional”, *Jornal do Brasil*, 22/09/1969, 1º Caderno, p.15; “Zózimo – O Fic”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1969, 1º Caderno, p.13; “Outras vozes, outros sons”, *Jornal do Brasil*, 24/09/1969, 1º Caderno, p.1; “‘Na Roda do Vento’ agrada entre as nacionais do FIC”, *Jornal do Brasil*, 25/09/1969, 1º Caderno, p.13; “O que se canta no festival”, *Jornal do Brasil*, 26/09/1969, 1º Caderno, p.4.; “Festival da canção – FIC prossegue hoje e nível das composições deve subir”, *Jornal do Brasil*, 27/09/1969, 1º Caderno, p.13; “Festival da Canção – Brasil escolhe hoje sua música para FIC”, *Jornal do Brasil*, 28/09/1969, 1º Caderno B, p.16; “Para a felicidade geral, Luciana”, *Jornal do Brasil*, 30/09/1969, 1º Caderno, p.8; “Zózimo ‘aquela’ noite”, *Jornal do Brasil*, 03/1/1969, 1º Caderno, p.3.

36 Aparições nas matérias: “Caetano sai do concurso carnavalesco”, *Jornal do Brasil*, 14/12/1971, 1º Caderno, p.5.; “Turismo hoje dá nome de músicas”, *Jornal do Brasil*, 16/12/1971, 1º Caderno, p.5; “Turismo escolhe 40 músicas para o concurso de carnaval e Jairzinho se classifica”, *Jornal do Brasil*, 17/12/1971, 1º Caderno, p.10; “Música campeã do carnaval sai no sábado”, *Jornal do Brasil*, 01/02/1972, 1º Caderno, p.20; “Concurso de música já tem suas primeiras finalistas”, *Jornal do Brasil*, 02/02/1972, 1º Caderno, p.15; “Maracanãzinho ouve música campeã com Zé Kéti de fora”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1972, 1º Caderno, p.14.

37 Aparições nas matérias: “Zózimo – De Caetano e de Gal”, *Jornal do Brasil*, 09 e 10/11/1969, Caderno B, p.3; “Meu nome é Gal”, *Jornal do Brasil*, 04/12/1969, Caderno B, p.8.; “Zózimo”, *Jornal do Brasil*, 06/12/1969, Caderno B, p.3.

38 “O que há para ouvir – Meu nome é Gal”, *Jornal do Brasil*, 02/12/1969, Caderno B, p.6.

39 “Programação de shows em São Paulo – Gal a todo vapor”, *Jornal do Brasil*, 21/06/1972, Caderno B, p.7.

40 “Música Popular - Novidades”, *Jornal do Brasil*, 24/12/1970, Caderno B, p.2; “Diversos”, *Jornal do Brasil*, 25/03/1973, Caderno B, p.6.; “Temperatura em elevação”, *Jornal do Brasil*, 15/05/1970, Caderno B, p.3.

41 “Paulinho da Viola”, *Jornal do Brasil*, 01/12/1969, 1º Caderno, p.7; e “Sem título”, *Jornal do Brasil*, 10/01/1970, Caderno B, p.3.

Além de produzir discos e shows importantes para o contexto musical do final dos anos 1960 e início de anos 1970, Jards também viu composições suas serem bem-aceitas pelo público na voz de cantoras de sucesso. “Meu Mundo é seu” foi gravada por Elizeth Cardoso em 1964, “Amo Tanto” por Nara Leão em 1966, “Anjo exterminado” e “Movimento dos Barcos” foram músicas de Macalé gravadas por Maria Bethania⁴². Segundo Zan (2010), a canção “Vapor Barato” foi o hino da “geração desbunde” – a qual falaremos mais detalhadamente adiante – na voz de Gal Costa.

Em 1970 Jards Macalé lançou seu primeiro disco: o compacto *Só Morto* foi uma produção modesta e de pequena tiragem e, de acordo com Diniz (2017, p.116), “circulou praticamente entre os amigos”. O segundo disco de Macalé, o LP de 1972, *Jards Macalé*, foi produzido a partir de uma oportunidade envolvendo o empresário de Caetano Veloso, Guilherme Araújo. Tratou-se de um acordo quando Caetano Veloso, exilado em Londres, chamou Jards Macalé para ajudá-lo a produzir o seu disco “Transa”. Macalé aceitara com a condição de ter um LP solo financiado por Araújo.

O primeiro contato noticiado entre Macalé e Caetano foi em 12 de setembro de 1970 quando Zózimo Barroso do Amaral informou que Macalé havia gravado em fita todo o seu show no Teatro Poeira e providenciou que a mesma fosse mandada a Londres para apreciação de Caetano Veloso no exílio⁴³. “Macao, venha trabalhar comigo. Só gravarei meu próximo disco se você vier. Sei que só com você isso será possível”, foi o que Caetano escreveu para Macalé em março de 1971, segundo o *Jornal do Brasil*⁴⁴. E de fato Jards atendeu o pedido. Em agosto de 1971, em entrevista à Célia Moreira, Caetano disse que sua fase de tristeza em Londres havia terminado muito por conta da presença de Macalé e por passar a ter uma banda formada por brasileiros⁴⁵. Juntos com Tutti Moreno, Moacyr Albuquerque e Áureo de Sousas, se apresentaram em Zurique, Amsterdã, Paris e Londres, até que os jornais começaram a criar uma grande expectativa para a volta de Gil e Caetano da fase do exílio. Nessas notícias Macalé aparecia por vezes como parceiro musical de Caetano⁴⁶. O que se seguiu foram os primeiros shows de Caetano em seu retorno ao Brasil e o lançamento do disco *Transa*, que havia sido produzido pelo grupo em Londres, sendo que Macalé, além de participar da banda, esteve a cargo da direção musical⁴⁷. Logo em seguida Jards inicia seu processo

42 Aparições nas matérias: “Espetáculos (show de Macalé em BH)”, *Jornal do Brasil*, 19/08/1973, Caderno B, p.12; “Letras”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1973, Caderno B, p.12; “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 16/03/1974, Caderno B, p.2; “Aprendendo a Nadar com Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.8.

43 “Coluna Zózimo - Vaivém”, *Jornal do Brasil*, 12/09/1970, Caderno B, p.3.

44 “Macalé Fala & Treme & Sente & Canta”, *Jornal do Brasil*, 31/12/1972, Caderno B, p.6.

45 “CAETANO o longe ficou mais próximo”, *Jornal do Brasil*, 12/08/1971, Caderno B, p.1.

46 “Caetano e Gilberto Gil só chegam na próxima semana e depois vão a Nova Iorque”, *Jornal do Brasil*, 9 e 10/01/1972, 1º Caderno, p.10.

47 Aparições nas matérias: “Caetano chega com saudades do sol e a intenção de não dar ‘show’ mas apenas cantar”, *Jornal do Brasil*, 12/01/1972, 1º Caderno, p.22; “EXTRA – Caetano Veloso”, *Jornal do Brasil*, 12/01/1972, Caderno B, p.7; “Entradas para ver Caetano começam a ser vendidas só hoje mas reserva é grande”, *Jornal do Brasil*, 13/01/1972, 1º Caderno, p.7; “Caetano canta para 1500 em espetáculo que 200 pagam para ouvi-lo de pé”, *Jornal do*

de emancipação, passando do estado de acompanhador para ser um artista solo gravando seu próprio LP. Ele só foi vinculado a Caetano Veloso novamente quando Veloso cantou a música “Vapor barato” de Macalé e Waly Salomão em 1978⁴⁸. No mesmo período de lançamento de seu disco solo em 1972, Macalé fez uma série de shows formando dupla com Gilberto Gil, sendo que os dois voltaram a tocar juntos quando Jards participou do show de Gil no ano seguinte⁴⁹.

Segundo Diniz (2017) o acordo para se vincular a Phonogram e ter seu disco bancado pela gravadora foi o estopim para a fama de “maldito” de Macalé. Isto porque o LP de Jards foi produzido com pouquíssima verba e sem nenhum esforço de divulgação, gerando um encalhe de vendas e um desconhecimento do público sobre quem seria o artista Jards Macalé. Zan (2010) e Diniz (2017) afirmam que esses acontecimentos ajudavam a fazer de Macalé um artista prestigiado entre seus pares e por parte da crítica, mas sem o reconhecimento do público. Segundo Zan (2010: 163), “seu estilo áspero, agressivo, anárquico e experimental já não encontrava espaço na indústria cultural que passava por rápido processo de integração e racionalização”. Aqui está outra oportunidade de concluir que a indústria cultural procurava o que Becker (1977c) chama “profissionais integrados” em vez de artistas “inconformistas” como Jards Macalé.

A fama de “Maldito” de Macalé circulava entre as gravadoras, mas os críticos do *Jornal do Brasil*, em sua maioria, não corroboravam com ela. Eles, no começo da década de setenta, viam Macalé como um artista com qualidades para ser um artista solo, e que caminhava para isso a medida que saía das sombras projetadas pelos baianos. A parceria de Jards com Waly Sailormoon para a produção do segundo LP solo do cantor, *Aprender a Nadar* (Phonogram/Philips), foi para o crítico Luis Gleiser o movimento definitivo para a consolidação de Macalé como um artista solo⁵⁰. Para Gleiser, Macalé estava “liberado do monopólio de influências baianas que marcou seu trabalho desde 1969”. Em 23 de dezembro de 1973, quando *Aprender a nadar* já estava pronto e esperando a chancela da censura para ser lançado, a distância de Macalé e com os baianos foi alargada com o desligamento de Guilherme Araújo como seu empresário⁵¹. Como vimos Araújo era o empresário de Caetano, ele era também de Gil, Gal e muitos outros artistas.

Brasil, 15/01/1972, 1º Caderno, p.14; “Música Popular – Caetano / o saldo do primeiro contato”, *Jornal do Brasil*, 18/01/1972, Caderno B, p.2; “Macalé Fala & Treme & Sente & Canta”, *Jornal do Brasil*, 31/12/1972, Caderno B, p.6.

48 “Muito – é o melhor Caetano”, *Jornal do Brasil*, 10/11/1978, Caderno B, p.1.

49 Aparições nas matérias: “Extra”, *Jornal do Brasil*, 10/09/1972, Caderno B, p.8; “Zózimo”, *Jornal do Brasil*, 05/10/1972, Caderno B, p.3; “Macalé Fala & Treme & Sente & Canta”, *Jornal do Brasil*, 31/12/1972, Caderno B, p.6; “Guilherme Araújo apresenta Gilberto Gil”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1972, Caderno B, p.7; “‘Show’ de Gil abre Encontro”, *Jornal do Brasil*, 07/10/1972, 1º Caderno, p.10.

50 Aparições nas matérias: “Espetáculos (show de Macalé em BH)”, *Jornal do Brasil*, 19/08/1973, Caderno B, p.12; “Letras”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1973, Caderno B, p.12; “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 16/03/1974, Caderno B, p.2; “Aprendendo a Nadar com Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.8.

51 “Demissionários”, *Jornal do Brasil*, 23/12/1973, Caderno B, p.12.

3.3 - Discos

O acontecimento do lançamento do disco de 1972 (*Jards Macalé* – Phonogram/Philips) ganhou três textos de autoria de Julio Hungria no Caderno B do Jornal do Brasil que avisavam que o artista estava no meio do processo de produção, e dois textos de crítica mais densa do álbum pronto. Em um desses escritos preliminares, Hungria informou: “o grupo de Caetano se desfez e quem vai tentar agora a carreira individual é Macalé”⁵². Macalé até aquele momento acompanhava os “baianos” com seu violão e sua contribuição para dirigir e produzir as obras desses parceiros. Hungria ainda noticiou que Macalé seguiria o lançamento do LP com vários shows, e que os músicos Luis Alves e Robertinho Silva (àquela época integrantes do Som Imaginário) substituíram Lanny Gordin e Tutti Moreno, os quais haviam acompanhado Jards na gravação e que se ausentariam para acompanhar Gilberto Gil na Europa.

Entre os textos com mais informações, pode-se destacar aquele escrito pelo crítico Paulo Furtado de Mendonça, que afirmou que o disco poderia ser colocado entre os melhores lançamentos em música popular brasileira daquela semana⁵³. A crítica de Julio Hungria foi mais completa sobre esse álbum: publicado no dia 6 de novembro de 1972, e intitulado “Síntese excepcional”, o texto trazia uma entrevista de Macalé e dá detalhes da produção da obra⁵⁴. Neste texto Hungria afirmou que para Macalé o disco seria uma mistura de todas as influências que o guiavam até aquele momento: a Bossa Nova, a música de protesto dos anos 60 e o Tropicalismo. Para Hungria, o disco não se parecia em nada com a apresentação de “Gotham City” em 1969: “o volume pesado, válido ainda três anos antes, cede lugar, hoje, a um Macalé mais seco, talvez às vezes mais amargo, e ainda excepcional”.

Em 1973, Jards Macalé era conhecido pelo grande público apenas como “aquele cara meio louco de Gotham City que num longínquo Festival Internacional da Canção” (SILVA,1973, p.19) gritava “Cuidado!” em sua música em parceria com Capinan. A maioria das pessoas mal sabia da existência do disco de Macalé produzido por Guilherme Araújo no ano anterior: a gravadora (Phonogram) havia escanteado o disco depois de ceder pouquíssimos recursos para a produção e divulgação.

Naquele ano, Jards Macalé arquitetava junto ao poeta Waly Salomão (que se nomeava como Wally Sailormoon naquela época) um próximo disco, para o qual a gravadora se mostrava mais disposta a investir em termos de produção e divulgação. A dupla então preparou um disco conceitual, que envolveu diversos músicos para realizar os complexos arranjos com orquestra, os

52 “Música Popular – Baianos: quem fica, quem vai”, *Jornal do Brasil*, 25/05/1972, Caderno B, p.2.

53 “Jards Macalé. Phonogram/Philips. Estéreo”, *Jornal do Brasil*, 13/10/1972, Caderno B, p.9.

54 “Síntese Excepcional”, *Jornal do Brasil*, 06/11/1972, Caderno B, p.2.

muitos tipos de percussão, guitarra, baixo, violão (de 6 e 7 cordas), piano e bateria. Nos jornais lia-se críticas com uma ideia em comum: de que já se esperava esse refinamento musical de Macalé se ele tivesse recursos para trabalhar, e que o disco de 1972 havia sido bom apesar do baixo investimento. O próprio disco de 1972 havia sido recebido de forma relativamente favorável, pois havia a ideia de que “os improvisos musicais superaram os improvisos industriais que determinaram que o disco fosse realizado daquela maneira” (MOURA, 1974b, p.11), mesmo havendo pouco esforço da gravadora, que impôs dificuldades na gravação e abstenção em sua divulgação:

Os principais aspectos diferentes desse segundo disco em relação àquele primeiro, com Lanny Gordon (sic) e Tutti Moreno (que acabou ficando superior ao que dele se esperava, em virtude das limitações sofridas), é que aquele era quase uma *jam-session*, com Macao, Lanny e Tutti se revezando e fazendo tudo. Em *Aprender a Nadar*, Macalé consolida, afinal, uma coisa que as pessoas de seu convívio sabem há muito tempo, quer dizer, consolida a sua situação de músico estudado, com vasto conhecimento teórico da música e com uma vivência ligada às mais diversas alas da música brasileira (MOURA, 1974a, p.11).

Portanto, em 1973, Macalé e Salomão viam em suas mãos uma oportunidade, com um investimento com o qual poderiam tratar o seu trabalho com mais cuidado, confirmando o que críticos e pares do meio musical achavam sobre seu potencial artístico. “Para Macalé, em geral reputado a compositor hermético e avesso a esquemas promocionais, *Aprender a Nadar* é marco não só de mais um disco gravado, mas convergência dos diversos momentos de uma virada profissional em vários níveis” é o que escreveu Luiz Gleiser no Caderno B do Jornal do Brasil⁵⁵.

O início da produção de *Aprender a Nadar* foi anunciado em julho de 1973, apresentado, por Júlio Hungria, como “mais tranquilo, principalmente devido à ioga, que dá calma para ver, ouvir e transportar esse sentimento para a música”⁵⁶. O mesmo autor publicou, em texto de 19 de agosto de 1973, que a gravação do disco havia começado naquela semana, sendo que nesse texto já havia a informação que o disco seria em parceria com Wally Sailormoon, apresentando a linha estética da “Morbeza Romântica”, que Hungria descrevia como o sofrimento das músicas românticas “penetrado por humor, como um comentário crítico do próprio sofrimento. Em vez de passividade diante da dor, uma compassividade”⁵⁷. Após alguns meses de entraves com a censura, o disco foi lançado em abril de 1974. O seu título é *Aprender a Nadar* ou *Jards Macalé apresenta Wally Sailormoon’s Morbeza Romântica em Aprender a Nadar*, como está escrito na contracapa. A morbeza romântica é o conceito do disco, o fio condutor. “Morbeza” é entendida como a soma de morbidez com beleza, uma ideia construída por Wally Sailormoon e musicada por Macalé: trata-se

55 “Aprendendo a Nadar com Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.8.

56 “Discos”, *Jornal do Brasil*, 17/06/1973, Caderno B, p.7.

57 “Espetáculos (show de Macalé em BH) e DISCOS”, *Jornal do Brasil*, 19/08/1973, Caderno B, p.12.

da parte sadomasoquista das relações amorosas. Segundo Mota (2012), é a possibilidade de olhar para o próprio sofrimento e se regozijar com o mesmo, rir dele. As letras de Salomão flertam com a ironia, o riso e a loucura, resultando em um pastiche literário (MOTA, 2012). Diniz (2017) concorda que *Aprender a Nadar* é um álbum conceitual onde “cada uma das faixas compõe um microcosmo, de modo a construir, no conjunto da obra, um discurso coeso” (DINIZ, 2017. p.178).

Para a construção da palavra “morbeza”, provavelmente Salomão se inspirou no “Movimento da Poesia Pau Brasil” de Oswald de Andrade (Diniz, 2017):

Ao apresentarem a *linha de morbeza romântica*, Macalé e Salomão pareciam subverter e/ou rejeitar a proposta do modernista. Mas, ao contrário, eles a atualizavam de acordo com a perspectiva - “linha evolutiva” - tropicalista, valendo-se, para isso, de outras fontes, noutro contexto e desembocando noutros resultados. Adensada com boas doses de crítica, *morbeza* seria uma mistura de *morbidez e beleza* (DINIZ, 2017, p.179).

Macalé afirmava que o conceito do disco – *morbeza romântica* – lhe era útil para explorar o aspecto visceral de tratar as relações amorosas, que está presente na música latino-americana em forma de romantismo. “É a comilança geral e depois a vomitada deste acúmulo de informações, a relação com os antropofágicos que todos nós somos. A música latino-americana é vigorosa, meio melancólica, mas com muita vitalidade” (FONSECA et al, 1973. p.5). Para Macalé (SILVA, 1973), essa herança romântica se encontrava também na música brasileira em sambistas como Lupicínio Rodrigues e Nelson Cavaquinho, nos choros e nas modinhas, “essa característica [...] é comum a toda latinidade, ao Terceiro Mundo, aos trópicos lânguidos, trágicos, tristes, e o romantismo é a essência desse temperamento latino” (SILVA, 1973. p.19). A poesia de Wally Sailormoon faz esse sofrimento latino-americano passar pelo filtro do humor, da ironia, para que as letras sejam um comentário crítico do próprio sofrimento em vez de uma passividade diante dele (HELENA, 1973. p.14). “Mergulhamos então em nossa herança europeia do amor romântico, desvairado e dilacerante, apenas armados de humor e malícia”, escreveu Luis Gleiser⁵⁸. Todos esses adjetivos usados por Macalé podem observados na letra de Wally Sailormoon de “Dona do Castelo”, presente em *Aprender a Nadar*:

Amor perfeito
Amor quase perfeito
Amor de perdição paixão que cobre
Todo o meu pobre peito pela vida afora
Vou-me embora embramadora
Você pra mim agora
Passa como jogadora
Sem graça nem surpresa
Diga que perdi a cabeça

58 “Aprendendo a Nadar com Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.8.

Se me levantar da mesa e partir
 Antes do final do jogo
 Louco seria prosseguir essa partida
 Peça falsa que se enraíza
 E faz negro todo o meu desejo pela vida afora
 Vou-me embora embromadora
 E quando eu saltar de banda
 E quando eu saltar de lado
 Vou desabar seu castelo de cartas marcadas
 E tramas variadas
 Sim, seu castelo de baralho vai se desmanchar
 Desmantelado, Decifrado
 Sobre o borralho da sarjeta
 Chegou o inverno (MACALÉ, J.; SALOMÃO, W., Dona de Castelo, 1974).

No dia anterior do lançamento do disco o jornalista Luis Gleiser publicou a chamada para a noite de lançamento enfatizando a origem do cantor-compositor: Macalé é do Rio de Janeiro e não baiano - uma forma de chamar a atenção para a independência do artista com relação à sua vinculação aos músicos baianos (Caetano, Gil, Gal e Bethânia). Para Gleiser, “Macalé, liberado do monopólio de influências baianas que marcou seu trabalho desde 1969, lança amanhã às 21h, na Cantareira, seu *Aprender a Nadar*, LP assaz carioca”⁵⁹. Nota-se então que a fama de acompanhador do grupo baiano ainda persistia mesmo que já apresentasse suas rachaduras, e o fato do crítico reiterar que Macalé é carioca pode ser lida como uma empolgação dos críticos cariocas, que viam em Jards Macalé o compositor intelectual e experimental local, que fazia seus experimentos musicais a partir do samba carioca. O evento de lançamento de *Aprender a Nadar* foi arquitetado por Macalé e Salomão – durante a demora da censura em liberá-lo – para chamar atenção à obra, sendo que a dupla não tinha certeza se a Philips investiria tanto na divulgação quanto gastou na gravação do disco. Gleiser a descreve:

Às 21 horas hoje, uma barca da Cantareira sairá da Praça XV com destino ao vão central da ponte Rio-Niterói, em percurso com duração prevista de duas horas entre um certo amor e um certo humor, na linha da morbeza romântica, onde aliás se situa o novo disco de Jards Macalé. *Aprender a Nadar*, que na ocasião será lançado ao público, arrematando oito meses de trabalho⁶⁰

O texto é feito sob uma entrevista a Macalé, que afirma:

Minha intenção é divulgar o disco criando um acontecimento popular, e não apenas uma brincadeira promocional-popularesca, portanto elitista. É a nadar que se precisa aprender no agora: dai ter-se convidado gente de todos os meios e ambientes deste Rio de Janeiro para a viagem, e o próprio convite, distribuído pela cidade afora por pequenos jornaleiros, ser um *fac-simile* de primeira página da Luta Democrática.

59 DISCOS”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.6.

60 “Aprendendo a Nadar com Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.8.

O lançamento desse disco tornou claro a forma como a maioria dos críticos apoiavam Macalé. Luis Gleiser, um deles, afirmou que o disco era uma virada na carreira de Macalé em vários níveis, tanto quanto à sua independência em relação aos baianos quanto na elaboração, junto a Wally Sailormoon, de uma linha mais depurada e limpa de criação musical. Por outro lado, pouco menos de um mês depois, José Ramos Tinhorão publicou uma visão oposta sobre *Aprender a Nadar* no Caderno B com o título: “Há uma coisa boa no LP de Macalé: é o violão de Dino”. Conforme apontado anteriormente, o texto teceu críticas basilares ao trabalho de Macalé, com afirmações como “sua voz é semelhante à de Tim Maia, bêbado”⁶¹.

Ao levarmos em conta que a MPB tinha suas fundações mais firmes nas inovações estéticas da Bossa Nova, principalmente com o “rompimento do império das narrativas sobre os estados passionais extremos, como o bolero” (NAPOLITANO, 2010), pois na Bossa Nova as letras tentavam comunicar as “impressões dos sentimentos que impregnavam em apresentações do mundo exterior ao artista” (NAPOLITANO, 2010), percebemos que Wally Sailormoon e Jards Macalé com a “morbeza romântica” vão na contramão desta tendência ao reatar laços com letras extremamente passionais como as do bolero, estética que fora rejeitada pela Bossa Nova no embrião da própria MPB (NAPOLITANO, 2010). Essa posição de se afastar de uma regra fundamental de seu universo musical para propor algo antigo com roupagem renovada é mais uma oportunidade de enquadrarmos Jards Macalé como um artista “inconformista” conforme Becker (1977c). A leitura pode ir além, sendo que podemos analisar Macalé de acordo com o conceito de “desviante” do próprio Becker (1977b). Para esse autor, grupos sociais produzem regras, que devem ser internalizadas pelos indivíduos. Essas regras são tipos de comportamentos esperados (os “normais”) e quando alguém não cumpre uma regra estabelecida dentro de um grupo social é visto como um “marginal” ou “desviante”. Essa pessoa pode aceitar a regra da qual está sendo julgada, ou entender que aquelas regras não são relevantes, acreditando que seus juízes são é que são desviantes.

As regras podem estar institucionalmente estabilizadas, ou podem ser um conjunto de comportamentos definidos informalmente. Cada grupo social define suas regras por meio de um pacto de pertencimento ao grupo, e o fato de uma pessoa ser considerada “marginal” ou “desviante” tem a ver com as consequências que o ato de quebrar regra pode gerar. Mas o ato desviante não é tão simples, ele depende do momento, da pessoa que o pratica, classe social, dentre outros elementos. Dependendo desses fatores o mesmo ato pode ser impune ou rigorosamente impetuoso com quem praticou o ato desviante. O fato de as sociedades atuais serem complexas permite que vários grupos sociais convivam, cada um com o seu conjunto de regras, alguns deles podem

61 “Há uma coisa boa no LP de Macalé: é o violão de Dino”, *Jornal do Brasil*, 01/05/1974, Caderno B, p.2.

considerar as leis “institucionais” não são boas porque não tem a ver com a sua cultura, ou porque o grupo não ajudou a construí-la (BECKER, 1977b).

O ponto aqui é que a relação de Macalé com as regras do campo artístico expõe o quanto ele foi visto como desviante: por ser um artista da MPB que não fez exatamente o que se esperava dele, por exemplo, ao resgatar temas passionais provindos do bolero em um disco de MPB em pleno 1974 ou ao realizar *happenings* em suas *performances* em um momento em que isso não era mais bem-visto pela crítica e público. Mas também é possível inverter os papéis, observando o quanto Jards Macalé entendeu que as regras que o julgavam é que eram desviantes, por exemplo quando ele afirma que determinou um comportamento para si pouco importando se ele se adequava ao comportamento oficial. Dessa maneira podemos afirmar que Jards Macalé jogou com essa “marginalidade”, sendo desviante de propósito, sendo que o interessante para ele era tensionar as estruturas das regras do mundo artístico toda vez que lhe fosse conveniente.

Becker (1977a) trata essas regras como “convenções artísticas”. Essas convenções regulam as relações entre artista e plateia, pois ao usar um conjunto de convenções o artista gera expectativas na plateia. O jogo de retardar, negar ou cumprir essas expectativas é que produz um efeito emocional, sendo que esse efeito terá maiores proporções se artista e plateia compartilharem do conhecimento das regras. De acordo com Becker (1977a), quando o artista resolve quebrar as convenções artísticas, ele está conscientemente aceitando que a sua arte terá menos circulação para que ele tenha mais liberdade artística. Toda essa reflexão pode ser colocada tanto na análise da trajetória de Jards Macalé quanto de outros artistas pós-tropicalistas tidos como “malditos” (como Walter Franco, Sérgio Sampaio, por exemplo). Esta imagem ao mesmo tempo em que era produzida por uma estrutura externa ao artista (a crítica musical) era usada como forma de se colocar no campo da MPB. O que estou propondo é observar como a imagem de maldito também era usada pelo próprio de artista, como uma ação possível - uma estratégia (Bourdieu 1996) - que lhe renderia um lugar no campo.

Se os discos *Jards Macalé* e *Aprender a Nadar* geraram uma repercussão de cinco ou seis textos, com dois deles como críticas mais densas, o disco *Contrastes* em 1977 gerou apenas um texto (mesmo que relativamente extenso) de crítica e duas citações avisando que Macalé o estava preparando. O crítico Alberto Carlos de Carvalho mostra em seu texto como Macalé descreveu o disco em um *release* para a imprensa:

Numa noite, na Sala Corpo e Som do MAM, Ismael cantou o samba que dá o nome ao LP. A música abria um leque de possibilidades: tristeza e alegria, desordem e harmonia, quanto mais longe do circo mais eu encontro o palhaço. Era a chave que eu estava procurando para gravar meu disco. Um disco com humor, beleza, rico instrumentalmente, nutritivo, cheio de

estilos, formas e cada faixa com uma música definida. O LP tem samba, valsa, reggae, blues, xote, candomblé, seresta e choro⁶².

De fato o crítico concorda com o título. Para ele, o disco é multifacetado e poderia ser ao mesmo tempo um programa da Rádio Nacional da década de 40, ou a trilha de um filme da Atlântida nos anos 50, ou integrado no contexto do movimento tropicalista ou um resumo do que seria a música popular brasileira. Mas, no fim das contas, Alberto Carlos de Carvalho não achou que os resultados foram inteiramente satisfatórios, o crítico achou o projeto megalomaniaco demais:

(...) alguma coisa não funcionou e um possível desastre na mixagem foi a primeira falha. Depois, os arranjos e orquestrações tão pesados e deram um tom de seriedade tão grande, que deixaram o disco arrastado como os filmes *Ben Hur* e *Manto Sagrado*. O repertório também não é comunicativo e apenas cinco faixas se destacam: “Contrastes”, “Sim ou Não”, “Conto do Pintor”, “Choro de Archanjo” e “Passarinho do Relógio”. Mas de todas as falhas, a principal foi a impossibilidade de Macalé ter gravado um video-tape.

Antes de o álbum ser lançado, Tárík de Souza destacou que a pluralidade do disco vinha por conta das contribuições de amigos de Jards: Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Severino Araújo com sua orquestra Tabajara, Wally Sailormoon e Gilberto Gil⁶³. *With a little help from his frends* foi o comentário que o crítico usou sobre as ajudas que Macalé teve de seus parceiros músicos na produção do disco⁶⁴.

3.4 - Trabalho colaborativo

Esse método de trabalho coletivo, enfatizado como uma característica do disco *Contrastes* de Macalé, se mostrou um aspecto importante da cena musical do Rio de Janeiro naquela década. Ao folhear o Caderno B do Jornal do Brasil pude perceber que quando os artistas não estavam em cartaz em um dos teatros da cidade com seus shows solos, os músicos se reuniam em apresentações conjuntas que demonstram o caráter colaborativo da cena musical dos anos 1970. É o caso do show com Gonzaguinha, Fagner e Paulinho da Viola que Macalé participou em março de 1976, e do show com Fagner, Moraes Moreira, Macalé, Lô Borges e Terezinha de Jesus em novembro do mesmo ano⁶⁵. Outros shows dessa natureza foram o intitulado “Fechando o verão” de Paulinho da Viola, Macalé, João Bosco e Sueli Costa e uma noite chamada “Cartola Convida”, que além do anfitrião contou com Macalé, Naná Vasconcelos, Maurício, conjunto “Nosso Samba”, passistas e ritmistas⁶⁶. Um evento importante foi o *Phono 73*, festival promovido pelo selo Phonogram (Philips) para

62 “Jards Macalé em ‘Contrastes’”, *Jornal do Brasil*, 08/07/1977, Serviço, p.5.

63 “Música Popular – Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 29/08/1976, Caderno B, p.10.

64 “Música Popular – Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 29/08/1976, Caderno B, p.10.

65 “Show - Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 22/03/1976, Caderno B, p.17; “Música Popular - Acontece”, *Jornal do Brasil*, 28/11/1976, Caderno B, p.4.

reunir o seu *cast*, extremamente influente na música brasileira da primeira metade da década de 1970, que incluía: Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, Erasmo Carlos, Fagner, Gal Costa, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Ivan Lins, Jair Rodrigues, Macalé, Jorge Ben, Jorge Mautner, Juca Chaves, Luis Melodia, Maria Betânia, os Mutantes, Nara Leão, Odair José, Quinteto Violado, Rita Lee, Toquinho, Vinicius de Moraes, Vanderléia e Zimbo Trio.

Sobre as colaborações criativas, ficaram claro nos textos do *Jornal do Brasil* as parcerias mais estreitas que Macalé cultivou naqueles anos, sendo que essas relações nos dão a oportunidade de observar que Jards procurou se relacionar com outras pessoas para além do grupo baiano. Por exemplo, Jards teve uma parceria importante com Jorge Mautner demonstrada pela participação de Macalé no show de Mautner em 1976 e em um show em conjunto dos dois em 1979⁶⁷. As parcerias para além do grupo baiano também se deram em gravações e composições. O MPB-4 gravou em duas oportunidades canções de Macalé, enquanto que Clara Nunes gravou a única composição em parceria de Jards Macalé e Vinicius de Moraes nos anos 1970: “O Mais Que Perfeito”, em seu disco *Clara Nunes* em 1973⁶⁸.

É possível observar que foi após 1974 que Jards Macalé passou a se aproximar de novos parceiros. É o caso do seu trabalho com a cantora e violonista Marlui Miranda que participou do show “Sorriso Verão” de Jards Macalé entre 1974 e 1976⁶⁹. Por sua vez, em 1977, Jards fez uma participação em um show de Marlui, e em 1979 os dois voltaram a tocar juntos para uma noite de lançamento dos livros de Ana Maria Miranda e Xico Chaves⁷⁰. No ano de 1978 Macalé se uniu a Rosinha de Valença para levantarem um espetáculo que ficou de fevereiro a abril em cartaz. Porém a grande parceria de Macalé nos anos 1970, e digo isso por conta da quantidade e profundidade dos textos que a citam, foi com Moreira da Silva. A conexão começou com em 1976 na participação no projeto *Seis e Meia*, que se tratava de uma série de shows no teatro João Caetano no Rio de Janeiro em que um artista em ascensão abria o show para um artista consagrado: sempre a preços populares, nos dias de semana, às seis e meia da tarde e aproveitando o público que procurava lazer na saída do

66 “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 05/11/1977, Caderno B, p.4 e “Anúncio – Em Tempo”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1977, Caderno B, p.5; “Cartola Convida”, *Jornal do Brasil*, 27/11/1970, Caderno B, p.7.

67 “Jorge Mautner”, *Jornal do Brasil*, 04/10/1976, Caderno B, p.7; “Jorge Mautner e Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 08/08/1979, Caderno B, p.6.

68 “MPB-4 Deixa estar”, *Jornal do Brasil*, 13 e 14/09/1970, Caderno B, p.4. e “Enfim sós”, *Jornal do Brasil*, 05/10/1973, Caderno B, p.2; “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 25/02/1973, Caderno B, p.13.

69 Aparições nas matérias: “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 18/08/1974, Caderno B, p.15; “Jards Macalé apresenta somente 3 dias”, *Jornal do Brasil*, 22/08/1974, Caderno B, p.18; “Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 03/11/1974, Caderno B, p.5; “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 02/02/1975, Caderno B, p.5; “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 01/03/1975, Caderno B, p.8; “Música Popular – Ao vivo”, *Jornal do Brasil*, 24/08/1975, Caderno B, p.11; “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 26/04/1976, Caderno B, p.7; “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 12/06/1976, Caderno B, p.8; “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 22/07/1976, Caderno B, p.6.

70 “Inauguração de um teatro e retração de estréias”, *Jornal do Brasil*, 06/05/1977, Caderno B, p.5; “Movimentada Sexta-feira e muito samba na próxima semana”, *Jornal do Brasil*, 09/02/1979, Serviço, p.5.

trabalho. A jornalista Maria Helena Dutra em 10 de setembro de 1976 informou que havia dois meses que a boa qualidade musical levava mil pessoas por espetáculo, sendo que para ela o projeto era “a boa hora da música popular – Em duplas, diariamente, há um show no João Caetano que lota o Teatro e se transforma no mais importante ponto de encontro do povo com a sua música”⁷¹. Na opinião dela a dupla Moreira da Silva e Macalé parecia já ter nascido feita. Os dois levaram a experiência do *Seis e Meia* para uma temporada de shows no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A iniciativa da série *Seis e Meia* com a ideia de unir “um experiente com um iniciante” foi adotada e expandida pela Funarte para a criação do Projeto Pixinguinha. A Funarte bancou turnês de várias duplas, entre outras, João Bosco e Clementina de Jesus, Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho, Nana Caymmi e Ivan Lins, Luis Gonzaga e Carmélia Alves, por capitais dos estados brasileiros. Moreira da Silva e Macalé participaram da primeira temporada do Projeto Pixinguinha em 1977, na qual viajaram em turnê para São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte⁷². Participaram também da segunda temporada em 1978 que contava com Vitória, Salvador, Maceió e Recife no itinerário⁷³. Quando a dupla se apresentava em Vitória, Jards Macalé foi preso por incitar o público a proferir palavrões na música “Sim ou Não” - segundo Tárík de Souza um policial informou que Macalé teria contratado “macacas de auditório” pois “as moças da sociedade capixaba não dizem palavrões”. Moreira da Silva, com 76 anos na ocasião, também foi convidado a depor por causa da música “Na subida do Morro”, um sucesso que ele repetia havia 20 anos⁷⁴. Macalé ficou preso das 11h às 18h30m na Polícia Federal: segundo ele, foi muito mal tratado, tiraram seus óculos e o deixaram sem almoçar. Avisou em um texto no jornal (1º caderno do Jornal do Brasil, 28/06/1978) que ia processar o superintendente da PF, o senhor Newton Brito⁷⁵. Meses depois, no dia 10 de agosto, também no 1º caderno há a notícia que Macalé denunciou o censor Carlos Lúcio Menezes afirmando ter sido ameaçado por ele de ter o seu espetáculo no Projeto Pixinguinha só aprovado para maiores de 21 anos se as canções “Sim ou Não” e “Casca de Ovo” estivessem incluídas, mesmo que ambas tivesse sido previamente autorizadas pela Censura Federal.

71 “A boa hora da música popular”, *Jornal do Brasil*, 10/09/1976, Caderno B, p.10.

72 Aparições nas matérias: “Arte e poder”, *Jornal do Brasil*, 19/06/1977, Caderno B, p.2; “Arte e poder”, *Jornal do Brasil*, 23/07/1977, Caderno B, p.4; “Nana Caymmi e Ivan Lins, agora sob a proteção de Pixinguinha”, *Jornal do Brasil*, 05/08/1977, Caderno B, p.1; “Muitas atrações para três dias”, *Jornal do Brasil*, 02/09/1977, Serviço, p.5; “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 03/09/1977, Caderno B, p.5; “O que há para ver - ‘SHOW’ - Projeto Pixinguinha”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1977, Serviço, p.8; “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 24/09/1977, Caderno B, p.4; “O que há para ver”, *Jornal do Brasil*, 30/09/1977, Serviço, p.8; “Essa gente comprometida com a boa qualidade”, *Jornal do Brasil*, 03/11/1977, Caderno B, p.4; “Arte e poder”, *Jornal do Brasil*, 03/12/1977, Caderno B, p.4.

73 “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 17/06/1978, Caderno B, p.4 e “Projeto Pixinguinha”, *Jornal do Brasil*, 23/06/1978, Serviço, p.5.

74 “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 01/07/1978, Caderno B, p.44.

75 Ênfase aqui o teor do 1º caderno: notícia objetiva e sem autoria declarada.

É preciso que eles se definam, diz Macalé. A Funarte, órgão do MEC, não censura nada. Leva o show para a censura, que diz o que pode e o que não pode; a censura volta e diz que pode, mas sob condições. Assim, ninguém tem tranquilidade para criar. O artista trabalha com sensibilidade, cria amor e paz, e não pode trabalhar sob pressão⁷⁶.

Nos shows que se seguiram, Macalé tocou as músicas censuradas (“Sim ou Não” e “Casca de Ovo”) de costas para o público e sem cantá-las, em forma de protesto⁷⁷. O incidente da prisão virou uma música de Macalé e Moreira da Silva, “Tira os óculos e recolhe o homem”, que foi usada por eles para participar do Festival da TV Tupi em 1979⁷⁸.

O grande acontecimento coletivo – e que ganhou traços políticos – promovido por Jards Macalé foi o seu evento no Museu de Arte Moderna. Para tal, Macalé organizou um show que contava com as participações de Paulinho da Viola, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, Edu Lobo, Danilo Caymmi, Gonzaguinha, Johnny Alf, Raul Seixas, grupo Soma, Edison Machado, Chico Buarque, MPB-4, Luiz Melodia, Milton Nascimento, Toninho Horta, Dominginhos, Gal Costa e dele mesmo para lembrarem o 25º aniversário da assinatura da Declaração dos Direitos Humanos da ONU. A princípio Macalé afirma que o show seria em seu próprio benefício “o que era uma piada, e era uma denúncia” (O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012), mas quando o Museu de Arte Moderna foi contatado, Cosme Alves Neto, então diretor da cinemateca do museu, deu a ideia de realizar o show no mesmo dia da comemoração em prol a Declaração dos Direitos Humanos. Macalé afirmou que tudo começou “como uma provocação, e continuou como uma provocação” (O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012).

Trechos dos 30 artigos da Declaração foram lidos pelo jornalista e agente da ONU no Brasil Ivan Junqueira e foram escutados pelo público e por agentes do exército que rodeavam o local. “Naquela altura do campeonato, a própria carta dos direitos humanos, a carta oficial dos direitos humanos, parecia ser um documento subversivo”, afirmou Macalé (O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012). Ele se referia ao clima de repressão política que assolava os artistas naquele momento da ditadura, sendo que Ivan Junqueira, o agente da ONU, afirmava que “as ações da ONU, ações normais, no campo da informação, que a ONU tinha que desenvolver, foram comprometidas por causa do clima de repressão que o Brasil vivia nessa época” (O BANQUETE

76 “Macalé denuncia censor”, *Jornal do Brasil*, 10/08/1978, 1º caderno, p.7.

77 “Macalé denuncia censor”, *Jornal do Brasil*, 10/08/1978, 1º Caderno, p.7.

78 Aparições nas matérias: “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 20/10/1979, Caderno B, p.7; “A Tupi joga tudo (ou quase) no seu festival versão 79”, *Jornal do Brasil*, 21/10/1979, Caderno B, p.9; “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 28/10/1979, Caderno B, p.7.; “Voltam os festivais. Com tudo de antigamente, Caetano Veloso inclusive”, *Jornal do Brasil*, 15/11/1979, Caderno B, p.1; “Televisão – Novo festival de sempre”, *Jornal do Brasil*, 17/11/1979, Caderno B, p.3; “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 25/11/1979, Caderno B, p.7.; “Um festival pouco representativo”, *Jornal do Brasil*, 02/12/1979, Caderno B, p.10.

DOS MENDIGOS, 2012). O direito à liberdade de expressão e a proibição de que ninguém seria torturado ou exilado são itens que estão no corpo das Declarações e foram vistos como subversivos e vetados quando o texto foi mandado para a censura para a ocasião do evento:

Artigo 1º

Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade

Artigo 2º

Todos os seres humanos podem invocar os direitos e as liberdades proclamados na presente Declaração, sem distinção alguma, nomeadamente de raça, de cor, de sexo, de língua, de religião, de opinião política ou outra, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação. [...]

Artigo 3º

Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.

[...]

Artigo 5º

Ninguém será submetido a tortura nem a penas ou tratamentos cruéis, desumanos ou degradantes.

[...]

Artigo 9º

Ninguém pode ser arbitrariamente preso, detido ou exilado.

[...] (DECLARAÇÃO)

Ivan Junqueira, o leitor desses artigos na ocasião, afirmou que sentia que estava escrevendo um pouco da história, sentia que a resistência contra a ditadura militar estava escrevendo a página da história que lhes cabia naquela tarde no Museu de Arte Moderna. Segundo ele, “lia com uma indignação [...] digna de prisão, eles podiam me prender pelo tom da leitura, não tanto pelo texto que estava lá na declaração”(O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012). Para Macalé, o estado de ânimo durante e depois do evento era de que aquele público poderia tomar um palácio de governo. Porém, ao fim do evento, o museu estava cercado de militares e a saída do público teve que ser negociada (O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012).

O evento dos shows e o disco duplo gerado pela captação ao vivo receberam o nome de *Banquete dos Mendigos*. O show aconteceu em dezembro de 1973, e o disco, lançado no final de 1974, sendo proibido pela censura em todo o território nacional em janeiro de 1975⁷⁹. Somente em 1979, ele foi liberado para ser relançado⁸⁰. Macalé promoveu vários eventos e festas na ocasião do relançamento e lançou *Banquete dos Mendigos* em Brasília, afinal, para Macalé, “esse é um disco político, então nós temos que lançar esse disco em Brasília, no coração do governo” (O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012)⁸¹. Macalé aproveitou a ida a Brasília para entregar ao

79 “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 19/01/1975, Caderno B, p.5.

80 “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 07/07/1979, Caderno B, p.5.

81 Aparições nas matérias: “Zózimo - Finalmente”, *Jornal do Brasil*, 30/09/1979, Caderno B, p.3; “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1979, Caderno B, p.10; “Banquete dos Mendigos”, *Jornal do Brasil*, 05/10/1979, Caderno B, p.10; “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 07/10/1979, Caderno B, p.7; “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1979, Caderno B, p.7; “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 11/08/1979, Caderno B, p.11.

Ministro-Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, Golbery do Couto e Silva, um plano cultural, com nove itens, que propunha desde a proteção dos artistas nacionais até a ratificação da Carta dos Direitos Humanos da ONU.

O plano pede ainda a reconsideração das penas dos presos comuns, para a pacificação da sociedade brasileira. “Sou do Partido Alto, meu negócio é a arte, mas voto em Clementina de Jesus e Moreira da Silva para a Presidência da República”, disse Macalé na saída da audiência⁸².

No dia seguinte, o mesmo plano foi oferecido a Petrônio Portella, Ministro da Justiça, junto a um exemplar do disco *Banquete dos Mendigos* autografado: “Mestre Petrônio, tome as providências necessárias à História”⁸³.

3.5 - Liderança política.

O envolvimento político de Jards Macalé não ficou só com o evento de o *Banquete dos Mendigos*. Em 5 de junho de 1975 ele se reuniu com Caetano Veloso e Jorge Mautner para um show para celebrar o dia mundial do Meio-Ambiente⁸⁴. Participações como essa mostram o engajamento de Jards, porém, como veremos mais adiante, o seu envolvimento com causas políticas foi muito além. O cantor-compositor se uniu a seus parceiros musicais para criar uma entidade chamada Sombrás (Sociedade Musical Brasileira). A entidade fora fundada por Jards, Sérgio Ricardo e Chico Buarque, sendo que eles ainda contaram com a ajuda de pessoas provenientes da área do cinema por conta das suas experiências em fomentar e organizar a sua arte. Segundo a jornalista Maria Lúcia Rangel, a Sombrás tinha por finalidade:

o estudo, a preservação e a divulgação da música brasileira e a defesa dos direitos por ela gerados. É composta por autores, criadores e intérpretes de música e letra. Pela primeira vez um movimento congrega músicos de todos os ramos, pois ao contrário da bossa nova – um movimento de caráter estético – a Sombrás é uma atitude de caráter profissional que engloba todas as tendências e correntes da nossa música⁸⁵.

Vários músicos se reuniram com o objetivo de promover shows para a arrecadação de fundos para a sobrevivência da Sombrás. Macalé esteve envolvido em vários destes shows: em março de 1976, ele se apresentou com Marlui Miranda, Moraes Moreira, Luis Reis, Zilda do Zé, Moreira da Silva, Walter Franco, Jorge Mautner, Luis Melodia, Geraldinho Azevedo, Jackson do Pandeiro; ainda em 1976 no show “Boca no Trombone” com Yvone de Lara, Sérgio Sampaio e

82 “Macalé leva plano a Golbery”, *Jornal do Brasil*, 27/09/1979, 1º Caderno, p.8.

83 “Macalé leva disco a Petrônio”, *Jornal do Brasil*, 28/09/1979, 1º caderno, p.8.

84 “Rio celebra com ‘show’ Dia Mundial do Meio-Ambiente”, *Jornal do Brasil*, 05/06/1975, 1º Caderno, p.14.

85 “Enfim, livres para cantar”, *Jornal do Brasil*, 19/03/1975, Caderno B, p.9.

Paulo Cesar Girão; e no show “As sete vidas do gato” com Egberto Gismonti, João Bosco, Luiz Gonzaga Jr., Tia Amélia, Sérgio Ricardo e Ivan Lins⁸⁶. Em 1977, mais um show: “Pulo do Gato” com Clara Nunes, Quarteto em Cy, Wanderléa, Rosinha de Valença, Gisa Nogueira, Miúcha, Telma e Sueli Costa. MPB-4 e João Bosco⁸⁷. Em todas essas oportunidades os shows dedicaram todas as rendas arrecadadas para a manutenção da Sombrás. Através das notícias de jornal, podemos concluir que Macalé era um líder dentro da entidade Sombrás. É o que mostra uma ocasião em 1976 que Macalé esteve presente representando a Sombrás em uma Assembléia Geral extraordinária que reuniu todas as categorias profissionais ligadas à realização de espetáculos. A ordem do dia era tomar posição diante do projeto de lei que regulamentava a profissão de artista e criava o Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculo de Diversões, enviado pelo Presidente Geisel ao Congresso Nacional no dia 22 de julho, em regime de urgência⁸⁸.

Jards Macalé mergulhou ainda mais fundo em assuntos políticos. Antes da ocasião para lançar o *Banquete dos Mendigos* em 1979 em Brasília, ele esteve na capital federal em fevereiro de 1975 para solicitar esforços pelas causas da classe dos músicos. Junto a ele estavam Tom Jobim, Sérgio Ricardo, Gutemberg Guarabira e Cartola, esse grupo foi a Brasília para uma reunião com o ministro da Educação, Nei Braga⁸⁹. Talvez Macalé fora convocado para essa reunião – participando desse seletivo grupo – por conta do impacto do próprio acontecimento dos *Banquete dos Mendigos* – cujo o disco estava censurado naquele momento – o que o fazia parecer um líder político entre os músicos. “A conversa foi sobre os problemas da classe dos músicos com a censura. Sobretudo da criação e função do Conselho Superior de Censura, além do direito autoral”. O ministro Nei Braga não detalhou como foi a reunião para a imprensa, porém brincou com a presença de Macalé: “apenas perguntei a Macalé se ele não gostaria de comer algumas frutas e flores, mas ele recusou...” - o ministro referia-se a performance de Jards em que o cantor cuspiu “pétalas de rosa e nacos de maçã” durante a sua canção “Princípio do Prazer”⁹⁰. Meses depois, em notícia publicada no 1º caderno, Macalé elogia o trabalho do ministro Nei Braga, sobretudo as:

86 “Ensaio Geral – Concerto Sombras”, *Jornal do Brasil*, 26/03/1975, Caderno B, p.7; “Música Popular - Geral”, *Jornal do Brasil*, 11/01/1976, Caderno B, p.13 e “Boca no Trombone”, *Jornal do Brasil*, 13/01/1976, Caderno B, p.17; “Música Popular - Agenda”, *Jornal do Brasil*, 11/07/1976, Caderno B, p.10.

87 Aparições nas matérias: “Fechando o Verão, muitos ‘shows’ com boas surpresas”, *Jornal do Brasil*, 19 e 20/03/1977, Serviço, p.11; “Música Popular”, *Jornal do Brasil*, 20/03/1977, Caderno B, p.9; “O Pulo do Gato”, *Jornal do Brasil*, 21/03/1977, Caderno B, p.7.

88 “Os artistas dizem NÃO”, *Jornal do Brasil*, 02/08/1976, Caderno B, p.1.

89 Aparições nas matérias: “Nei ouvirá o que pensam os artistas”, *Jornal do Brasil*, 04/02/1975, 1º Caderno, p.20; “Informe JB - Audiências”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1975, 1º Caderno; “Nei debate problemas da música”, *Jornal do Brasil*, 06/02/1975, 1º Caderno, p.10; “Nei Braga exige Ballet Cultural”, *Jornal do Brasil*, 07/02/1975, 1º Caderno, p.10.

90 “Nei debate problemas da música”, *Jornal do Brasil*, 06/02/1975, 1º Caderno, p.10; “Nei debate problemas da música”, *Jornal do Brasil*, 06/02/1975, 1º Caderno, p.10; “Fechadura”, *Jornal do Brasil*, 14/02/1975, Caderno B, p.4.

(...) iniciativas que vêm sendo tomadas em defesa da música brasileira, ressaltando que se faz necessário que o Governo garanta, cada vez mais a divulgação de nossa música pelas emissoras, fazendo respeitar a obrigatoriedade de sua reprodução pelo rádio, pelo menos em 50% em relação à música estrangeira⁹¹.

O nome de Jards Macalé também estava junto a 1046 nomes de intelectuais brasileiros em um documento que pedia ao Ministro da Justiça, Sr. Armando Falcão, a “imediate revogação dos atos que impedem a circulação de livros, a apresentação de peças e filmes, a difusão de músicas e reprimem a liberdade de pensamento e de criação no país”⁹². Uma denúncia de Macalé levou o Ministro Armando Falcão a se manifestar sobre a postura do Ministério sobre a Censura, Macalé afirmara que a Censura estava boicotando o projeto de abertura do Presidente Geisel⁹³. O cantor volta a se manifestar contra a censura participando no Simpósio sobre Censura na Comissão de Comunicação da Câmara dos Deputados, em Brasília, que discutiu “a produção artístico-cultural do país, seu mercado de trabalho, a legislação e suas brechas, num levantamento detalhado das intromissões censórias nas artes nacionais”⁹⁴. O cantor se apresentou no encerramento do evento, que ainda teve a participação de João Bosco e Ivan Lins⁹⁵.

Outros shows onde Jards se apresentou com uma grande quantidade de artistas tiveram importante impacto político. Foi o caso do Dia do Trabalho de 1979, que foi comemorado no estádio do Olaria no Rio de Janeiro com os portões abertos. Nesse dia aconteceram apresentações de Clementina de Jesus, Sérgio Ricardo, Paulinho da Viola, Gonzaguinha, João do Vale, Fagner, Zé Rodrix, Beth Carvalho, Abel Ferreira, Vital Farias, Salgado Maranhão, Dominginhos e Macalé. Além de música, esse 1º de Maio contou com pronunciamentos dos representantes sindicais e com a distribuição do jornal Unidade Sindical. Alguns desses artistas estiveram presentes em uma reunião ainda maior no dia anterior no Rio Centro de Jacarepaguá que contou com Chico Buarque, Edu Lobo, MPB-4, Clara Nunes, Gal Costa, dentre outros, o que indicava uma forte mobilização da classe artística⁹⁶. Esse apoio a causas sindicais foi uma tônica ao longo de 1979⁹⁷. Alguns desses shows envolviam pautas internacionais: foi o caso de um show realizado em julho de 1979 que, além de Jards, contou com Paulinho da Viola, Ivan Lins, Vital Farias, Nana Caymmi, Grupo Água, Manduka, Paulinho Soares, Dércio Marques, o grupo mexicano Nopalera. Este show, intitulado

91 “Farias diz a Nei Braga que 70% dos brasileiros nunca viram uma tela de cinema”, *Jornal do Brasil*, 26/07/1975, 1º caderno, p.14.

92 “Documento contra a censura chega ao Governo”, *Jornal do Brasil*, 26/01/1977, 1º caderno, p.14.

93 “Falcão vai falar sobre a censura”, *Jornal do Brasil*, 11/08/1978, 1º Caderno.

94 “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1979, Caderno B, p.4.

95 “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1979, Caderno B, p.4.

96 “Um momento coletivo”, *Jornal do Brasil*, 28/04/1979, Caderno B, p.4 e “‘Show’ no Riocentro abre hoje as comemorações do Dia do Trabalhador”, *Jornal do Brasil*, 30/04/1979, Caderno B, p.4.

97 “De manhã à madrugada, muitos ‘Shows’ em cartaz”, *Jornal do Brasil*, 11/05/1979, Serviço, p.5.

“Noite da Nicarágua”, foi organizado pelo Comitê de Solidariedade ao Povo da Nicarágua - país que naquele momento vivia um momento de turbulência político intenso⁹⁸. Essa movimentação política e sindical, embora intensa em 1979 (ano importante na política brasileira, com o impacto do movimento sindical de São Paulo e a luta pela lei da anistia), já aparecia na classe artística desde, pelo menos, 1975 (com o abrandamento da censura sobre a indústria fonográfica): é o que transparece no show Poeira de Estrelas, que envolveu vários músicos e atores no teatro João Caetano em benefício do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio em 1976. Além de Jards, se apresentaram Nei Matogrosso, Marisa e Luiz Gonzaga Junior⁹⁹.

Houve, ainda, vários eventos em que Macalé se reuniu com outros músicos importantes da MPB em shows em benefício de alguma causa, não exatamente política. Segundo Macalé, “volta e meia a gente tinha que socorrer um amigo. A operação do maridão da Clementina de Jesus, o Pé Grande, daí juntava todo mundo, fazia um show” (O BANQUETE DOS MENDIGOS, 2012). Nesse caso específico, Macalé talvez se refira a um show em benefício Clementina de Jesus em 1973 após um afastamento da cantora por motivos de saúde, com as presenças de Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Ademilde Fonseca, Johnny Alf, Elsa Soares, Luis Gonzaga Júnior, Ivan Lins, Macalé, Beth Carvalho, Sérgio Ricardo, João Bosco, Som Imaginário e todo o grupo de sambistas das escolas integrantes da Noitada de Samba do Teatro Opinião¹⁰⁰. Também em 1973 Jards Macalé, Gilberto Gil, Gal Costa promoveram um concerto em que toda a renda foi destinada ao grupo teatral Oficina. Nesta ocasião, o Teatro João Caetano lotou rapidamente gerando um tumulto em que a polícia militar teve que intervir¹⁰¹. Os artistas se mobilizavam para levantar fundos para os projetos de seus amigos e parceiros, por exemplo, para a produção de jornais e revistas feitos pelos próprios artistas. Vários artistas se uniram, por exemplo, para arrecadar fundos para a produção do jornal Kaos, de Jorge Mautner, em 1974: estavam envolvidos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jackson do Pandeiro, Macalé, Paulo, Cláudio e Maurício, Walter Franco e Moraes Moreira, além do trio de Tenório Jr¹⁰². O jornal Mais Um também contou com movimentação semelhante, na qual Macalé e outros artistas (Cartola, Nelson Cavaquinho, Martinho da Vila, Macalé, MPB-4 e outros) promoveram um espetáculo chamado “Isso que é show” em que

98 “A próxima semana”, *Jornal do Brasil*, 20/07/1979, Serviço, p.5 e “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 21/07/1979, Caderno B, p.4.

99 “Músicos e Atores vão se reunir no João Caetano”, *Jornal do Brasil*, 5 a 11/09/1976, Serviço, p.13.

100 “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 27/12/1973, Caderno B, p.2.

101 Aparições nas matérias: “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 02/02/1973, Caderno B, p.7; “Teatro João Caetano só amanhã venderá ingressos para o ‘show’ da noite”, *Jornal do Brasil*, 04/02/1973, 1º Caderno, p.12; “Estréias para esta semana”, *Jornal do Brasil*, 04/02/1973, Caderno B, p.12; “Na cidade”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1973, 1º Caderno, p.12; “Esta Semana Nas Artes”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1973, Caderno B, p.2; “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1973, Caderno B, p.7; “‘Show’ lota João Caetano e PM prende quem tinha ingresso e não pôde entrar”, *Jornal do Brasil*, 06/02/1973, 1º Caderno, p.10.

102 “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 23/11/1974, Caderno B, p.2.

levantaram fundos para o jornal¹⁰³. Em 1976, de forma parecida, houve o show para o início da produção da revista *Anima* de Capinan e Abel Silva com shows de Paulinho da Viola, Macalé, João Bosco e Moraes Moreira, Clementina de Jesus, Beth Carvalho, João Nogueira e Cláudio Jorge; meses depois aconteceu o show de lançamento da revista com Macalé, Fagner, Sueli Costa, Moraes Moreira e Terezinha de Jesus¹⁰⁴. Por fim, em 1977 os artistas – incluindo Macalé – se movimentaram para arrecadação em prol do lançamento de outro jornal: *Em tempo*¹⁰⁵. Jards Macalé e seus parceiros também organizaram apresentações para promover homenagens: Vinicius de Moraes, Toquinho, Chico Buarque, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Macalé, Elton Medeiros, Nara Leão e o MPB-4 realizaram um show em homenagem ao cantor Cyro Monteiro que havia falecido em outubro de 1974¹⁰⁶.

Observar as referências à Jards no *Jornal do Brasil* oferece também a possibilidade de observar sua inserção em debates que, naquele momento, estavam ganhando corpo na cena cultural brasileira. É o caso de discursos sobre negritude. Lendo as notícias que o citavam no jornal, fica claro que Macalé se identifica como um homem negro e que se preocupava em participar de eventos pela causa da comunidade negra. Em 1974, ele se apresentou na Semana Afro-Brasileira ao lado de um grupo de atabaquistas, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Jorge Ben e Clementina de Jesus; em 1977 na Semana da Cultura Negra com Zezé Mota, Sonia Santos, Os Tincões e Paulinho da Viola; além de uma série de festividades em comemoração ao 90º aniversário da Abolição da Escravatura em 1978¹⁰⁷. Macalé foi um dos compositores que Zezé Motta - uma artista cuja carreira foi marcada por um intenso envolvimento em debates sobre negritude - escolheu em seu disco composto apenas de compositores negros em 1979. No mesmo ano ele foi alvo de racismo, relatado por Tárík de Souza no dia 30 de julho. Segundo o jornalista, um crítico de Recife no *Jornal do Commercio* ao comentar o disco *Contrastes* havia achado a capa de mal gosto por apresentar Macalé, negro, beijando uma mulher branca. Tárík clama pela lei Afonso Arinos no crítico recifense e afirma que ele perpetrara um *apartheid* estético. Ao comentar o incidente Macalé afirma:

No ano passado fiz muitas coisas e não recebi nada. Mas isso não é privilégio meu não, é de todos os músicos. E ainda tenho que responder ao racismo, como aquele cara de

103 “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 30/12/1974, Caderno B, p.9.

104 “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 08/01/1976, Caderno B, p.7 e “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 26/04/1976, Caderno B, p.7.

105 “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 05/11/1977, Caderno B, p.4 e “Em Tempo”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1977, Serviço, p.5.

106 “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1974, Caderno B, p.5.

107 “Semana Afro-Brasileira”, *Jornal do Brasil*, 23/05/1974, Caderno B, p.7. “Gal de volta com ‘Caras e Bocas’ renovado”, *Jornal do Brasil*, 18/11/1977, Serviço, p.5 e “Semana da cultura negra”, *Jornal do Brasil*, 24/11/1977, Caderno B, p.7. “O Negro na cultura brasileira”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1978, Serviço, p.5 e “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 20/05/1978, Caderno B, p.4.

Pernambuco que falou a respeito da capa de meu último disco, *Contrastes*: “Um LP de mau gosto a começar pela capa, onde vemos o escuro Macalé beijando uma branca”. Depois de ter feito *Tenda dos Milagres* [filme de Nélson Pereira dos Santos com temática afro-brasileira]. Isso é demais¹⁰⁸.

Como vimos, Jards Macalé teve atividades diversificadas na década de 1970. A principal foi como músico, seja como cantor ou compositor mas também como diretor musical ou arranjador, assim como a participação em causas políticas e sociais. Outra ocupação foi a sua ligação com o cinema, atuando como compositor de trilhas sonoras e como ator. De todo modo, o cinema também aparece para Macalé como uma atividade coletiva permeada de parcerias artísticas, principalmente com o diretor Nélson Pereira dos Santos.

O primeiro projeto cinematográfico que Jards Macalé se envolveu foi em sua passagem 1972 por Londres. Foi o filme *O Demiurgo* de Jorge Mautner, com Macalé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Macalé como atores¹⁰⁹. *O Demiurgo* foi um filme que ficou no circuito de cinema universitário, sendo exposto no Rio de Janeiro apenas na PUC em setembro de 1972. Segundo as notícias no Caderno B, após *O Demiurgo*, Macalé fez a trilha sonora de um documentário sobre Getúlio Vargas feito por Ana Carolina Teixeira Soares¹¹⁰. Os dois principais filmes que Macalé participou como ator foram *O Amuleto de Ogum* (1975) e *A Tenda dos Milagres* (1977), os dois de Nélson Pereira dos Santos¹¹¹. No primeiro ele interpreta o cego Firmino e no segundo o personagem Pedro Archanjo. Em ambos os filmes, todavia, ele também contribuiu com músicas para a trilha sonora. Jards Macalé comenta sua participação no cinema em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* publicada no dia 11 de maio de 1977:

- O cinema resolve milhares de relações, registra a vida. O primeiro trabalho foi com Joaquim Pedro, quando musiquei o poema de Mário de Andrade em *Macunaíma*. Depois,

108 “Rosinha de Valença e Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 12/02/1978, Caderno B, p.10.

109 “OH, Demiurgo (brasileiro)”, *Jornal do Brasil*, 13/09/1972, Caderno B, p.6.

110 Aparições nas matérias: “Getúlio Vargas – Sai do arquivo para as telas do cinema”, *Jornal do Brasil*, 13/09/1974, Caderno B, p.5; “Documentando Vargas”, *Jornal do Brasil*, 15/09/1974, Caderno B, p.8; “Recordar é viver – Getúlio Vargas”, *Jornal do Brasil*, 21/09/1974, Caderno B, p.8.

111 Para o primeiro filme: “Agenda de Cinema – O Amuleto de Ogum”, *Jornal do Brasil*, 01/02/1975, Caderno B, p.6; “Corpo Fechado”, *Jornal do Brasil*, 16/02/1975, Caderno B, p.7; “Estréia – O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 17/02/1975, Caderno B, p.6; “Cinema – O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 19/02/1975, Caderno B, p.2; “Coruja de Ouro na Semana Extra”, *Jornal do Brasil*, 16/06/1975, Caderno B, p.2; “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 09/12/1975, Caderno B, p.2; “Tela em Transe / 3 – Um doente à espera do remédio milagroso”, *Jornal do Brasil*, 12/12/1975, Caderno B, p.10; “O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 11/01/1976, Caderno B, p.9; “O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 30/06/1979, Caderno B, p.7.

Sobre o segundo filme: Aparições nas matérias: “Sobre o filme *Tenda dos Milagres*”, *Jornal do Brasil*, 03/07/1977, Caderno B; “Festival de Brasília - ‘Tenda dos Milagres’ é o vencedor”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1977, Caderno B, p.10; “Cineastas premiados em Brasília recebem no Rio cheques e Troféu Candango”, *Jornal do Brasil*, 13/08/1977, 1º Caderno, p.17; “I semana de filmes inéditos da Abraci”, *Jornal do Brasil*, 15/08/1977, Caderno B, p.6; “O que há para ver”, *Jornal do Brasil*, 21/10/1977, Caderno B, p.8; “A próxima semana - ‘Milagres’ de Nelson em Semana de Visconti”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1977, Serviço, p.3.; “Cinema - Estréias”, *Jornal do Brasil*, 14/11/1977, Caderno B, p.6; “Tenda dos Milagres”, *Jornal do Brasil*, 15/11/1977, 1º Caderno, p.17.

transpus par ao violão uma peça de Marios Nobre, para *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*¹¹². Fiz a música do filme de Ana Carolina, *Getúlio Vargas*; transei com Odete Lara a música de *Rainha Diaba*¹¹³; e terminei estreando como ator em Londres, no filme *O Demiurgo*, de Jorge Mautner.

O encontro com Néelson Pereira dos Santos levou-o a interpretar o cego Firmino, em *Amuleto de Ogum*, e finalmente Pedro Archanjo:

- Na realidade, incorporei tanto o cego Firmino como Pedro Archanjo como se fossem eu próprio. E o Néelson me deu total liberdade de criação¹¹⁴.

Após essa entrevista, o cantor veio a participar de um filme dos Novos Baianos em 1979: intitulado *Cinema Olímpia*, tratava-se de um musical com roteiro e direção de Galvão, membro do grupo¹¹⁵.

De uma maneira geral, todas essas atividades de Jards Macalé nos mostram muito mais sobre como foi a própria MPB na década de 1970 do que exatamente um caráter singular da trajetória de Jards. Em um momento - década de 1970 - onde a MPB se tornava mais profissional, percebe-se ainda como os artistas tentavam fazer de tudo, e Jards oferece um bom índice disso. Ao mesmo tempo, percebe-se como os artistas da MPB - um campo extremamente diverso em termos de sonoridade - se conheciam e compartilhavam os mesmos espaços. Se este capítulo focou na diversidade das atividades de Jards e a construção de sua imagem através da recepção destas atividades pelos jornais, veremos no próximo capítulo como Jards se colocou dentro do campo da MPB. Se, como foi afirmado acima, Jards “jogava” com a imagem de maldito produzida na imprensa, isto gerava um lugar dentro do campo da MPB. Para compreender este lugar, é preciso observar o surgimento deste lugar em relação à própria história da MPB. Assim, o próximo capítulo tratará do surgimento da MPB até sua consolidação no meio da década de 1970, gerando todo o grupo de artistas que coexistiam em relações de interdependência e que propuseram várias linhas estéticas.

112 Os filmes *Macunaíma* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* são de 1969 e não possuem textos no *Jornal do Brasil*.

113 Filme de 1974, sem citações no *Jornal do Brasil*.

114 “Macalé: Entre um ‘show’ e um disco ‘contrastes’”, *Jornal do Brasil*, 11/05/1977, Caderno B, p.8.

115 “Novos Baianos abrem temporada de verão na Concha Verde”, *Jornal do Brasil*, 08/01/1979, Caderno B, p.7.

4. CAPÍTULO 3

“... dos contentes.”

Veremos agora a cena em que Jards Macalé esteve inserido, como ela se estabeleceu como opção estética, ideológica e mercadológica, quais os principais personagens com quem Jards Macalé manteve relações e foi amplamente comparado. Tal cena ficou conhecida como um gênero musical chamado MPB. Todavia, há de se ressaltar que Jards Macalé pessoalmente não reconhece o seu trabalho ligado à sigla, afirmando que sua existência como artista deve ser categorizada apenas como “Música Brasileira”. Esse argumento de Jards Macalé se dá pelo seu entendimento de que, para ele, não há divisão entre música popular e música erudita, descartando então o “P” de popular em MPB¹¹⁶. Mesmo assim vou considerar Jards Macalé como um representante da MPB por conta de todo o consistente estudo que já se fez em torno dessa sigla como gênero musical multifacetado.

4.1 – MPB como conceito

Se pensarmos o samba da década de 1930 como eixo de sustentação para o nascimento da MPB, e imaginarmos uma linha evolutiva, tal como Caetano Veloso sugeriu em 1966, nos depararíamos com uma lógica de rupturas de tradições que se confirmariam como uma tradição de ruptura (Napolitano, 2014). Ao cristalizar essa ideia como um embrião do que conhecemos por MPB, nos deparamos com um gênero musical dotado de temporalidades distintas em que tradições são quebradas ao mesmo tempo que são lembradas em forma de homenagens. De uma forma em que todos os elementos operam a favor de criar um sentido de brasilidade, inclusive aqueles de origem estrangeira que foram adotados e deglutidos. A sigla MPB então é uma “tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba” (NAPOLITANO, 2007, p.109).

A princípio os artistas – compositores, cantores, músicos em geral – que tinham como ponto de partida uma música brasileira com origem no samba e tendo principalmente a Bossa Nova como principal referência, se aglutinaram para se diferenciar de outros movimentos, sobretudo a Jovem Guarda, que julgavam produzir uma música de menor valor por ser considerada uma mimese do pop americano e inglês. Entre 1965 e 1968 configurou-se assim um produto cultural reconhecível e socialmente valorizado a partir de paradigmas de seu estatuto estético e ideológico sob a forma de canções nacionalistas, nascendo o que chamamos hoje de Música Popular Brasileira (NAPOLITANO, 2007).

Entender a trajetória de Jards Macalé passa pelo entendimento dos embates entre os artistas da MPB e os da Jovem Guarda em relação à essência da música brasileira – quanto ao tratamento

116 Entrevista dada a mim, anexo 1.

do material “nacional” e o “estrangeiro”, e da explosão dessa discussão sob o nascimento do Tropicalismo. Porque além de uma ideia do envolvimento de Macalé com a cena musical, esses eventos formataram o estatuto temático e estético da MPB que se consolidaria na década de 1970, período em que foram lançados os discos de Jards Macalé que essa pesquisa se propôs a analisar.

4.2 – As transformações da Bossa Nova

A Bossa Nova, com a sua mistura do jazz com cadências e ritmos do samba, foi a base musical da “canção engajada”, que como novidade apresentava letras de temática social a fim de conscientizar politicamente o público, sendo que os músicos responsáveis pelas canções engajadas dialogavam com os intelectuais universitários ligados ao pensamento de esquerda. Assim, compunham letras que ressignificavam arquétipos emprestados, sobretudo, da literatura e do cinema. Tais arquétipos representavam o povo pobre como aquele legitimamente brasileiro: o nordestino, o pescador, o morador do morro eram representados de forma a incitar o surgimento de uma consciência nacional-popular. Havia o entendimento de que se a arte fosse feita a partir da cultura popular regional ela seria legitimamente nacional. Assim o repertório da Bossa Nova foi trocado pelo cancionário popular ou em canções que se baseavam nele. Pelo fato de serem oriundas das camadas mais baixas – vistas como a base mais pura do povo brasileiro – as suas músicas regionais foram alçadas ao nível de uma essência da ideologia de esquerda. A arte feita sob esses pressupostos ficou conhecida como uma arte em favor da consciência nacional-popular.

No universo da Bossa Nova, Carlos Lyra foi um dos primeiros artistas a levantar a ideia do nacional-popular em canções, sendo que tal ideia defendia a nacionalização e a popularização das linguagens artísticas (GARCIA, 2004). A ideia de “nacionalização” significava tornar o material artístico um espelho da cultura nacional, enquanto que “popularização” apontava para a necessidade da arte acessível ao povo, não apenas a uma elite econômica ou intelectual. A ideia do nacional-popular criou um ciclo que tinha o povo como fonte da essência da nação: a ida ao povo e o povo como consumidor da arte (NAPOLITANO, 2010). Garcia (2004) afirma que apesar de o conceito de nacional-popular empregado pelos artistas entre as décadas de 50 e 60 no Brasil não ser inspirado diretamente nas ideias desenvolvidas por Antonio Gramsci, as ideias de nacionalização e popularização das linguagens artísticas se aproximam das teses do autor italiano (GARCIA, 2004).

“Na década de 60, engajar-se às causas nacionalistas era pré-requisito para muitos artistas, estudantes e intelectuais que desejavam participar do processo de mudança da realidade nacional” (GARCIA, 2004, p.284). No que se refere ao arranjo e possibilidades estéticas musicais, as músicas sob a égide do nacional-popular foram chamadas de “Bossa Nova Nacionalista”, e apesar de terem conseguido avançar quanto à temática nas letras – abordando temas políticos e sociais –, e mesmo levando em consideração à tentativa de incorporar materiais sonoros que “citassem o ritmo e a

ginga das classes populares, os parâmetros musicais da canção engajada produzida no período, continuavam presos às conquistas formais e estilísticas da Bossa Nova” (Garcia, 2004, p.322). Ou seja, essa vertente nacionalista da Bossa Nova mantinha o trabalho harmônico desenvolvido pela Bossa Nova “tradicional” (muito marcada pelo trabalho de Tom Jobim neste quesito), e apresentava formações instrumentais com base no trio piano, baixo e bateria tendo eventualmente a flauta como acompanhamento melódico ou arranjos centrados no som do violão com adição de percussão.

Segundo Napolitano (2014), antes do golpe militar de 1964 artistas como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Nara Leão produziram trabalhos em prol da ideia de uma nação-povo com consciência política e com voz ativa para requerer seus direitos. O golpe militar legitimado pela parte conservadora da classe média – assustada com o fantasma de uma revolução comunista no Brasil – instaurou um regime ditatorial em que associações comunitárias, partidos políticos e outras manifestações sociais eram proibidas. Apesar das ações de militância explícitas dos músicos da canção de protesto serem proibidas, a popularidade dos mesmos cresceu entre os jovens – sobretudo os universitários – e esse tipo de música adotou uma postura política e, com uma aura de seriedade, assumindo a responsabilidade crítica de contrapor o regime militar e servindo como um meio de discutir, manter e compartilhar valores democráticos. A institucionalização desse movimento, por volta de 1965, foi nomeada de Moderna Música Popular Brasileira, a MMPB, sendo que o gênero se cristalizou com a sigla “MPB” (sem o termo “moderna”) a medida que ganhava novas possibilidades estéticas e temáticas (NAPOLITANO, 2017).

Para os músicos nacionalistas da canção engajada a relação entre o tradicional e o moderno servia como atualização em direção a uma consciência política. Edu Lobo se destacou nesse sentido, sendo um dos compositores que usou as técnicas avançadas de Tom Jobim no tratamento com acordes alterados para lidar com a temática popular e transfigurar a Bossa Nova em uma canção politicamente engajada. Edu Lobo fazia assumidamente uma música nacionalista, usando os estrangeirismos para enaltecer e agregar um valor técnico e intelectual à música folclórica brasileira, sendo que o compositor afirmou que essa fórmula de criação de música nacionalista vinha dos escritos de Mario de Andrade. Edu ainda definiu o legado de Tom Jobim como uma atualização do samba a fim de melhorá-lo e engrandecê-lo. A partir dessas duas ideias – ensinamentos de Mário de Andrade e a atualização do samba por conta de Tom Jobim – desenvolveu uma estilização de um material folclórico para encontrar uma consciência nacional adormecida, sendo que a parceria com Ruy Guerra lhe deu mais fôlego para articular as manobras modernas da Bossa Nova com uma mensagem política (NAPOLITANO, 2007). A temática abordada por Edu Lobo e seus letristas era a de uma brasilidade rural, diferente da face urbana do nacional-popular abordada por Carlos Lyra e seus parceiros:

Em dois extremos estariam, portanto, representando as canções de Carlos Lyra o pólo urbano e as de Edu Lobo o pólo rural, ambos contribuindo para a mitificação dos novos lugares da memória e da estética nacional-popular, retratados respectivamente pelo morro e pelo sertão, e as necessidades materiais que caracterizam tais regiões, seja a miséria, a pobreza ou o isolamento, acabaram por se transformar em poderosos meios de resistência ao imperialismo norte-americano. Nesse sentido, determinadas canções de Carlos Lyra (em parceria ou não) passaram a traduzir um novo imaginário acerca da representação das classes populares na história brasileira (Garcia, 2004, p.309-310).

As músicas de protesto, ou, as músicas que flertavam com gêneros musicais tradicionais a fim de um contato com um material genuinamente brasileiro, no viés de esquerda do nacional-popular, viraram o paradoxo do mercado fonográfico brasileiro na segunda metade da década de 1960: a canção engajada era um grande negócio (NAPOLITANO, 2014). A experiente Elizeth Cardoso ao inclinar sua carreira para a novidade que era a valorização do samba do morro mostrara que a cantora entendeu que era uma rara oportunidade de angariar um novo público para lhe admirar: mais jovem, comprador de discos e frequentador de teatros (Napolitano, 2007).

Segundo Napolitano (2007), à medida que o regime militar endurecia o ambiente político, a esquerda brasileira desenvolveu uma crítica às canções de protesto afirmando que uma mensagem mais direta em direção a uma guerrilha para defender os direitos civis era necessária. Seria algo mais parecido com o projeto da *Nueva Canción* latino-americana, músicas exortativas que funcionariam como um hino de luta. A música de Geraldo Vandré “Para dizer que não falei das flores” defendida por ele mesmo no Festival Internacional da Canção de 1968, foi recebida como a “Marselhesa” brasileira, haveria então um hino para os que estavam preparados para a guerra (NAPOLITANO, 2007).

Além dos músicos que faziam questão de levantar bandeiras políticas, outros encontraram formas pessoais para atualizar a Bossa Nova. É o caso dos Afrosambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes, centrais nas canções do disco homônimo (*Afrosambas*, Philips, 1966). Segundo Napolitano (2007), Vinícius considerava o trabalho de Baden, de integrar as músicas afro-brasileiras ligadas ao candomblé à Bossa Nova, como uma “segunda fase” desse gênero musical. Motivos modais e batuques foram emulados no violão de Baden Powell enquanto Vinicius de Moraes construiu uma gama de temas e virtudes dos valores populares (luta, amor, lealdade, solidariedade, coragem, etc.) os personificando em sujeitos poéticos: pescadores, capoeiristas e fiéis religiosos.

4.3 - Teatro musical

Caetano Veloso explica que mesmo que os anos de ditadura que precederam o truculento AI-5 nos pareçam ser mais brandos, os artistas procuravam maneiras de expressar o seu descontentamento de estarem de fato sob uma ditadura. Os jovens universitários que predominantemente simpatizavam com ideias de esquerda se interessavam por arte politicamente engajada e, em grande medida, este interesse foi canalizado para o teatro que aproveitou a sua proximidade com esse

público para passar mensagens políticas (VELOSO, 2017). A convite de Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo foi a São Paulo compor a trilha sonora da peça *Arena canta Zumbi* em 1965, em que a direção estava a cargo de Augusto Boal. O grupo Teatro de Arena já estava acostumado à fazer espetáculos de protesto tendo uma ótima experiência com o musical *Opinião* nos meses anteriores. Além disso, as ideias estavam em sintonia com o que Edu Lobo entendia como o equilíbrio entre uma música intelectualmente refinada e a música folclórica e tradicional como fonte. Essa conexão entre música e teatro foi importante na carreira de vários músicos, inclusive de Jards. Atuando como violonista, “Macalé” (sem o “Jards”) substituiu o violonista titular Roberto Nascimento nos espetáculos *Opinião* e *Arena conta Zumbi* e se integrante fixo nos espetáculos posteriores: *Arena canta Bahia e Tempo de guerra* (COELHO, 2020, p.110).

O CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE bem como a Teatro de Arena usaram a música popular para nacionalizar o teatro brasileiro na década de 1960. Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal construíram por meio de seus espetáculos a união da canção com o teatro em prol de uma arte popular e nacional, exibindo teoricamente seus pensamentos em encartes e prólogos de peças teatrais, em jornais e revistas, em entrevistas e depoimentos (GARCIA, 2017). Um exemplo é o texto informativo no programa do espetáculo *Opinião* (1965). Ali eles afirmaram que a importância da música popular:

é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é a fonte e a razão da música (Programa do espetáculo, 1965 *apud* Garcia, 2017, p.272).

No mesmo ano de 1965 a canção “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes se tornou um grande sucesso na voz de Elis Regina, ao ganhar o “Primeiro Festival da Música Brasileira”, na TV Excelsior. A canção sintetizava muito bem os elementos que caracterizavam a nascente MPB: sonoridades jazzísticas, ligadas a músicos que tocavam em boates do conhecido “Beco das Garrafas”, a interpretação explosiva de Elis Regina e as ambições políticas da consciência nacional-popular no teor da letra e composição de Vinícius e Edu. Tanto “Arrastão” quanto as músicas do *Arena canta Zumbi* inferiam uma dimensão épica à música brasileira, sendo que Edu Lobo expandia a sonoridade da Bossa Nova do pessoal para o social. Caetano Veloso (2017) descreveu esta expansão como um desejo de um bossanovista, exímio harmonista e de estilo pessoal acentuado, de sair do apartamento para alcançar os grandes espaços assumindo as responsabilidades políticas que lhe seriam implicadas com esse processo.

Antes de *Arena conta Zumbi*, o grupo Teatro de Arena e integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE apresentaram o (aqui já citado) espetáculo musical *Opinião* dirigido por Augusto

Boal em dezembro de 1964. O Teatro de Arena vinha investindo em temáticas sociais pelo menos desde 1958 (o grupo surgiu em 1953), porém o *Opinião* representou uma confluência de acontecimentos: além do casamento do teatro com o movimento estudantil, foi o envolvimento certo para a cantora Nara Leão que queria se desvencilhar da imagem de ser apenas uma cantora de Bossa Nova e ampliar seu repertório em direção a temas que gerassem uma discussão a respeito dos problemas sociais e políticos que o novo teatro brasileiro e o Cinema Novo abordavam (VELOSO, 2017). Para completar, o golpe de 1964 tornou o espetáculo mais relevante e mais perigoso. No espetáculo Nara Leão dividiu o palco com um representante do samba carioca autêntico “do morro” Zé Keti e um representante do nordeste brasileiro, João do Vale. O texto da peça expunha problemas sociais do Brasil, com os três cantores interpretando canções dos próprios Zé Keti e João do Vale, mas também de Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes e Ruy Guerra. Segundo Napolitano, (2007) no *Opinião* há a revalorização do samba autêntico e dos gêneros regionais ligados ao sertão nordestino no viés da canção engajada, seguindo a ideia de que essas manifestações populares representavam um Brasil autêntico. Garcia (2017) afirma que objetivo do espetáculo era promover a “integração” entre classes e a convergência de gêneros e estilos musicais. Por fim, a música popular como solução para nacionalizar o teatro aproximou o teatro com a MPB (GARCIA, 2017).

Para Napolitano (2007) o trabalho de Nara Leão nos discos que lançou logo após o *Show Opinião* são a síntese das questões em jogo nos anos 1960 na MPB. Os discos de 1965 (*O canto livre de Nara Leão*, Philips), 1966 (*Nara pede passagem*, Philips) e 1967 (*Manhã de liberdade*, Philips) tem o repertório montado predominantemente de sambas e gêneros nordestinos de temática social. Apesar do disco de 1966 ter arranjos com instrumentos típicos do “samba de morro”, o disco de 1967 revisita os arranjos ao estilo da Bossa Nova. Além desses discos frisados por Napolitano (2007), os discos de Nara lançados em 1964: *Nara*, lançado pela Elenco no primeiro semestre, e o *Opinião de Nara*, lançado no segundo semestre pela Philips, também já apresentavam sambas tradicionais interpretados pela jovem cantora. Uma série de possibilidades sonoras, por vezes conflitantes, começa a se institucionalizar. Todavia, elas contribuíram para a natureza multifacetada da MPB.

4.4 – O Fino, a Jovem e a Velha.

O arrebatamento causado por Elis, mostrando ao público como uma cantora poderia “carregar uma canção e levá-la aonde nem os autores imaginaram” (MELLO, 2003, p.106), ajudou a cunhar uma expressão da época dos festivais sobre a capacidade de um intérprete “defender uma canção”, o que fez com que o empresário Marcos Lázaro lhe conseguisse o melhor contrato que um artista já havia assinado com uma emissora de televisão. A Record ofereceu à cantora um programa

de televisão para apresentar mais músicas ao estilo de “Arrastão”, nascendo então o *Fino da Bossa* em 1965. Jair Rodrigues apareceu como uma opção para acompanhar Elis após Baden Powell não ter agenda disponível para participar, e ambos tinham o luxuoso acompanhamento instrumental da Orquestra da Record, além do Quinteto de Luiz Loy e o Regional do Caçulinha. “Elis estava investida de autoridade para dar aval aos novos cantores e compositores que surgiriam no Brasil a partir de então” (MELLO, 2003, p.110) e vários deles colocaram suas carreiras no caminho do profissionalismo por intermédio de participações no *Fino da Bossa*: Chico Buarque, Taiguara, Toquinho, Gilberto Gil, dentre outros (MELLO, 2003).

O sucesso de *O Fino da Bossa* marcou uma tendência na televisão brasileira: programas musicais para exibir o *cast* musical da emissora. A Record antes do fim de 1965 contratara Edu Lobo, Alaíde Costa, Claudete Soares, Orlando Silva, Nara Leão, Baden Powell, Lennie Dale, Rosinha de Valença, Chico Buarque, Peri Ribeiro, Maria Bethânia, Agnaldo Rayol, Trio Tamba, Os Cariocas, Cyro Monteiro, Nelson Gonçalves, Francisco Petrónio, Paulinho Nogueira e Jorge Ben (MELLO, 2003). A miscelânea do *cast* da Record demonstra a intenção da emissora em agradar todas as faixas etárias, os mais variados gostos, atrair o maior público que fosse possível. Logo a Record iniciou outro programa musical onde Cyro Monteiro e Elizeth Cardoso apresentavam o *Bossaudade*, que reunia os artistas veteranos da emissora junto a convidados. E um terceiro programa foi lançado em agosto de 1965, desta vez destinado à juventude do iê-iê-iê, apresentado pelo já muito popular cantor Roberto Carlos junto com Erasmo Carlos e Wanderléa:

Esses três programas atendiam praticamente a todas as tendências da música popular brasileira, genericamente rotuladas como bossa nova, velha guarda e Jovem Guarda. Os principais cantores deses três grupos, e não os compositores, seriam os astros dos futuros festivais (MELLO, 2003, p.114).

Havia, assim, 3 grupos de público diferentes: *O Fino da Bossa* representava o circuito boêmio e universitário; *Jovem Guarda* representava o público consumidor do rock; oor sua vez, *Bossaudade* representava a “velha guarda” ou “bossa velha” (BRAULE PINTO, 2015). Os compositores veteranos beneficiavam-se da cordialidade de ambos os lados dos novos compositores,

cada qual possuindo interesses bastante específicos nesse tipo de relação. *O Fino da Bossa* frequentemente cedia seus palcos a sambistas consagrados, o que legitimava o programa enquanto atualização da herança popular. Já os encontros entre Roberto Carlos e Orlando Silva, ou a homenagem a Atilaf Alves nos palcos do *Jovem Guarda*, buscavam expressar o débito que os novos ídolos tinham com a cultura radiofônica (BRAULE PINTO, 2015, p.264-265).

Nesse contexto de captura da música popular pela TV é que os festivais se tornaram, a partir de 1965, um fenômeno da TV brasileira – talvez o primeiro – e foram responsáveis por uma difusão

da televisão enquanto mídia. Mais do que isso: era possível observar como a televisão aprofundou um processo de divisão do público (que já existia desde os anos 30). Nesse processo, a televisão e seus festivais se tornou o palco de importantes transformações na MPB.

4.5 – Festivais da canção

Os festivais da canção veiculados na televisão se tornaram grandes vitrines para compositores e intérpretes atraírem popularidade em públicos de diversas faixas etárias e camadas socioculturais, ajudando a consolidar o conceito de Música Popular Brasileira que passou a ser escrito com a sigla em letras maiúsculas: MPB - como um partido político, com capacidade para artistas e público vislumbrarem alguma liberdade de pensamento, visto que os partidos de oposição estavam proibidos. Além da questão política, a sigla passou a significar um selo de qualidade poética e musical (NAPOLITANO, 2014).

No II Festival de MPB, organizado pela TV Record em 1966, dois jovens compositores se destacaram e ampliaram as possibilidades estéticas e temáticas da MPB. Chico Buarque de Hollanda com “A Banda” e Geraldo Vandré com “Disparada”. Chico Buarque apareceu para o público combinando letras de caráter de crônica e crítica social com um estilo de cantar e tocar violão baseado na interpretação contida de João Gilberto. Diferente da Bossa Nova, suas composições tinham forte influência do samba dos anos 1930 (Noel Rosa, Ismael Silva, dentre outros), sobretudo nos aspectos melódicos e prosódicos. Já Geraldo Vandré assumiu uma postura de cantor agressivo e indignado, obstinado a fazer uma música para contagiar o espírito revolucionário e libertador, sendo que ficou bastante associado à era dos festivais. Após o sucesso que misturou popularidade e mensagem política de “Para não dizer que falei das flores” (segunda colocada no III Festival Internacional da Canção, organizado pela TV Globo, em 1968) e o AI-5, a carreira de Geraldo Vandré foi interrompida com seu exílio em 1969. Com um projeto claro de fazer músicas para uma gerar uma consciência política capaz de levar à revolução popular, Vandré foi um alvo constante da censura e do estado policial que os militares instauraram no Brasil - um índice da forma como a música popular de conotação política teve problemas com regime. Chico Buarque também teve muitos problemas com a censura, sobretudo após sua volta ao Brasil em 1970. Todavia, ele conseguiu a versatilidade necessária para continuar importante nas décadas seguintes mesmo que lembrado como um ícone na luta pelos direitos democráticos e liberdade de expressão por conta de suas letras politicamente engajadas. Seguiu a carreira conseguindo abordar outros temas, adotando uma postura crítica mais sutil, alias essa foi a fórmula que foi adotada pelos compositores da MPB nos anos 1970. (NAPOLITANO, 2007).

No festival de 1966, tanto a música de Chico como a de Vandré apontavam para um “passadismo” musical que podia ser uma crítica relevante às mudanças – muitas vistas como

nocivas – que a industrialização e o pensamento desenvolvimentista provocou na vida das pessoas (Napolitano, 2007). No entanto, com relação ao discurso de modernidade representado pela Bossa Nova, ambas canções eram voltas ao passado. “A Banda” revisitava uma marcha com harmonia simples – muito diferente das muitas nuances da harmonia bossanovista – e uma melodia cativante para abarcar uma letra de “poesia de qualidade e conteúdo ‘social’” (NAPOLITANO, 2007, p.122). Já “Disparada” de Vandrê apresentava influências da música do repente do Nordeste e foi cantada vigorosamente com o punho erguido, como em um palanque, por Jair Rodrigues. A canção de Vandrê tinha em seu arranjo elementos tradicionais como a queixada de burro e a viola que passaram a mensagem de uma busca ao legitimamente brasileiro. “Disparada” “era uma moda modernizada e politizada com mestria composicional que lhe dava uma dimensão épica. A retórica revolucionária aqui encontrava seu tom adequado” (VELOSO, 2017, p.177-178). “A Banda” e “Disparada”:

resumiam o turbilhão de sentimentos coletivos que se entrecruzavam na sociedade brasileira, sobretudo em meio aos segmentos mais politizados da classe média: o conflito ético e político entre a passividade diante do contexto autoritário, a nostalgia do passado perdido e a vontade de atuar para mudá-lo (NAPOLITANO, 2007, p.122)

4.6 – Televisão e os embates entre MPB e Jovem Guarda

Roberto Carlos, Elis Regina e Chico Buarque eram os grandes vendedores de disco daquele contexto, sendo que o primeiro era integrante da Jovem Guarda e os dois últimos apresentavam propostas distintas para renovar a MPB. Enquanto Elis abria os horizontes para a energia musical tanto em seu canto virtuoso a plenos pulmões quanto para o acompanhamento de grande volume e intensidade executando o *hot jazz* do “Beco das Garrafas”, Chico determinava que a MPB também podia beber do samba de Noel e Ismael. Tanto o cantar potente e expressivo quanto os sambas de 1930 foram negligenciados pela Bossa Nova e passaram a fazer parte dos parâmetros da MPB (NAPOLITANO, 2007). Segundo Braule Pinto (2015), o papel da televisão para a exposição de cantores nos anos 1960 foi um fator crucial para entender esses três artistas como os maiores vendedores de discos: “a compreensão do cenário musical da década de 60 passa pelo reconhecimento da televisão como seu agente estruturante” (BRAULE PINTO, 2015, p.117). O autor prossegue afirmando que nos anos 1960 a “TV inaugurou uma cultura de celebridades que reconfigurou as hierarquias de poder da música popular e afinou seus valores à nova lógica do consumo cada vez mais estimulada pelos meios de comunicação em massa” (BRAULE PINTO, 2015, p.117). Chico Buarque ficou muito popular na TV apresentando sua canção *A banda*, Elis Regina apresentava *O Fino da Bossa* e Roberto, *Jovem Guarda*.

Por isso que Roberto Carlos entre os artistas que mais vendiam discos é causa e consequência expressa do sucesso do programa *Jovem Guarda* na TV Record. Nele as estrelas eram Roberto, Wanderléa e Erasmo Carlos, que recebiam outros jovens artistas que já trabalhavam sob o nicho de mercado de canções feitas a partir de uma mímese do *Rock'n'Roll* americano e inglês, fenômeno apelidado no Brasil de “Iê-iê-iê”. O programa era especificamente juvenil e, diferente das orquestras, regionais ou trio de jazz dos outros programas musicais, apresentava bandas jovens eletrificadas, com seus membros manuseando despojadamente microfones, guitarras, contrabaixos e órgãos elétricos representando a naturalidade que a nova geração tinha com tecnologias (BRAULE PINTO, 2015).

Em suas canções, namoros, paixões, conquistas e perdas amorosas, temas da vasta tradição romântica da música popular, eram realocados em um cenário de festas, carros, cinema, quadrinhos e desenhos animados. Um *playboy* apaixonado e solitário (“Quero que vá tudo para o inferno”), um jovem transviado com seu carro em disparada (“Rua Augusta”) ou uma moça que queria impedir o amado de casar (“Pare o casamento”) são alguns dos temas que povoavam a narrativa fragmentada de canções que abusavam de gírias, humor e efeitos sonoros (BRAULE PINTO, 2015, p.117).

Ao dividir as atenções do público jovem em dois programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, a Record iniciou uma narrativa de rivalidade entre esses dois estilos que era comumente chamada de “guerra” pela mídia e os espectadores. O sensacionalismo movido por trocas de indiretos insultos sob a visibilidade midiática da televisão, e o crescente acirramento de ânimos gerado pela polaridade era benéfico para a audiência da TV Record, sendo que o público assistia o desenrolar dos fatos como capítulos de uma história (BRAULE PINTO, 2015). Porém Braule Pinto (2015) propõe outro tipo de narrativa, diferente da guerra entre MPB e *Jovem Guarda*. Esse autor centraliza o público para analisar os embates e chega a conclusão de que provavelmente os públicos das duas alas seja o mesmo. O autor sugere que para grande parte do público as ideias politizadas ou temáticas das letras e as ideias que cada intérprete ou compositor queriam representar ficava em segundo plano: no fim todos eram celebridades consumíveis do meio televisivo. Revistas de fofocas, textos de jornais, todo tipo de jornalismo era feito de maneira parecida para integrantes de ambos os lados. Para exemplificar cita o curioso caso do “álbum de figurinhas *Ídolos da TV*, que colocava os intérpretes da *Jovem Guarda* e da MPB ao lado de comediantes, atores de novela e até dos célebres Batman e Robin ou Roger Moore” (BRAULE PINTO, 2015, p.266). Augusto de Campos, que escrevia textos na década de 1960 sobre o que acontecia cena musical brasileira, em 1966 também notou que apesar do que vinha sendo propalado, não havia luta declarada entre os dois programas, assim como não havia hostilidade visível entre o “Fino” e o “Bossaudade” (CAMPOS, 1974, p.51).

Porém, continua Campos (1974), era evidente que havia entre a “Velha Guarda”, a “Bossa Nova” e a “Jovem Guarda” uma espécie de competição natural, amigável quando o denominador comum é a música “nacional” e apenas cordial quando a competição se dá entre música “nacional” (tradicional ou nova) e música presumidamente “importada” ou “traduzida” (CAMPOS, 1974, p.52). A animosidade entre os dois grupos – MPB e Jovem Guarda – acontecia quanto ao tratamento com o material estrangeiro, já que um grupo seguia o projeto de música nacionalista, tentando representar uma música “séria” e engajada, enquanto que o outro grupo estava compromissado com a realização de uma música de “recreação” voltada para a juventude geral, propondo uma tradução ou importação do *rock* norte-americano ou inglês. Esse embate gerou a dicotomia da MPB contra Jovem Guarda, esta última vista como “alienada” pelos integrantes da primeira (NAPOLITANO, 2014). Após dois anos de importante influência na formação musical de toda uma geração (MELLO, 2003) o programa *O Fino da Bossa* perdeu força e chegou ao seu fim. Com um sentimento de derrota em frente a expansão da Jovem Guarda, Elis Regina propôs uma união, “uma nova frente que unia inimigos dispostos a vencer o iê-iê-iê” (MELLO, 2003, p.176).

4.7 – A crise na MPB

Esse contexto de dissolução do *Fino da Bossa* foi vivido como uma crise na MPB. Para Augusto de Campos, o poder de comunicação da Jovem Guarda com uma cultura de massa estrangeira “provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorteados os articuladores do movimento de renovação, iniciado com a bossa-nova” (CAMPOS, 1974, p.59). Campos afirmar que, diante do acesso à comunicação e as informações, notícias, filmes, quadrinhos e músicas que vinham do exterior era, “inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes” (CAMPOS, 1974, p.60).

A ideia sugerida por Campos (1974), que analisava em seus textos a cena de música popular no Brasil nos anos 1960, indicava que a Moderna Música Popular Brasileira, após tornar a Bossa Nova em um movimento nacionalista de canção de protesto, acabou por se transformar em uma entidade xenófoba, mesmo que anos antes a sua “mãe”, Bossa Nova, bebera de um material estrangeiro – o jazz – para modernizar o seu avô, o samba. Nesse momento de crise da MPB, um Caetano Veloso, muito elogiado por Augusto de Campos (1974), levantou a ideia da retomada da linha evolutiva da música brasileira. Veloso se referia ao movimento de dar um passo atrás para reatar a linha no que se refere a sua abertura a inovações e mudanças: ser brasileira não sendo xenófoba; assimilar novas ideias (mesmo as estrangeiras) para ressignificar-se. Por isso, Caetano propôs uma volta à ideia de João Gilberto, mas não de uma forma saudosista, e sim em forma de uma reabertura ao diálogo. Campos (1974) resumidamente afirma que Caetano Veloso permitiu de

forma esclarecida a influência da Jovem Guarda e do *rock* estrangeiro conectando-os com sua ideia de música popular brasileira dotada de suas próprias tradições – baião, ladainha de capoeira, samba, Bossa-Nova . Por isso, é importante observar como Caetano Veloso e os outros baianos – Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé – se inseriram e traçaram seus caminhos na cena musical até 1967 de uma forma que foram cruciais para a reestruturação de valores musicais, comportamentais e estéticos da MPB. Tais caminhos ajudam a entender como Jards Macalé se inseriu no mercado fonográfico, pois ele e os baianos se encontrariam não apenas em parcerias profissionais, mas como atores no questionamento e na consolidação do estatuto estético da MPB.

4.8 – Trajetória dos baianos e de Macalé

No ano de 1965 Caetano Veloso e Maria Bethânia se deslocaram de Salvador com destino ao Rio de Janeiro. Nara Leão tivera problemas na saúde de sua voz e, precisando de uma cantora para lhe substituir no musical *Opinião*, lembrou que quando estivera em Salvador anteriormente conhecera um grupo de artistas, entre eles Caetano e Maria Bethânia, bem como Gilberto Gil e Gal Costa, que participavam de peças musicais no teatro Vila Velha. Retornou impressionada com Maria Bethânia e com as composições daqueles jovens (CALADO, 1997). Meses depois sugeriu Bethânia como sua substituta aos produtores do *Opinião*, que aceitou o convite. Ela tinha apenas 17 anos e seu pai exigiu que seu irmão – Caetano – lhe acompanhasse (VELOSO, 2017). Nesse momento há o primeiro contato de Jards Macalé com os baianos, pois ele substituiu Roberto Nascimento no posto de violonista do espetáculo *Opinião* (LEMOS e TAVARES, 2013a; COELHO, 2020).

As experiências com o Teatro de Arena, com o diretor Augusto Boal e com o público do *Opinião* trouxeram várias consequências e reflexões aos irmãos Veloso. O furor dramático do estilo de canto de Maria Bethânia deu um corpo às canções do musical, que logo virou um grande sucesso e transformou a cantora em uma potencial celebridade, um ícone da canção de protesto (CALADO, 1997). A confusão do público carioca e paulista quanto a origem da cantora – ela sendo uma jovem de classe média do recôncavo baiano era vista como uma sofrida nordestina vinda do sertão – imprimiu sobre ela uma imagem de que seria mais uma artista compromissada com as demandas temáticas de uma música de protesto engajada e regional (CALADO, 1997). Já Caetano Veloso, que até então não sabia qual carreira profissional seguiria, viu a carreira musical como uma possibilidade real quando sua música “É de manhã” foi gravada para o primeiro compacto simples de Maria Bethânia, do outro lado do disco estava “Carcará”, música de João do Vale que era o ponto ápice dentro do *Opinião* (VELOSO, 2017).

Boal preparou um musical para incluir os outros baianos após uma apresentação do *Opinião* em Salvador - além de Maria Bethânia e Caetano, entraram Gal, Gil, Tom Zé e Piti. *Arena canta Bahia*, a estreia aconteceu no dia 26 de setembro de 1965. Foi a primeira experiência profissional de

Jards Macalé, que trabalhou como violonista do espetáculo, com a totalidade do grupo baiano. Caetano, que considerava Dorival Caymmi como maior representante da música baiana, estranhou a ausência de músicas desse compositor dentro do espetáculo que expressava o imaginário baiano. A confusão entre elementos nordestinos e baianos, e os arranjos musicais na moda do jazz “Beco das Garrafas”, inspirado no *O Fino da Bossa*, também não faziam sentido para ele. O argumento de Boal era que Caetano estava pensando um jeito de reproduzir a pureza da Bahia que ele conhecia, e o diretor procurava dialogar com a juventude urbana. De todo modo, Caetano Veloso (2017) pondera que o episódio de discordâncias entre os dois serviu como um aprendizado e fonte de reflexão sobre a questão do nacionalismo. O nacionalismo para Veloso (2017) seria o gosto pelas coisas do Brasil, e para os intelectuais de esquerda e artistas engajados – alinhados com Boal – era uma mera reação ao imperialismo norte-americano. O importante era a denúncia desse imperialismo, vista como fundamental para a emancipação política e cultural do Brasil.

E para isso todo truque era bom. Qualquer interesse em refinar-se a sensibilidade – fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental – era considerado um desvio perigoso e irresponsável (VELOSO, 2017, p.111-112)

Depois do *Arena canta Bahia*, Bethânia ainda trabalhou em outros projetos de Augusto Boal, até que tomou as rédeas de sua carreira e iniciou um processo para desfazer a imagem de cantora de protesto construída sobre si, e passou, enfim, a cantar um repertório de acordo com suas premissas pessoais. Isto a livrou de um estigma - “cantora de protesto” - que a fazia se sentir engessada enquanto artista e a colocou no caminho de ser uma das cantoras mais importantes do Brasil (VELOSO, 2017). Foi nesse contexto que surgiu, já em 1966, o show *Recital* de Maria Bethânia, que marcou o início da relação profissional dos baianos com o produtor Guilherme Araújo, e a continuação da parceria da cantora com Jards Macalé, que realizou a direção musical do espetáculo (CALADO, 1997). Caetano voltou a Salvador ainda em 1965 logo após a pequena temporada de *Arena canta Bahia*, com um gosto amargo que a sua visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura, e que a intervenção estética que lhe parecia correta não se fazia possível (VELOSO, 2017). Paralelamente, Gilberto Gil vivia em São Paulo desde o início de 1965 com sua esposa e duas filhas, trabalhando nos escritórios da Gessy Lever e atuando no circuito musical local. Em 1966 Elis Regina o convidou para se apresentar no seu programa *O Fino da Bossa*, onde começou a receber certa atenção da crítica (seu primeiro disco sairia no primeiro semestre de 1967). As aparições no programa da TV Record lhe trouxeram certa notoriedade e fama, afastando do seu emprego de escritório a medida que o aproximava da carreira de músico (CALADO, 1997).

Enfim, Caetano, Bethânia e Gil pareciam entrar pela porta da frente do mercado musical. Maria Bethânia já estava inserida e era a mais bem-sucedida em 1966, com seu show sendo bem acompanhado pela crítica; Caetano Veloso, cujas algumas composições eram interpretadas pela irmã, começou a preparar para gravar seu primeiro disco (que seria gravado junto da amiga Gal Costa, também no primeiro semestre de 1967); e Gilberto Gil ligou-se artisticamente à estrela da música e da televisão, Elis Regina, e logo apresentaria um programa com a cantora: *Ensaio Geral* (CALADO, 1997). Caetano e Gil gravaram compactos em 1966, mas suas composições não apresentavam grandes novidades estéticas ou temáticas, sendo que o mesmo aconteceria com seus discos de estréia. O disco de Caetano e Gal – *Domingo* (RCA, julho de 1967) – já não refletia o que eles queriam realizar naquele momento, visto o que foi escrito no encarte por Caetano “A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro” (VELOSO, 1967). O primeiro LP de Gil – *Louvação* (Philips, maio de 1967) – segue a mesma ideia: eram canções feitas entre 1964 e 1966, muito longe do que viria a seguir em sua carreira (CALADO, 1997). Quando estes discos saíram, Caetano e Gil já debatiam as futuras propostas estéticas sobre as quais trabalhariam e que se tornariam públicas em outubro de 67, no III Festival da Record.

Importante falar que durante todo esse período Jards Macalé esteve inserido no grupo baiano. Maria Bethânia passara algum tempo morando na casa de Macalé durante o período do show *Opinião* em 1966, e a casa de Macalé era frequentada por Caetano Veloso, Torquato Neto, Duda Machado e Rogério Duarte. Macalé ainda dirigiu o show *Recital* de Maria Bethânia que contava com ele no violão, Edison Machado na bateria, Rodrigues na flauta, Dório no baixo e Osmar no piano. Macalé também trabalhou em São Paulo sobretudo no Teatro de Arena, porém há algo crucial em sua trajetória que é o fato de não ter participado dos acontecimentos do festival de música da Record em 1967. A cidade do Rio de Janeiro continuou sendo o principal cenário de atuação de Jards Macalé em um momento que os acontecimentos mais importantes – que reverberaram por décadas e moldaram o mercado musical no Brasil e o imaginário do que seria a MPB – aconteceram sobretudo em São Paulo:

Novos ídolos produzidos pelos programas das televisões transformam a presença do artista como veículo das canções, fazendo com que o corpo, os gestos, as roupas se tornassem elementos fundamentais. Além disso, as tensões políticas do período somadas às tensões de um mercado fonográfico que passa a medir sucessos por audiência, produzem um novo clima criativo que quebra o cerco de bom gosto e intimidade classista que a música popular detinha no Rio de Janeiro. Essa velocidade de produção, a necessidade de novas músicas para festivais, a competição entre músicos politizados com ideários nacionais e músicos de outros circuitos culturais criando a versão brasileira do pop através da jovem guarda, eram movimentações que davam um novo tom para a revolução iniciada pela bossa-nova.

Enquanto isso, o Jornal do Brasil anuncia que o Bar Veloso, na rua Montenegro, trocara seu nome para Garota de Ipanema, em homenagem à parceria de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Entre os que são arrolados pela matéria como frequentadores famosos do bar,

figurava Macalé. Pelo visto, entre a vida frenética de São Paulo e os bares do Rio, o músico carioca já tinha feito sua escolha [...] (COELHO, 2020, p.123).

Veremos a seguir que enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil, atuando em São Paulo, apresentavam a proposta tropicalista, Macalé escolheu se afastar de seus parceiros musicais para se manter no Rio de Janeiro para estudar música erudita na Pro-Arte. Ele teve aulas de piano e orquestração com Guerra-Peixe, violoncelo com Peter Dauelsberg, regência com Mário Tavares, análise musical com Esther Scliar e canto com Fernanda Gianetti (COELHO, 2020).

4.9 – Tropicalismo

O III Festival da Música Popular Brasileira da Record aconteceu em setembro e outubro de 1967. Esse festival foi uma amostra dos embates musicais da época – entre MPB e Jovem Guarda, por exemplo – sendo que nele convergiram “as diversas tendências (velha canção, Bossa, Jovem Guarda) que se debatiam em conflitos que viraram assunto nacional e, de passagem, entulhavam de audiência a emissora” (SANCHES, 2000, p.47). Mas também foi nele que esses embates passaram a ficar em segundo plano por conta das apresentações inovadoras dos baianos. Entre os finalistas daquele festival estavam Roberto Carlos e O Grupo apresentando “Maria, Carnaval e Cinzas” de Luís Carlos Paraná; Elis Regina defendendo “O cantador” de Nelson Motta e Dori Caymmi; Edu Lobo e Marília Medalha com a música “Ponteio”, parceira de Edu e do baiano Capinan; e Chico Buarque cantando ao lado do MPB 4 a sua “Roda Viva”. Estavam também, além desses e outros compositores e intérpretes, Caetano Veloso e Gilberto Gil que aproveitaram a oportunidade para propor uma nova maneira de misturar os elementos musicais disponíveis naquele momento (MELLO, 2003). Caetano Veloso se apresentou com a banda argentina de rock Beat Boys, cantando a sua “Alegria, Alegria” e Gilberto Gil cantou sua canção “Domingo no Parque” ao lado da também banda de rock Os Mutantes, além do arranjo instrumental de Rogério Duprat. Se os seus discos lançados até aquele momento não apresentavam nenhuma novidade, as apresentações dessas duas músicas propunham inovações que, nos meses seguintes, seriam chamadas de “Tropicalismo” (CALADO, 1997).

Caetano Veloso (2017) afirmou que a poesia concreta e seus líderes Augusto de Campos e Haroldo de Campos tiveram importante participação na gênese do Tropicalismo. Após o III Festival da Record, Augusto de Campos prontamente afirmou que “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque” eram diferentes o suficiente do que tinha sido feito até ali na música brasileira a ponto de se tornarem o início de um movimento que proporia um novo estatuto estético dentro da cena musical brasileira. A leitura de Campos (1974) era que “Alegria, Alegria” era um questionamento: quando no festival Caetano abriu os braços, enquanto cantava os últimos versos de sua música: – Por que não? Por que não? - o gesto e a letra seriam uma pergunta ao público: Por que não podemos aceitar

uma banda de *rock* na música brasileira? De fato, de acordo com o que é visto no documentário sobre aquele festival – *Uma noite em 1967*, (CALIL & TERRA, 2010) - o público que a princípio recebera a banda com preconceito, nos últimos versos da canção havia mudado de ideia e aplaudia calorosamente a apresentação de Caetano Veloso e os Beat Boys. Campos (1974) defende que assim como para a Bossa Nova a canção “Desafinado” foi a canção manifesto na teoria e na prática, “Alegria, Alegria” era um novo desabafo-manifesto, o qual propunha “deglutir” oswaldianamente o que havia de novo nos movimentos de massa para “incorporar no passo que não abre mão sua veia pessoal, pressupostos formais que se assentam em suas raízes musicais nordestinas” (CAMPOS, 1974, p.151). Para Sanches (2000), o neo-anthropofagismo tropicalista já se encontrava em “Alegria, Alegria”, colocando “à mesa as contradições do Brasil, o que o país tem de arcaico e de moderno, de valor regional e de valor tomado do planetário” (SANCHES, 2000, p.48).

Já “Domingo no Parque”, para Campos (1974), apresentava uma complexidade maior no arranjo musical: o arranjo da orquestra, o ritmo marcadamente regional (capoeira), a vocalização típica de Gil contrapontando com o acompanhamento coral da “música jovem”, além do contrabaixo elétrico e guitarra dos Mutantes, sugerindo momentos diversos em função da história que a letra conta. (CAMPOS, 1974). A letra, classicamente narrativa (contém início, meio e fim) ,expõe a história em imagens cinematográficas (SANCHES, 2000). Campos (1974) viu em “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque” como um gesto em resposta as questões que eram levantadas sobre música e inovação naquele momento:

Pode-se dizer que “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque” representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional de um ‘sistema fechado’ de preconceito supostamente ‘nacionalistas’, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação (CAMPOS, 1974, p.152).

O vigor renovador das canções de Caetano e Gil apresentadas no festival foi levado aos discos solo de cada um lançados na sequência. O disco de Gil (*Gilberto Gil*, maio de 1968 – Philips) tem a festiva participação dos Mutantes, tornando o som de Gil mais eletrificado e “rockificado” (SANCHES, 2000) e “Caetano aposta no embaralhamento entre sofisticação e cafonice, misturando em *Caetano Veloso* [janeiro de 1968 – Philips] debochadas e dramáticas interpretações kitsch ao virtuosismo poético e musical” (SANCHES, 2000, p.50). “Os dois LPs apresentam canções que são pré-manifestos antecessores do disco-manifesto coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis*, que virá logo a seguir” (SANCHES, 2000, p.51).

Caetano e Gil afirmam que as ideias para renovar a música brasileira vieram de críticas e conversas que os dois construía entre si e entre outros(as) parceiros(as), amigos(as) (VELOSO,

2017; CAMPOS; 1974). Em uma entrevista a Augusto de Campos em abril de 1968, Gilberto Gil afirmou que a ideia de retomada da linha evolutiva para uma relação fecunda com a música internacional é uma ação propriamente de Caetano Veloso, e que este o fez embarcar nessa ideia (CAMPOS, 1974). Caetano, mais de uma vez, afirmou que o estopim dos debates foi dado por Gilberto Gil e, em grande medida, “Domingo no Parque” era mais transgressora do que “Alegria, Alegria” (VELOSO 2017). Todavia, como mostra Calado (1997), Caetano se tornou nos primeiros meses de 1968 a face mais pública, via imprensa, do Tropicalismo. O interessante é que as conexões do Tropicalismo com o rock apareciam muito mais nas falas de Gilberto Gil. Um mês antes de iniciar as gravações do disco manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, Gil elencou os Beatles – pela sua capacidade de colocar diferentes culturas na mesma bandeja - Beethoven, música folclórica escocesa, ritmos latino-americanos e africanos, *rock* – como uma de suas referências para a sua musicalidade, junto com dois expoentes de gêneros brasileiros: Luís Gonzaga e João Gilberto - um representando o baião e o outro a Bossa Nova.

Já Caetano Veloso cultivava uma admiração pela Jovem Guarda, interesse que iniciou pelo intermédio de Maria Bethânia que o aconselhara prestar atenção nos programas de Roberto Carlos porque para ela o frescor jovem e renovador estava ali e não mais na Bossa Nova pois esta, na sua vertente nacionalista, havia se tornado muito sisuda (VELOSO, 2017). Augusto de Campos resume que na medida em que a Bossa Nova se institucionalizou e adquiriu a aura de “seriedade”, ela começou a estancar o que Gil chama de “exercício a liberdade” (CAMPOS, 1974). Em uma entrevista a Augusto de Campos realizada em abril de 1968, Caetano afirmou que se enfadava com o resguardo, o medo e a impotência da Bossa Nova, sendo que esta se tornara o oposto do que ele acreditava ser a essência do trabalho de João Gilberto. Caetano prossegue: “Hoje eu trabalho com tudo isso [Bossa Nova, Jovem Guarda]. Não eliminei, como muitos pensam, aquilo com que eu trabalhava na época anterior, mas quero incorporar novos dados à minha experiência” (CAMPOS, 1974, p.204). Questionado por Augusto sobre a influência de Oswald de Andrade na composição de “Alegria, Alegria” e das canções do seu disco solo de 1968, Caetano Veloso afirmou que as ideias de Oswald lhe chegaram após ele já ter identificado a estagnação estética na MPB e já ter criado soluções estéticas para resolver o impasse, sendo que a ideia oswaldiana de antropofagia do estrangeiro para sua ressignificação servia naquele momento como uma fonte de argumentos para justificar suas músicas e para continuar criando conhecendo melhor sua posição em relação às vanguardas (CAMPOS, 1974, p.204-205). Aqui se observa como as influências estéticas foram declaradas à medida que o Tropicalismo ia ocorrendo: Oswald era usado, após a irrupção do movimento, como uma forma de legitimação. A referência se tornou explícita (como estratégia de posicionamento no campo) no lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*.

O disco manifesto foi sendo gestado ao longo do primeiro semestre de 1968. Em entrevista a Augusto de Campos, em abril de 1968, Gilberto Gil já prenunciava o disco. Para Gil, o movimento tentaria propor uma linguagem mais cruel e realista em relação ao homem, diferente da tendência de se considerar o lírico como o dado fundamental da música. Além disso, Gil informava que o grupo estava disposto a assumir o risco de estar descompromissados com estilos, com modismos, com coisas descobertas e exauridas. (CAMPOS, 1974). Naquele momento Caetano definia o Tropicalismo como uma neo-anthropofagia, e projetou que além de ser um movimento musical e comportamental, seria uma moda para se filiar por um tempo. Vale observar que estas declarações na imprensa - que davam visibilidade ao grupo Tropicalista - não contavam com a participação de Jards Macalé.

Tropicália ou Panis et Circencis foi lançado em julho de 1968. Sob a influência do Cinema Novo (principalmente do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha), da antropofagia de Oswald de Andrade, da poesia concretista dos irmãos Campos e Décio Pignatari, do neoconcretismo plástico de Lygia Clark e Hélio Oiticica – cujo um trabalho chamado “Tropicália” inferiu o próprio nome do movimento (SANCHES, 2000) –, o grupo tropicalista era formado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, Capinam, Gal Costa e Tom Zé, o Maestro Rogério Duprat, o grupo Mutantes – Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee – e Nara Leão. Esta última demonstrando então a versatilidade de ter na sua carreira uma fase ligada à Bossa Nova, outra à canção engajada e até então uma contribuição ao tropicalismo.

O conteúdo do disco são letras que misturam o *kitsch*, o brasileiro e o universal de maneira irônica, apresentadas em uma suíte de canções de diferentes nuances e texturas. O tom iconoclasta está em todo o material: sonoro, comportamental, visual (na capa e contra-capas) e textual. No conteúdo temático, está na relação entre o fator brasileiro e o universal e nas nuances interpretativas que seguiram as ideias elaboradas por Gil e Caetano quanto a reatar a linha evolutiva da música brasileira. Nos arranjos, Duprat gera procedimentos para tornar isto presente: por exemplo, quando o maestro enaltece os contrastes e contradições das sonoridades disponíveis na música popular, misturando trechos orquestrais, ritmos regionais, levadas típicas de *rock'n'roll* – provenientes da experiência dos Mutantes no gênero – e ruídos dentro das possibilidades técnicas de gravação (SANCHES, 2000).

O Tropicalismo intensificou um debate que já existia na música brasileira: a discussão sobre o poder do mercado em induzir os artistas a prostituir suas artes como mercadorias a ponto de distorcer a sua fecunda imaginação original, em oposição à arte legítima que não se curva aos caprichos do mercado, permitindo-se apresentar material ideológico político ou ser feita de inovações a ponto de ser uma vanguarda. Fora dos idealismos, os artistas jogavam com ambos os vetores: marcavam sua veia artística autoral ao mesmo tempo que se viam obrigados a concessões

ou sacrifícios para fazer parte da cena musical e viver profissionalmente com sua música (NAPOLITANO, 2010). Os tropicalistas não ignoravam essa discussão, assumindo fazer parte do mercado na mesma medida que criticavam a sociedade capitalista, e deixando claro que sabiam que seus experimentos estéticos tecnológicos só foram capazes por seguirem os protocolos mercadológicos. O movimento dessacralizou a arte ao colocar o aspecto mercadoria e o aspecto estético no mesmo plano (FAVARETTO, 1979), e um bem-humorado Rogério Duprat questionou ao seu grupo: – como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? [...] Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? (Disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, contra-capas).

O primeiro semestre de 1968 assistiu a emergência de Caetano Veloso como personagem popular nos debates culturais, além de gerar um bom retorno financeiro. De certa forma, ser transformado no “líder” de uma moda – o Tropicalismo – o tornou um artista pop. A Record chegou a planejar um programa de TV somente com o grupo tropicalista, mas um mal entendido em uma participação de Gal e Caetano no programa *Jovem Guarda* foi o ponto final do contrato de ambos, e de outros artistas que trabalhavam com Guilherme Araújo, com a emissora (CALADO, 1997). O programa dos tropicalistas só foi possível de ser realizado na TV Tupi: *Divino Maravilhoso* – além de ser o nome do programa, era o nome da canção que Gil e Caetano inscreveram para o IV Festival da Record – estreou em outubro de 1968 e, bem como as aparições públicas e entrevistas dos meses anteriores, o programa espalhou a moda do tropicalismo com apresentações extravagantes (CALADO, 1997).

“Este é o som livre! É mutante, não pode parar” (CALADO, 1997) Caetano falou após cantar “Saudosismo” na edição de estreia.

Todos os números eram longos e recheados de improvisos. Na penúltima canção do show, a anarquia já reinava absoluta. Gil cantou “Batmacumba” rindo, dançando e rodopiando no palco. Caetano chegou a se atirar no chão e plantou bananeira. Ainda deitado, enquanto as guitarras dos Mutantes gemiam no mais alto volume, cantou “É Proibido Proibir”, encerrando o programa mais anárquico que a TV brasileira já exibira até aquele dia. Nos bastidores, alguns técnicos da emissora estavam perplexos. Não entendiam como a censora do Departamento de Polícia Federal, a folclórica dona Dalva, não cortara nada daquelas loucuras, depois de assistir ao ensaio (CALADO, 1997, p.235).

Caetano situou o Tropicalismo entre o III Festival da Record, em outubro de 1967, até dezembro de 1968, quando ele e Gil foram presos, dias após a promulgação do AI-5 (VELOSO, 2017). Porém, os discos que lançaram após serem soltos, *Caetano Veloso* (1969, Philips) e *Gilberto Gil* (1969, Philips) ainda seguiam intensamente as ideias do movimento assim como os 3 primeiros discos dos Mutantes (*Mutantes*, 1968; *Mutantes*, 1969 e *A divina comédia ou ando meio desligado*, 1970); os dois primeiros de Tom Zé (*Grande Liquidação*, 1968 e *Tom Zé*, 1970) e os 3 primeiros discos solo de Gal Costa (*Gal Costa*, 1968; *Gal*, 1969 e *Legal*, 1970).

É importante observar como o Tropicalismo abriu um “espaço de possíveis” dentro do campo da MPB. Neste espaço se localizavam ações artísticas guiadas por uma mescla entre tradicional e moderno, entre o mercantilismo da canção pop e o experimentalismo ligado a certas vanguardas estéticas. Em termos de sonoridade, o Tropicalismo significou o estabelecimento de uma abertura para uma multiplicidade de combinações sonoras e, sobretudo, para uma incorporação, na música brasileira, de padrões de arranjo e performance ligados ao rock e à música pop, como, por exemplo, as “sonoridades de banda”, presentes nos discos analisados no capítulo 1.

3.10 – Pós-tropicalismo

Após a prisão e exílio de Gil e Caetano, a cena musical sentiu um vácuo deixado pela ausência dos dois – eles lideravam uma nova concepção estética e eram artistas de grande sucesso comercial. Em julho de 1969, logo antes de embarcar para seu exílio, Caetano afirmara: “Se o tropicalismo passou, eu não sei, mas acho que, de certo modo, ele continua, e do modo certo, com Gal” (CALADO, 1997, p.264). Para Caetano, na ausência dele e de Gil, Gal havia ficado no Brasil como uma “espécie de representante do grupo baiano tropicalista” (VELOSO, 2017, p.447). De fato a cantora atendeu as expectativas se tornando uma boa vendedora de discos seguindo a estética e temática tropicalista. O LP *Gal Costa* (1969, Philips), que veio logo em seguida, é um bom exemplo (CALADO, 1997). O trabalho dos Mutantes com Rogério Duprat também continuou a herança tropicalistas no LP *Mutantes* (1969, Philips) e mesmo vendendo menos que o de Gal, também foi bem comercialmente.

O envolvimento de Jards Macalé com o Tropicalismo, entre 1967 e 1968, foi mínimo, haja vista o fato dele estar atuando no Rio de Janeiro enquanto os tropicalistas atuavam mais a partir de São Paulo. Apesar disto, Jards chegou a participar como convidado no programa *Divino, Maravilhoso*. Meses após o exílio de Caetano e Gil, Jards apresentou aos moldes de um *happening* tropicalista a sua canção, em parceria com Capinan, “Gotham City” no IV Festival Internacional da Canção da Rede Globo. “Gotham City” foi um exemplo de como o Tropicalismo, a partir de 1969, se tornara também muito presente nas possibilidades performáticas. Apesar de naquele momento as plateias já estarem acostumadas com toda a nonsense tropicalista, a ponto de aplaudirem calorosamente a apresentação de “Ando meio desligado” dos Mutantes, Macalé foi alvo de vaias semelhantes às proferidas à Gil e Caetano em suas apresentações no III Festival de MPB da Record. Gotham City “revivia o clima das apresentações tropicalistas – e recebeu as vaias (e o acompanhamento jornalístico) correspondentes”, reiterou Caetano (VELOSO, 2017, 447). Calado (1997) sugere que foi natural que Macalé fosse responsável por herdar a proposta estética tropicalista por Macalé ser amigo de longa data de Gil e Caetano. A apresentação de Macalé de “Gotham City” foi:

Na melhor tradição tropicalista [...], Macalé já entrou no palco do Maracanãzinho aos gritos: ‘Cuidado! Há um morcego na porta principal! Cuidado! Há um abismo na porta principal!’ - um agressivo cartão de visita, veiculado nacionalmente pela TV, que lhe rendeu durante décadas a pecha de “maldito” (CALADO, 1997, p.265).

Em 1969 a música popular brasileira estava esvaziada de ídolos (ZAN, 2010). Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam exilados, enquanto Chico Buarque estava no exterior (após o AI-5, permanecera na Europa, de onde retornaria somente em 1970). Outros artistas, como Edu Lobo, Elis Regina, Os Mutantes, muito em função do momento político, passaram a realizar turnês pelo exterior, reduzindo sua participação em programas da TV. A indústria musical sentira o baque do AI-5 instaurado em dezembro do ano anterior, sendo a vigilância autoritária e a censura sob as atividades culturais arrefeceram a imaginação fecunda e contestadora – tanto politicamente quanto à questão comportamental – dos artistas. Por conta desse contexto a produção do IV Festival Internacional da Canção, feito pela Rede Globo naquele ano, procurava canções que não apresentassem um questionamento político, sendo que a produção preferia as que valorizassem “a comunicabilidade das composições, especialmente as fórmulas que apresentassem grande potencial de mercado” (ZAN, 2010, p.160).

Diante desse cenário duas apresentações não seguiram as diretrizes dos organizadores do evento: a de Jorge Ben e a de Jards Macalé. As letras de suas canções surpreendentemente não foram censuradas. “Charles Anjo 45” de Jorge Ben fazia “referência ao seu amigo, o malandro Chales Antônio Sodré, dono de ponto de jogo de bicho, boca de fumo e portador de uma pistola calibre 45, que fora preso e condenado pela justiça” (ZAN, 2010, 160). E a música de Jards, “Gotham City” apresentava alegorias extraídas do mundo fantasioso do super-herói Batman para representar o Brasil daquele momento. A censura vetou a abertura da performance imaginada por Jards e Capinan: numa paródia dos sabiás que voaram na apresentação de Chico Buarque e Tom Jobim no ano anterior, eles queriam soltar morcegos no momento em que os músicos entrassem no palco. Estruturalmente a apresentação seguia os moldes das apresentações tropicalistas de Caetano e Gil de 1967, o arranjo para orquestra de Rogério Duprat com “elementos de bandas militares e *western*” (ZAN, 2010, 160) acompanhava a base feita pela banda de rock Os Brasões; Jards vestia uma grande túnica colorida e soltava berros para proferir “Cuidado!”.

Aqui cabe uma reflexão sobre a ausência de Macalé no período dos programas da Record e dos relevantes festivais da Record de 1966 e 1967, que influíram no imaginário do público sobre as celebridades de televisão. Em vez de entrar na cena como intérprete e figura pública por um ambiente que moldou o gosto do público por essas celebridades, como foi o Roberto Carlos, Edu Lobo, Caetano Veloso, Chico Buarque e Elis Regina, Jards Macalé perdeu esse período de construção de um imaginário público sobre os principais artistas da MPB . Conforme foi afirmado

acima, ele estava fora do turbilhão cultural que foi São Paulo e a TV Record para permanecer no Rio de Janeiro estudando na Pró-Arte (COELHO, 2020). Ele então reapareceu, de repente, em 1969 no FIC da TV Globo com uma espécie de *performance* sem a mínima vontade de parecer agradável aos telespectadores: atacou o regime, o público e a crítica musical com uma apresentação crítica e irônica, aumentando a intensidade do Tropicalismo para fazê-lo ao seu modo:

Macalé, portanto, se via em direção a um espaço mínimo de aceitação dentro dos formadores de opinião que viviam nos bares de Ipanema. Edu Lobo, por exemplo, encontrava Macalé nas aulas da Pro-Arte em 1967 e, certamente, via no amigo de juventude um fiel aliado nesse debate entre instrumentos acústicos e elétricos. Dois anos depois, o corte de “Gotham City” desloca Macalé radicalmente para outro discurso, causando uma série de curtos-circuitos na leitura crítica de seu trabalho. Esse é o período em que o próprio afirma que explodiu pontes e radicalizou. Como o personagem de *O bandido da luz vermelha* (filme de Rogério Sganzerla de 1968), Macalé percebeu que, naquela situação brasileira de então, só restava o escracho e esculhambação (COELHO, 2020, p.202).

Há críticas políticas à repressão da ditadura em muitos momentos da letra, sendo que a única solução para a liberdade aparece como o autoexílio. Trechos como:

[...] Caçavam bruxas no telhado de Gotham City / No dia da independência nacional, Cuidado, há um morcego na porta principal / Sobre os muros altos da tradição de Gotham City / No cinto de utilidades as verdades: Deus ajuda quem cedo madruga em Gotham City [...] Não se fala mais de amor em Gotham City / Só serei livre se sair de Gotham City / Agora vivo o que vivo em Gotham City / Mas vou fugir com meu amor de Gotham City / A saída é a porta principal [...] Cuidado, saída é a porta principal / Cuidado, há um abismo na porta principal. (MACALÉ, 1969)

As alusões ao universo de Batman que mal escondiam as referências ao Brasil pós-AI-5 parecem ter confundido a censura. “O público parecia confuso: uma pequena parte se mostrou receptiva, mas a maioria explodiu em vaias. E tudo foi incorporado ao grande *happening* à maneira tropicalista” (ZAN, 2010, 160-161).

Segundo Zan (2010), após a apresentação de “Gotham City”, Augusto de Campos afirmara que via Macalé como o encarregado a continuar a luta iniciada por Caetano e Gil para afirmar uma visão de vanguarda à música popular brasileira. Zan (2010) relaciona o processo de integração e racionalização sofrida pela indústria cultural para que Jards Macalé, que aparecera pela primeira vez ao público com uma proposta de canção que flertava com vanguardas musicais, fosse tomado como um artista maldito: a sua proposta acontecera fora de hora. A apresentação gerou uma ligação de Jards Macalé com a herança tropicalista em um momento em que ela não era mais rentável para as diretrizes do mercado (ZAN, 2010). Como vimos no capítulo 1, trata-se de Macalé se projetando como um artista “inconformista” sendo que o mercado procurava “profissionais integrados” tal como Howard Becker (1977c) classifica.

Embora estivesse próximo da concepção do Tropicalismo, Jards Macalé não fez parte do disco *Tropicália* de 1968. Ele esteve à margem do Tropicalismo e, segundo Diniz (2014), Jards está mais ligado ao movimento contracultural chamado *geração desbunde* que esteve em evidência nos anos pós-tropicalismo. Mesmo tendo trabalhado com artistas tropicalistas como Rogério Duprat e se apresentado com a banda de rock Os Brasões, que segundo Diniz (2017) havia tocado com Tom Zé e Gal Costa, ou tendo suas músicas interpretadas no disco ao vivo da cantora e participando do disco *Transa* de Caetano Veloso em 1972 (ZAN, 2010). Macalé escolheu estar à margem do Tropicalismo quando o mesmo estava em alta, mesmo estando em contato com seus principais agentes. É uma oportunidade de colocá-lo como marginal ou desviante conforme define Becker (1977b) como vimos no capítulo anterior. Pois Macalé escolheu não seguir as regras tropicalistas quando elas eram “vigentes” e decidiu realizar *happenings* a moda tropicalista quando o mercado e o público não estavam mais abertos a isso.

O campo da música popular sofreu efeitos imediatos do Ato Institucional nº5, segundo Napolitano (2002a) “o período de efervescência criativa e debates estéticos e ideológicos que marcaram a era dos festivais da canção sofriam um corte abrupto” (NAPOLITANO, 2002a, p. 56-57). Para José Roberto Zan, “A confluência da repressão política com o crescimento econômico, acompanhado pelo desenvolvimento da indústria cultural, gerou, ao lado da derrota das organizações de esquerda e da resistência armada, mudanças culturais e comportamentais” (ZAN, 2010, p.164). A partir disso Napolitano (2017) divide em grupos aqueles que se colocavam contra o regime militar levando em consideração qual aspecto cada grupo tinha o maior interesse em contestar. Ele define como “o grupo dos contraculturais” os jovens artistas que sofriam repressões do regime por conta das inovações estéticas e da busca por liberdades comportamentais. Segundo o autor, tratava-se de um grupo heterogêneo preocupado em diferentes medidas pela experiência estética radical, pela expressão de trajetórias individuais marcadas pela busca da liberdade comportamental e pelo experimentalismo estético que não cabia em movimentos e partidos. (NAPOLITANO, 2017). É nesse grupo - que Diniz (2014) chama de “geração desbunde” - que Jards Macalé teve mais representatividade entre 1969 e 1972 (ZAN 2010).

Ao mesmo tempo em que o regime militar endurecia o meio artístico com o seu braço de veto – a Censura – havia um investimento do Estado no sentido de promover e controlar atividades culturais e artísticas. Para a ditadura era importante ter um mercado cultural forte desde que este mercado não tivesse a liberdade de se posicionar politicamente contra ela (ZAN, 2010). As manifestações artísticas que focavam no comportamento libertário ficaram em evidência, o *rock* antes estigmatizado como alienado virou símbolo da luta contra as vicissitudes da condição moderna (ZAN, 2010). Sem a permissão para uma postura política mais explícita, restou à juventude cultivar um valor à vida “marginal”: estar fora do padrão esperado pela visão

conservadora imposta pelo regime de uma maneira difusa para não sofrer com a repressão direta. Em uma confluência de acontecimentos, em que o Brasil se acostumava com o regime autoritário que se endurecia após o AI-5, a estética tropicalista fundira-se com um movimento jovem – a contracultura – que acontecia em várias partes do mundo naquele fim de década, dando origem a geração desbunde. Esse novo movimento vislumbrava uma mentalidade que guiou as atividades artísticas na nascente década de 1970 e se diferenciava da mentalidade jovem dos anos 1960.

As ressonâncias da contracultura, do movimento *hippie* e das mobilizações estudantis ocorridas na Europa e nos Estados Unidos em 1968, que já se manifestavam no contexto tropicalista, se acentuaram no período pós-AI-5 orientando mudanças de posição de terminados segmentos juvenis e intelectuais brasileiros frente à política e à arte (ZAN, 2010, 164).

A contracultura, tendo como uma de suas manifestações a cultura *hippie*, tratava a marginalização como algo positivo. Esses jovens chamavam a nova cultura de a “nova sensibilidade”, desprezando os juízos antigos para valorizarem o estado de espírito livre de antigas obrigações. Essa revalorização moral passava por vários âmbitos comportamentais, tais como a liberdade sexual de homens e mulheres, bem como o jeito de se vestir, sendo que nesse momento muitas pessoas largaram seus antigos empregos para desapegarem dos valores materiais. Um colunista famoso para aquela geração, Claudio Novaes Pinto Coelho, fez uma lista de assuntos caros à “velha Razão” as rebatendo com uma contrapartida para cada item se adequar a “nova Sensibilidade”. Este texto oferece um excelente índice de como a juventude do início dos anos 1970 reagia aos valores da juventude dos anos 1960: em oposição à “Amor livre” na primeira lista, há “Amor Tribal” na segunda, “Ateu” se tornou “Místico”, “Brasil” virou “Ipanema e Bahia”, “Ego” transformou-se em “Sexo”, “Política” em “Prazer”, “Bossa Nova” em “Rock”. Há um item emblemático que representa a mudança da lógica do fim dos anos 1960 para o início da década de 1970: a “Oposição” da velha Razão se tornou “Marginalização” na nova Sensibilidade (DIAS, 2003). Diferente da mentalidade da juventude nacional-popular, o discurso da geração desbunde do início dos anos 1970:

[...] já não era mais ideológico [...], e romper com a célula-*mater* da sociedade autoritária também deixava de ser um *slogan* a que se aderira através de grupos, partidos ou movimentos de massa. “Cada um na sua”, era o lema dessa revolução pessoal e intransferível (DIAS, 2003, p.55).

Entre 1971 e 1972, Gal Costa apresentou um show – dirigido por Waly Salomão – no Teatro Tereza Rachel em Copacabana que “traduziu, de certa forma, desencantos, expectativas e sonhos desta geração” (ZAN, 2010, p.165). O show dividia-se em dois momentos: um ao estilo voz e violão, e outro com uma banda de *rock* liderada pelo guitarrista Lanny Gordin. O repertório do

show, que virou um disco duplo ao vivo intitulado *Fa-Tal- Gal a todo vapor*, era heterogêneo: apresentava sambas antigos de compositores como Ismael Silva e Geraldo Pereira, o clássico “Assim Preto” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, junto a canções de Roberto e Erasmos (“Sua Estupidez”), Jorge Ben (“Charles Anjo 45”), além de canções de Caetano Veloso. Apresentava ainda três canções de Jards Macalé: “Mal Secreto”, “Hotel das Estrelas” e “Vapor Barato”. Esta última, composta em parceria com Waly Salomão, se tornou uma espécie de hino da geração desbunde pelo flerte com a atitude *hippie* e a condição errante do narrador da canção (ZAN, 2010):

O contraculturalismo se expressa ainda na afirmação da postura marginal em relação ao sistema econômico e ao universo do consumo. ‘Eu não preciso / de muito dinheiro / Graças a deus! / E não me importa / E não me importa não... / Oh! Minha Honey Baby’. Mas o próprio título da canção ganhou significados diversos, sempre em sintonia com a cultura do desbunde. A palavra ‘vapor’, que poderia ser uma referência ao ‘velho navio’ ao qual a letra da canção se refere, era, na gíria da época, a denominação dada ao vendedor de maconha. O termo ‘barato’, gíria de ampla circulação nos meios desbundados, se referia aos efeitos alucinógenos que a droga proporcionava (ZAN, 2010, p.166-167).

Favaretto (2017) aprofunda a discussão sobre a relação de uma necessidade de afirmação por meio de liberdades comportamentais com as inovações estéticas propostas pela geração após o tropicalismo no início dos anos 1970. O autor chama essa expressão de *contracultura*:

Mas convém esclarecer que a denominação contracultura, assumiu uma especificidade nos rastros do tropicalismo, associada às designações de uma nova atitude caracterizada pelas designações “nova consciência”, “nova sensibilidade”, “curtição” e “desbunde”, em que a ênfase se dá no comportamental, na vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização (FAVARETO, 2017. p.190).

Diniz (2014), por sua vez afirma que a maneira de tratar a arte por meio dessas inovações estéticas, sem se prender a imposições mercadológicas, é uma característica do artista “marginal” do início daquela década. Essa ideia de marginalidade para Diniz está ligada ao artista “maldito”:

O artista marginal – às vezes também tachado de artista maldito – seria aquele cuja arte estaria comprometida com a subversão de uma estética dominante, chegando a ganhar, inclusive, uma acepção positiva como sinônimo de condição alternativa e crítica à ordem estabelecida (DINIZ, 2014. p. 8).

Se Diniz (2014) afirma que essa marginalidade era usada como uma bandeira contra uma circunstância política, Favaretto (2017) afirma que essa situação marginal conferia a certos artistas uma outra instância de atuação em que poderiam ter mais liberdade para agirem, “seja explorando as possibilidades técnicas dos novos meios e linguagens, às vezes novamente tentando articular transformações das linguagens e resistência política” (FAVARETTO, 2017. p. 184).

Todas essas acepções sobre o grupo contracultural – a geração desbunde – estão alinhadas com o que Becker (1977b) define como grupo desviante. Vimos que para esse autor, quando um

grupo não concorda com as regras que são impostas, cria suas próprias regras internas, de uma maneira que as pessoas de fora do grupo é que passam a ser desviantes para quem está dentro do grupo. Quando Favaretto (2017) afirma que essa posição marginal dos artistas lhe dariam mais liberdades estéticas em contrapartida de uma dissociação do mercado, ele está próximo da afirmação de Becker (1977a) que afirma que um artista que descumpra as convenções artísticas terá mais dificuldades em se relacionar com o meio artístico e seus outros agentes, em troca de mais liberdade artística.

O show de Gal Costa *-Fa-Tal-* estava no centro gravitacional da estética da geração desbunde, e de todo o público interessado por esse estilo de vida e pela nova estética musical que surgia dos artistas “marginais”. Gal também protagonizava um espaço frequentado por essa geração no Rio de Janeiro: o píer de Ipanema. Nomeado como “Dunas do Barato” por Waly Salomão, no local havia a liberdade para o pensamento livre, o uso de drogas, a liberação sexual, conexões artísticas e demais assuntos daquela geração (COELHO, 2020). No repertório do show de Gal estavam canções de artistas que foram considerados “marginais”, por conta da recusa proposital a realizar o jogo do mercado musical porque o mesmo era cúmplice e vítima do regime de vigilância e de censura imposto pelos militares, ou eram “malditos” por conta de não terem sido alçados ao *status* de grande estrela da MPB. Além Macalé, que era um artista “marginal” e considerado “maldito”, o show tinha também canções de Luiz Melodia (“Pérola Negra”) e dos Novos Baianos, (“Dê um rolê”, de Luiz Galvão e Moraes Moreira). Melodia, natural do Morro São Carlos no bairro carioca do Estácio, era um dos frequentadores do Pier, tendo sido apresentado à Gal por Waly Salomão. Suas influências musicais incluíam Geraldo Pereira, Ismael Silva, Cartola, Noel Rosa, Chico Buarque, Jorge Ben, o Tropicalismo e a Jovem Guarda. Diniz (2017) o define como um artista maldito por transitar entre o samba convencional e entre músicas inclassificáveis em termos de “gênero” ou “estilo”:

postura é de extrema importância para a análise de como se desenvolve o pensamento original não-colonizado de uma enorme porção de superdotados negros urbanos. Tradição e futurismo, eis a mistura de Melodia: rock, blues, samba e canções românticas (MAUTNER: 1980, p.72 *apud* DINIZ, 2017 p.68).

Para Jards Macalé a fama de “maldito” tem a ver com a incapacidade do mercado, dos jornalistas e do público de definir ou catalogar o artista em um gênero específico. Para ele, os “malditos” realizavam um *mix* de gêneros musicais e com “o dizer diferente, o mesmo discurso amoroso ou humoroso o que for, mas de outra forma” (MACALÉ, entrevista dada a mim, anexo 1).

Já os Novos Baianos apareceram como uma resposta à sensação de depressão dentro do meio artístico, por conta, sobretudo, da censura e do exílio dos grandes artistas. Gilberto

Vasconcelos cunhou em 1977 o termo “cultura da depressão” para definir o estado de desânimo geral que teria se alastrado na produção artística ao longo dos “anos de chumbo” (1969-1974):

A presença castradora da censura, internalizada na própria sintaxe da canção, favoreceria a banalidade. Sob o “signo da ameaça”, a “cultura da depressão” declarou espúria ou careta a esfera do político, procurando se exprimir por meio do irracionalismo, de discursos *nonsense*, místicos ou escapistas (VASCONCELLOS, 1977: 64-72 *apud* DINIZ, 2017, p.78).

As leituras pessimistas daquele contexto tendiam a tratar a contracultura como uma ação escapista e uma vitória do regime militar em sua cruzada contra um meio artístico de oposição. Diniz (2017) apresenta outras visões, como a de Antônio Risério (2005 *apud* Diniz, 2017, p.79) que afirma que a contracultura aconteceria no Brasil com ou sem a censura visto que ela aconteceu em vários lugares do mundo. Porém o que aconteceu é que as regras dos “Anos de Chumbo” moldaram a sua singularidade no Brasil.

Os Novos Baianos são um exemplo de artistas “marginais” que não são considerados “malditos”. Eles fizeram parte e compartilhavam os ideais da geração desbunde, e portanto se marginalizaram em virtude da “nova Sensibilidade” do início dos anos 1970, mas não podemos considerá-los “malditos”. As suas interpretações festivas da contracultura fizeram grande sucesso e eles venderam muitos discos. Consideramos aqui “malditos” como os artistas que, além de todas as características já citadas, tiveram seus discos encalhados nas lojas (DINIZ, 2017). Os Novos Baianos lançaram o seu segundo disco, *Acabou Chorare* em 1972. O título já era uma resposta à cultura da depressão. O grupo tentava expressar o lado solar da contracultura, oferecendo vias para a respiração fugindo da asfixia. O predominante *rock* dos trabalhos daquela época dividia espaço com o samba, baião e bossa nova. “[...] remodelando e recontextualizando, assim, ícones da ‘brasilidade’” (Diniz, 2017, p.80). *Acabou Chorare* demonstrou que a MPB já era flexível o suficiente para abarcar o *rock* (DINIZ, 2017). O disco ficou de dezembro de 1972 (seu lançamento) até maio de 1973 entre os 10 mais vendidos no Brasil. O seu sucesso rendeu uma boa quantia de dinheiro ao grupo que se mudou do apartamento no Botafogo para um sítio em Jacarepaguá, onde passaram a viver em um ambiente comunitário, seguindo uma divisão espontânea de afazeres, se alimentando de comida macrobiótica, compondo, ensaiando e jogando futebol. No sítio “Cantinho do vovô” prepararam o próximo disco: *Novos Baianos F.C.*

Em seu documentário sobre os Novos Baianos vivendo no sítio, Solano Ribeiro (1973) responsabilizou a influência tropicalista e os ensinamentos de João Gilberto para a miscelânea brasileira exposta pelos Novos Baianos em suas canções e arranjos. Sempre dotados de instrumentos da tradição brasileira – cavaquinho, violão, pandeiro, afoxé – e convivendo com instrumentos provenientes do *rock* (e tocados de maneira roqueira) como guitarra, baixo e bateria;

os Novos Baianos davam a entender que a ausência de Caetano e Gil abrisse espaço para expressões musicais dessa natureza:

Tudo começou quando Caetano e Gil deixaram o Brasil e eles desembarcaram no sul. Vinham do meio da rua, da juventude que viveu, pulou e sorriu o Tropicalismo. Uma passagem de João Gilberto, o Mestre pelo Brasil, a música dos Novos Baianos assumiu a qualidade que se encontra, guardando muito de Bahia e do primeiro baiano: Dorival Caymmi. (RIBEIRO, 1973, trecho do documentário).

A partir desse documentário Diniz (2017) observa no linguajar e pensamentos de Baby – a cantora dos Novos Baianos – traços da cultura hippie e da geração desbunde. Segundo a autora Os Novos Baianos estavam sintonizados com as propostas de Luiz Carlos Maciel n’*O Pasquim*, em cuja “Coluna Underground”, em 1970, havia lançado o “Manifesto hippie”, contrapondo aspectos da “velha Razão” (julgada ultrapassada ou “careta”) à “nova Sensibilidade” da contracultura. (DINIZ, 2017, p.82).

Diferente do sucesso comercial que *Acabou Chorare* teve ao usar a estética marginal para espalhar uma mensagem otimista, os discos dos artistas marginais classificados como “malditos” costumavam ser encalhes de vendas. Os “malditos” sofreram com a desconfiança do mercado e do público consumidor, e cada um teve o seu motivo para tal. Assim como Jards Macalé e Luiz Melodia, Sérgio Sampaio e Walter Franco foram artistas que conviveram com a fama de “malditos”.

Walter Franco foi estudante de arte dramática na USP e compôs trilhas sonoras para peças de teatro. Ele participou, nos anos 1960, de todas as edições do Festival Universitário da TV Tupi, tendo uma canção defendida por Geraldo Vandré: “Não se queima um sonho”. Provocou uma discussão quanto o aspecto formal de uma canção quando defendeu a sua música “Cabeça” no VII Festival Internacional da Canção na TV Globo em 1972 (VII FIC). Para esse festival, o primeiro transmitido em TV em cores, a emissora pretendia o conceber no “Padrão Globo de Qualidade”, e, para isso, montou um júri respeitável em se tratando de festivais: Nara Leão, Rogério Duprat, Décio Pignatari, Guilherme Araújo, Sérgio Cabral, Walter Silva e Roberto Freire. Além de Walter Francos, estavam escritos novos nomes da cena musical, tais como Sérgio Sampaio (“Eu quero é botar meu bloco na rua”), Raul Seixas, (“Let me sing, let me sing” e “Eu sou eu, Nicuri é o diabo”), Sirlan e Murilo Antunes (“Viva Zapátria”), Renato Teixeira (“Marinheiro”), Alceu Valença (“Papagaio do Futuro”), Belchior e Eduardo (“Bip...bip”), Fagner (“Quatro graus”), Maria Alcina (“Fio maravilha” de Jorge Ben); além de alguns veteranos como Baden Powell e Paulo César Pinheiro (“Diálogo”), Hermeto Pascoal (“Serearei”) e Os Mutantes (“Mande um abraço pra velha”).

A música de Walter Franco, gravada em seu LP em 1973, era uma letra sem melodia, entoada sob uma mistura de grunhidos misturados eletronicamente. A música funcionava como um questionamento a respeito do que seria necessário formalmente para a música ser considerada

música. Estar gravada, ser apresentada em um festival, estar no palco para uma plateia seria o suficiente para ser música mesmo sem melodia, sem forma estrofe e refrão, sem harmonia ou qualquer relação tonal padrão. Críticos como Júlio Hungria afirmaram que Walter Franco e os artistas que impunham vanguardas artísticas faziam um “trabalho de formiguinha”, pouco a pouco instruindo a plateia para novidades, mudando os hábitos triviais da sociedade (DINIZ, 2017, p.134). “Cabeça” foi extremamente vaiada em suas apresentações naquele festival, sendo que Macalé posteriormente comentou ironicamente “Cuidado! Há um Walter lá na porta principal! / Cuidado! Há um Franco na porta principal!” (Documentário Walter Franco Muito Tudo, 2000 *apud* Diniz, 2017, p.134). E se Macalé foi atrelado à herança tropicalista por conta de “Gotham City”, a poesia concreta – também fonte de Gil e Caetano para *Tropicália* – apareceu como fonte de Walter Franco para uma música como “Cabeça”. Walter conta que após a apresentação no VII FIC Tom Zé o convidou para um encontro com o trio representante da poesia concreta brasileira: Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Questionado sobre como teria chegado a essas soluções artísticas – por intermédio da poesia concreta, por Jonh Cage, ou algo do tipo – ele respondeu que havia chegado pelos caminhos da intuição (O SOM DO VINIL). O corpo jurado do festival estava inclinado a eleger “Cabeça” como campeã daquele festival, mas a TV Globo via “Fio Maravilha”, uma homenagem a Fio, atacante do Flamengo, como mais afinada com seus interesses. Por conta de uma entrevista ao Jornal do Brasil, os militares exigiram a destituição de Nara Leão da presidência do júri, e a emissora se prontificou a demitir todo o corpo jurado, substituindo-o por uma delegação estrangeira.

O festival em si não repetiu a repercussão dos festivais do final da década anterior. O mercado fonográfico deixara de depender diretamente da televisão e passara a funcionar na lógica da venda de discos, e as gravadoras classificavam o seu *cast* como músicos de catálogo e músicos de marketing, chamando uns de “vanguarda” e os outros de “retaguarda”.

Era preferível apostar no LP experimental de Caetano Veloso *Araçá Azul* (1973), retumbante fracasso de vendas, do que contratar Walter Franco em princípio de carreira. Era mais conveniente manter no elenco Odair José – “cantor das empregadas”, expressão que pretendia designar o recorte de classe de seu público – que investir num grupo que despontava como os Secos & Molhados. A Phonogram já tinha o seu *cast* definido e suas faixas de consumo asseguradas; não era mais aventureira como antes. A consolidação desse estágio mais integrado, racional e capitalizado na indústria fonográfica se deu entre 1972 e 1973 (DINIZ, 2017, p.136).

Artistas adotados pelas gravadoras antes desse processo de racionalização da indústria fonográfica em 1972 e 1973 também propuseram novidades estéticas em discos considerados experimentais para a indústria fonográfica da época. É o caso de Caetano Veloso com *Transa* (1972 – Phonogram) e principalmente com *Araçá Azul* (1973 – Phonogram) e os discos dos tropicalistas

Mutantes e Tom Zé. Podemos colocar nesse rol o disco *Clube da Esquina* (1972 – EMI-Odeon) de Milton Nascimento, mas que foi elaborado num coletivo de artistas¹¹⁷.

Sérgio Sampaio foi outro que conviveu com a fama de “maldito”. Capixaba, vivenciou com intensidade a época do desbunde, sendo compositor de “Eu quero é botar meu bloco na rua”, marcha-rancho de grande sucesso. Seu primeiro parceiro foi Raulzito (que depois virou Raul Seixas). Com ele lançou em 1971 o LP-manifesto *Sociedade da Grã-ordem Kavernista apresenta “Sessão das 10”*. O trabalho da dupla na realidade foi coletivo, assinado também por Edivaldo Souza, Edy Star e Miriam Batucada. Raul trabalhava como produtor na CBS e fez o disco de maneira controversa, o diretor Evandro Ribeiro desaprovava o produto final.

Apesar de uma ou outra faixa potencialmente palatável à grande audiência, como o xaxado de Antônio Carlos e Jocáfi interpretado por Miriam, “Sou Tabarôa”, o LP destoava em muito do nicho de mercado do qual se ocupava a CBS, voltada especialmente para o público da chamada “música brega” e *hits* românticos. De Raul, esperava mais um disco de iê-iê-iê, semelhante aos que ele havia gravado, nos anos 1960, com Raulzito e os Panteras, banda associada à Jovem Guarda. (DINIZ, 2017, p.103).

A ideia geral foi inspirada no *Tropicália ou Panis et Circencis* no sentido de ser um disco coletivo propondo uma ideia de quebra com o status quo, sendo que Sérgio Sampaio foi central para a proposta transgressora do trabalho. Ritmos como o xaxado, choro, samba, samba-canção, baião e *rock* sustentavam o teor irônico das letras das canções. “O mosaico lúdico-experimental de paródias e pastiches em que resultava, a priori desprezioso, criticava a sociedade de consumo, o caos urbano, os hippies de boutique [...]” (DINIZ, 2017, p.104). Outra crítica está no cidadão médio “entusiasmado com as ofertas e facilidades de compra no auge do ‘milagre econômico’, e que se endividava para adquirir uma TV” (DINIZ, 2017, p.104).

O disco expõe de maneira sarcástica a visão que os quatro músicos compartilhavam sobre a cidade do Rio de Janeiro, em que estavam radicados. Logo foi retirado de circulação pois a CBS o considerou muito destoante do estilo de produtos da gravadora. Sérgio Sampaio ainda em 1973 foi contratado pela Phonogram onde gravou seu primeiro disco solo *Eu quero é botar o meu bloco na rua*, coproduzido por Raul que também migrara para a gravadora. A canção homônima presente no disco

parecia retomar a ideia-força do nacional-popular já que em canções da década de 1960 o carnaval foi recorrentemente acionado, como metáfora, para anunciar um projeto de nação, um novo porvir ou propriamente a revolução. O carnaval na “canção engajada” era índice daquilo que Walnice Nogueira Galvão chamou de “ensaio geral de socialização da cultura”, termo com o qual procurava denominar o forte ideal modernizador, a valorização do “povo brasileiro” como agente transformador da história [...]. Um conjunto de horizontes de expectativas ou de coordenadas sócio-históricas que marcavam boa parcela das artes no pré-

117 Sobre *Transa*, cf. Schmidt (2017); *Araçá Azul*, cf. Dietrich (2003); para os discos de Tom Zé nos anos 70, cf. Freire (2015); e sobre o *Clube da Esquina*, cf. Diniz (2012).

68, e cujo epílogo, para muitos, teria sido o Tropicalismo. Antes dele, porém, Gil, por exemplo, dizia em seu *Ensaio Geral*: “Tá na hora, vamos lá/ Carnaval é pra valer/ Nossa turma é de verdade/ E a verdade vai vencer”. Sérgio Sampaio, naqueles “anos de chumbo”, deu à metáfora outro significado. Festa popular, o carnaval era a ocasião propícia para desprezar pudores e recalques e, sobretudo, para exorcizar a dor e a angústia. (DINIZ, 2017, p.109-110).

Ainda pela Phonogram, o cantor participou da Phono-73, festival com vários nomes da gravadora. Ali teve uma apresentação apagada, mesmo sendo uma ótima oportunidade de alavancar sua popularidade. Cantou o “Eu quero botar meu bloco na rua” de maneira imprevisível, driblando o público que tentara cantar junto. Visto que a música fazia grande sucesso, foi anunciado sob grandes aplausos e terminou a apresentação já sem muita interação com a plateia. Diniz observa em algumas canções do disco há o impasse entre auto-marginalização e o desejo por reconhecimento. Sérgio não queria se tornar refém de uma música, “o Bloco” (DINIZ, 2017).

O Phono-73 parece ter sido uma tentativa da Phonogram em organizar seu próprio festival, visto que os festivais televisionados perderam força no papel de ser uma oportunidade para os compositores e intérpretes proporem novas ideias para a MPB. A ideia da gravadora era produzir uma expectativa em torno do acontecimento parecida com a que se criava com os festivais da televisão, e por meio do Phono-73 fazer surgir um novo movimento musical. Porém, a maioria dos artistas que surgiram no mercado fonográfico após o tropicalismo eram vistos como “seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente” (MORELLI, 2009) e, logo, incapazes de iniciarem um novo movimento. André Midani afirmou que o Phono-73 acabou sendo um desfecho do projeto iniciado pela Bossa Nova e o fato é que, nos meses que seguiram o festival, muitos dos artistas do elenco da Philips-Phonogram tiveram seu contrato encerrado, entre eles Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia (MORELLI, 2009).

A força que a televisão demonstrou com a “era dos festivais” para a consolidação da MPB foi sentida na mesma intensidade só que em desfavor a esse gênero musical. Após os primeiros anos da década de 70, as trilhas das novelas da televisão moldaram a indústria de discos, sendo que a MPB foi desfavorecida pois a sua participação era mínima nessas trilhas, e o que era uma depressão virou uma crise. A indústria de discos cresceu a despeito da MPB que amargurava um contexto político desfavorável, abrindo cada vez mais espaço para a música estrangeira no mercado brasileiro. Para as gravadoras, passou a ser mais vantajoso comprar direitos de músicas importadas para prensar em discos aqui. A crise do petróleo, matéria-prima dos discos, exigia que o mercado corresse menos riscos, o que afastava as gravadoras de artistas que flertavam com experimentalidades (MORELLI, 2009).

Ao que parece, embora não tenha sido suficiente para impedir a continuidade do crescimento do mercado brasileiro de discos, a primeira crise internacional do petróleo trouxe, entre suas consequências internas, um acréscimo de dificuldades aos novos

compositores-intérpretes de MPB, que já sofriam as agruras de uma conjuntura política desfavorável (MORELLI, 2009, p.99).

Após 1973 a MPB se tornou uma cena fragmentada em que aqueles que tinham se consolidado como artistas importantes até o movimento tropicalista gozavam de facilidades com as gravadoras. “O contexto repressivo atrasou, no Brasil, a formação e a ampliação de um *cast* nacional capaz de responder mais permanentemente à demanda representada pelo segmento fundamental do mercado de discos” (MORELLI, 2009, p.90). Segundo Morelli (2009), a crítica nos jornais também preferia os grandes nomes da MPB ligados à Bossa Nova e ao Tropicalismo.

As companhias de disco tomaram para si a função da divulgação dos artistas de MPB. Em vez de abarcarem em seu *cast* um artista que aparecia com um certo potencial, por exemplo, em um festival da canção na TV, são as companhias é que passam a fazer a apresentação do trabalho desses artistas ao público.

Forçadas a prescindir da intermediação da televisão na seleção artística, dadas as dificuldades enfrentadas pelas emissoras na organização dos novos festivais e dada a própria perda de prestígio desses certames entre a maior parte da crítica especializada, parece que as gravadoras não apenas passaram a recorrer com mais frequência a um certo grupo informal de selecionadores próprios – do qual fazia parte, inclusive, muito dos artistas que tinham sido antes revelados pelos próprios festivais e que agora faziam parte de seus *casts*, podendo ser vistos como padrinhos em potencial dos novos artistas –, mas também tiveram que recorrer a formas alternativas de apresentação desses novos artistas ao público, talvez porque, por outro lado, o público tradicional da MPB também não pudesse mais ser identificado com o público da televisão” (MORELLI, 2009, p.76-77).

Dessa maneira, o percurso ficara mais difícil para os novos compositores e intérpretes. “Eles não contaram com canais de comunicação com o público que fossem anteriores ou alternativos em relação àqueles que lhes foram proporcionados pelas próprias gravadoras” (MORELLI, 2009, p.215), ou seja, não tinham a oportunidade de se apresentar em canais de prestígio como os festivais organizados pela TV Record no final dos anos 60, por exemplo. Estando a mercê da divulgação das gravadoras, a geração exatamente posterior ao Tropicalismo ficou exposta ao esquema comercial das mesmas, o que a tornou, em comparação com a geração anterior, menos visível (MORELLI, 2009). Macalé conta que o período era muito confuso e que parecia que os artistas estavam à venda. Segundo ele, quando alguma experiência musical dava certo comercialmente, ela era tomada como fórmula e replicada largamente, o que geravam estéticas dominantes que não deixavam a invenção musical ter vez no mercado fonográfico¹¹⁸.

A cena musical da década de 1970 foi se movimentando por meio dessas regras. Em 1973, os nordestinos Belchior e Marcus Vinícius surgiram com o show *A palo seco*. O fato se ampliou para o que Morelli (2009) chama de “*boom* nordestino”, quando, em 1977, a gravadora CBS resolveu investir neles, além de outros artistas nordestinos como Ednardo e Fagner. Belchior virou

uma estrela após Elis Regina cantar “Como Nossos Pais” e “Velha roupa colorida” no show e LP *Falso Brillhante*, da Philips, de 1976. Grupos como o do “boom nordestino” começam a aparecer sob a expressão “tendências”, sendo que outro grupo famoso foi o dos “mineiros” – também conhecido como “Clube da Esquina”. A recusa ao *mainstream* do samba e da Bossa-Nova ao passo que não aderiam – mas sem recusar – ao *pop* são as marcas desses grupos (NAPOLITANO, 2002a).

A MPB se tornou um cenário ainda mais fragmentado por conta da existência de diversas “tendências”. Porém, embora alguns artistas surgidos nos anos 1970 se tornassem referências importantes para o público e o mercado, como Fagner e João Bosco, os grandes vendedores de discos ainda eram os artistas surgidos na década anterior. A partir de 1975, a MPB se beneficiou com o abrandamento da censura e com a abertura política do regime militar, e se viu em uma nova explosão criativo e comercial, passando a ser novamente uma entidade importante tanto como centro da indústria fonográfica, quanto na discussão de valores estéticos e comportamentais (NAPOLITANO, 2002a). A MPB conseguiu, por volta de 1978, ser um produto comercial forte a ponto de ser o centro da indústria fonográfica brasileira ao mesmo tempo que readquiria sua vitalidade como “instituição” sócio-cultural e seu caráter aglutinador dos sentimentos da oposição civil (NAPOLITANO, 2002a).

Ao mesmo tempo, sua penetração em faixas de públicos mais amplas, fora dos extratos mais intelectualizados e exclusivamente universitários da classe média alta, desempenhou um importante papel na “educação sentimental” e política de uma geração inteira de jovens, principalmente: a chamada geração AI-5. No último terço da década de 70, essa pouco comum confluência de popularidade comercial e reconhecimento estético, parece ter marcado a história da MPB (NAPOLITANO, 2002a, p.11).

As experiências tropicalistas do fim da década de 1960 e todas as interpretações que as diferentes “tendências” realizavam dentro da MPB, fizeram o gênero musical ter a capacidade de abarcar as mais diversas estéticas regionais brasileiras, estrangeirismos e experimentalismos. Por conta disso, ao fim da década de 1970 a MPB era multifacetada e se constituía por uma grande quantidade de artistas. A cena musical naquela década ainda comportava outros gêneros musicais que não se adequavam a sigla MPB: por exemplo, Tim Maia fazia uma espécie de *soul music*, assim como a banda Black Rio, que misturava samba, choro, baião, jazz e funk a esse gênero musical (GONÇALVES, 2011). Havia o samba com grande potência comercial representado pelo “sambão-jóia” de nomes como Antonio Carlos & Jocaí e Benito di Paula; além do samba de boa vendagem representado por nomes como Beth Carvalho, João Nogueira e Martinho da Vila, cuja “grande parte de sua produção está voltada ao partido-alto e às escolas de samba como sinais de ‘autenticidade’” (MACHADO, 2011, p. 45). Havia ainda uma versão mais inventiva e irreverente do samba: o samba de breque de Moreira da Silva que voltava a ter importância. E havia também trabalhos sonoros como o realizado pelo Mutantes, que foram agentes no Tropicalismo que revolucionou a

MPB, e que passaram a ser vistos como parte de uma cena rock da qual faziam parte também bandas como O Terço, Made In Brazil, Joelho de Porco, Som Nosso de Cada Dia, Vímana, A Barca do Sol e o roqueiro Raul Seixas, dentre outros (SCHERNER, 2012). O caso da cantora e compositora Rita Lee, em carreira solo naquela década, mostra o quanto os gêneros musicais tinham fronteiras indefinidas pois a cantora transitava entre o *rock* e a MPB.

A pluralidade e os diálogos internos da MPB nos anos 70 ficou explícita no capítulo anterior, quando foram descritos muitos dos espetáculos conjuntos que os artistas realizaram. Mas talvez o maior índice disto tenha sido demonstrada pelo Projeto Pixinguinha, cujo início se deu em 1977 e continuou até a década seguinte. A criação do projeto passou por uma iniciativa da Sombrás (Sociedade Musical Brasileira), sociedade citada no capítulo anterior – cuja criação teve participação direta de Jards Macalé – e cujo primeiro presidente foi Tom Jobim - embora a direção, de fato, era feita pelo poeta e produtor Hermínio Belo Carvalho (LEMOS e TAVARES, 2013a). Por meio de Hermínio, a Sombrás apresentou um projeto para o ministro do MEC Ney Braga baseado no “êxito carioca da série de shows *Seis e Meia* (que aproveitava um horário ocioso do Teatro João Caetano, das 18h30, para reunir duas atrações em um espetáculo a preços populares)” (LEMOS e TAVARES, 2013a, p.4). O ministro incumbiu a recém-criada FUNARTE para dar prosseguimento ao projeto, e aí nasceu o Projeto Pixinguinha.

Para Lemos e Tavares (2013a) a dupla Moreira da Silva e Jards Macalé são uma das marcas registradas do Projeto Pixinguinha. Moreira da Silva era o principal ícone do “samba de breque”, subgênero que “ganhou popularidade nos anos 50, marcado pelas seguidas paradas que o cantor dava à música para dizer pequenos comentários jocosos e irônicos, fazendo com que o samba de breque seja meio cantado e meio falado” (LEMOS e TAVARES, 2013a, p.18). Morengueira – como era chamado Moreira da Silva – agia como se fosse o próprio personagem mítico do malandro carioca encarnado. E Macalé, cuja a base de seus shows se consistia em sambas clássicos de Nelson Cavaquinho, Ismael Silva e Lupiscínio Rodrigues, se comunicava cada vez mais com o samba, e provavelmente por conta disso realizou com irreverência e desenvoltura a sua parceria com Morengueira.

Com o repertório quase todo dedicado a esse estilo [samba de breque], os dois intérpretes se revezavam mostrando ao público, de forma dinâmica e vivaz, duas faces de uma mesma moeda: o original e a releitura juntos, simultâneos, criando a ilusão de que a música pode ser, além de arte, uma máquina do tempo na qual vamos e voltamos ao passado sem perder o contato com o presente (LEMOS e TAVARES, 2013a, p.18).

Como vimos anteriormente, na edição de 1978 do Projeto Pixinguinha Macalé foi preso enquanto estava em Vitória. A ocasião mostra o quanto a censura ainda estava presente no pensamento dos agentes policiais, sendo que Macalé na realidade foi mais uma “vítima da opressão

e da prepotência das autoridades federais” (LEMOS e TAVARES, 2013b, p.22). O episódio nos mostra que o período de abertura política se arrastava. Assim como o *cast* do Projeto Pixinguinha nos mostra o quão era diversa a cena da MPB, capaz de articular artistas das mais diferentes vertentes, tradicionais e modernas: Abel Ferreira e Ademilde Fonseca; Alaíde Costa e Turíbio Santos; Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho; Carlinhos Vergueiro e Carmen Costa; Cartola e João Nogueira; Clementina de Jesus e João Bosco; Dóris Monteiro e Lúcio Alves; Gonzaguinha e Marlene; Ivan Lins e Nana Caymmi; Jards Macalé e Moreira da Silva; Jorge Veiga e Wanderléa; Marília Medalha e Zé Keti; Marisa Gata Mansa e Tito Madi.

5. CONCLUSÃO

Baseado no que vimos decorrer desses três capítulos com fontes tão distintas sobre a carreira musical de Jards Macalé pude chegar a entendimentos distintos: apesar de ter apenas três discos gravados na década de 1970 (Caetano Veloso, por exemplo, teve oito, Gilberto Gil também), há vários indícios que demonstram a importância de Jards Macalé para a MPB na referida década. A começar pelo crescente investimento colocado sobre seu trabalho nos seus três discos: o primeiro (*Jards Macalé*, 1972) foi gravado por ele e mais dois amigos, com ensaios em um porão de um teatro e gravação praticamente ao vivo. Obviamente esse método de gravação potencializou o estilo do grupo que era coeso justamente por conta do alto grau de entrosamento que só um grupo pequeno poderia alcançar. Todavia, isso foi menos uma opção estética do que uma imposição das circunstâncias, já que houve um baixo investimento da Philips/Phonogram no projeto. No segundo disco, *Aprender a Nadar* (1974), ainda na mesma gravadora, Jards Macalé pôde contar com arranjadores, orquestra, piano, percussão; ou seja o investimento em seu trabalho foi muito maior. E por fim no seu último disco da década, *Contrastes* (1977), já na Som Livre, Macalé teve o maior investimento de um disco seu, fato que afirmou em sua entrevista para Rogério Skylab (MATADOR DE PASSARINHO). O crescente investimento se deu, muito provavelmente, porque Macalé era uma figura importante na cena musical em que estava inserido, como apontado nos capítulos dois e três: preparou muitos shows com os grandes artistas da época, fez parte da fundação da Sombras, organizou o show e disco *O Banquete dos Mendigos*, e foi uma conexão entre presente e passado com sua parceria com Moreira da Silva.

A outra leitura dos mesmos fatos é o seguinte: apesar de ser figura representativa politicamente de sua classe musical e estar em projetos e shows entre os grandes artistas da MPB, Jards Macalé teve apenas três discos gravados na década de 1970. Daí o fato de ser colocado como “maldito” vêm a tona. Quando aponto que ele “foi colocado”, como se terceiros fossem os responsáveis por seu destino, é por conta da natureza das fontes documentais (críticas de jornal) e acadêmicas (referências bibliográficas): trata-se do que esses textos descrevem ser Jards Macalé. Mas, de acordo com o que lemos dos conceitos de Howard Becker e Pierre Bourdieu, foi o próprio Jards Macalé que se colocou nessa posição pois seus atos, postura e escolhas musicais foram estrategicamente pensados para ele se mostrar enquanto compositor, cantor e artista. O ponto aqui é que Jards Macalé fez suas apresentações nos festivais televisivos, seus shows e seus discos assumindo todos os riscos, inclusive o de ser marginalizado artisticamente, fato que na época ganhou o nome de ser um “maldito”. Para ele era apenas esse modo de se apresentar é que fazia

sentido, era a sua verdade artística. O que não muda o fato de que seria comparado com outros artistas e que essa sua “verdade” representaria uma ideia musical e artística digna de um “maldito”.

Quando se observa a atuação de Jards Macalé durante a década de 1970, pode-se observar que ele fez questão de fazer *happenings* à moda tropicalista em suas participações em festivais televisivos. Ele também teve a oportunidade de se apresentar, trabalhar e representar os grandes artistas da MPB naquela década: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Novos Baianos, Walter Franco, Jackson do Pandeiro, Severino Araújo, Cartola, Nelson Cavaquinho, Martinho da Vila, MPB-4, João Bosco, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Elton Medeiros, Vinícius de Moraes, Toquinho, Cyro Monteiro, Nara Leão, Milton Nascimento, Clementina de Jesus, Jorge Ben, Tom Jobim, e muitos outros como vimos no capítulo 2. Também no capítulo 2 foi apontado que Jards Macalé teve shows com sucesso de público e crítica, como o *Sorriso de Verão*. E foi apontado nos capítulos 1 e 2 como Jards Macalé, apesar de suas dificuldades de relacionamento com as gravadoras, teve a oportunidade de gravar três discos – pouco considerando outros artistas da época – e que nesses discos as gravadoras o conceberam a liberdade artística, podendo ele colocar o que bem entendesse nesses discos – levando em consideração a dura censura da época.

A partir de todas essas reflexões, a minha visão do que Jards Macalé representou para a MPB da década de 1970 é a de um artista controverso por estar inserido em um mercado musical em processo de profissionalização cada vez mais intensa, mas ao mesmo tempo sendo altamente respeitado pelos seus pares. Jards teve sucesso no circuito de shows na cidade do Rio de Janeiro e em oportunidades de turnê – sobretudo no Projeto Pixinguinha – e, mesmo assim, conviveu com a desconfiança por parte das gravadoras, fato que se demonstraria insustentável na década seguinte quando mal conseguiu lançar discos (COELHO, 2020). Essa mistura controversa, que rodeou as impressões que as pessoas tinham sobre Jards Macalé, é o que podemos chamar da “maldição” que recaiu sobre ele.

O que fica claro é a diferença do que representa ser um “maldito” e como se dá o processo de marginalização de um artista a ponto de ele ser chamado como tal levando em consideração o que vimos no capítulo 2 com os textos de jornal, em comparação com o que vimos no capítulo 3 com a literatura que se propôs a tratar da MPB dos anos 60 e 70. No capítulo 2, “... o coro...”, apontou-se como Jards Macalé apareceu nos jornais como sendo apenas o violonista Macalé que acompanhava Gal Costa e Caetano Veloso, passando pelo período em que ele se assume como artista solo com o nome “Jards Macalé”. A partir daí ele ganha a admiração de alguns críticos que o elevam como uma espécie de artista intelectual em potencial que poderia representar a música do Rio de Janeiro frente aos já estabelecidos baianos (me refiro aos críticos Tárík de Souza e Luis

Gleiser). Esses críticos o defendem da recém-nascida alcunha de “maldito”, jogando a responsabilidade do adjetivo para as gravadoras que supostamente, segundo eles, não entendiam o trabalho de Jards Macalé. Há também textos que atacam as atuações de Jards Macalé nos festivais de televisão que participou, escritos por críticos que concordavam com a ideia de “maldito” recaindo sobre o cantor. É também noticiado nos jornais que à medida que os anos da década passam para Jards Macalé, ele ganha oportunidades de realizar shows solos e de representar os artistas por meio da Sombras, mas também há uma insatisfação por parte da crítica no Jornal do Brasil de que ele poderia ter mais oportunidades com as gravadoras. Há todo um processo que ganha novos traços a medida do passar da década, mas a imagem que fica ao analisar essas fontes é que os anos de 1970 foram muito intensos para Jards Macalé, e que apesar da alcunha de “maldito” e de ele ter muitos problemas financeiros (COELHO, 2020), ele conseguiu desenvolver um trabalho significativo de cantor, violonista e compositor. A década que ele sentiu o gosto realmente amargo de ser jogado de lado como um “maldito” foi a década seguinte, os anos 1980. Daí sim, segundo Coelho (2020), Jards Macalé teve problemas com o esquecimento de seu trabalho por parte da indústria musical, além de problemas com depressão e falta de trabalho.

Temos, considerando os textos de jornal, um matiz formado pelo desencadear de acontecimentos que alteravam a visão dos críticos e do público quanto à figura de Jards Macalé, matiz esse que é muito característico por conta dos vários textos escritos no passar de uma década inteira e que eram escritos no calor do momento e na impressão que cada crítico tinha exatamente no determinado instante. Diferentemente disso temos a literatura que analisei no capítulo 3, “... dos contentes.”, em que cada autor já traz uma interpretação pessoal do que representa ser “maldito” e como o adjetivo foi colocado sobre Jards Macalé. Essa literatura tendeu a colocá-lo como “maldito” principalmente por conta da participação de Jards Macalé no IV FIC da Rede Globo e por conta do início da carreira de Jards Macalé como cantor, em que se lançou com um disco que a gravadora teve pouco interesse em divulgar, gerando poucas vendas e um desconhecimento por parte do público quanto ao trabalho de Jards Macalé. De toda forma a literatura oferece a possibilidade de comparação da experiência de Jards Macalé, e o que ele representou para a MPB, com a de outros artistas. Daí fica mais claro como sua trajetória tem diferença em comparação com a de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e semelhanças com as de Sérgio Sampaio, Novos Baianos, Walter Franco e Jorge Mautner (DINIZ, 2014).

Nesse ponto a presente pesquisa tentou avançar ao realizar a análise musical dos discos de Jards Macalé nos anos 1970, propondo que a responsabilidade da construção da identidade estética de Jards e a sua marginalização também estão em suas escolhas musicais impressas em seus discos. Um exemplo de identidade estética e de possível motivo para uma marginalização é o uso constante

de sonoridades provenientes do nível secundário – que leva em conta o ruído como matéria-prima para a composição – em suas músicas; outro exemplo é o seu jeito “sujo” de tocar violão e cantar – o próprio Jards Macalé admitiu a mim usar ruídos guturais como fonte de sons para gerar uma identidade própria de canto – mesmo que tal modo de cantar possa não ter agradado a todos em comparação com a limpidez vocal de um Caetano Veloso ou de um Roberto Carlos, por exemplo. Inclusive o canto de Jards Macalé foi comparado a de um “Tim Maia bêbado” por José Ramos Tinhorão, como vimos no capítulo 2.

Apesar de explorar novas sonoridades, apontou-se como Jards Macalé esteve ligado ao samba como uma espécie de tradição musical carioca. Desses momentos pode-se relembrar da vez que citou Nelson Cavaquinho como fonte de inspiração; os muitos sambas que compôs e gravou, e é claro a sua parceria com Moreira da Silva. Essa aproximação com o samba também contribuiu para construir sua identidade musical. A partir disso posso dizer que o objetivo inicial de realizar uma monografia de música que falasse abertamente sobre a música foi concluído com o capítulo 1, “Desafinar...”. Acredito que a análise da música popular levando em consideração sua natureza multifacetada é um grande desafio para o campo. Portanto uma análise interdisciplinar é necessária para poder captar as diferentes camadas de significados. Nesse sentido essa pesquisa esteve mais preocupada na composição em si, seja a nível primário ou a nível secundário, segundo Molina (2014), bem como o papel do fonograma e do disco na cadeia dialógica de discos e fonogramas.

Há fatores que podem potencializar futuras pesquisas: as análises com maior fôlego das letras e dos encartes de discos por exemplo, que não foram objetos de estudo profundo aqui. Outro fator que pode ser analisado em um trabalho futuro, caso existam fontes documentais para tal, são as performances ao vivo de Jards Macalé em seus shows na década de 1970, sobretudo o *Sorriso de Verão* que estreou em 1975 e teve sucesso de crítica e público até o fim da década. Como Jards passou a década fazendo mais shows do que gravando discos, parte importante do que foi aquela década para ele provavelmente está no estudo de seus shows. Aliás, pretendo fazer uma pesquisa sobre os shows de Jards Macalé na década de 1970, sendo que com a presente pesquisa pude levantar um catálogo detalhado das citações a Jards Macalé no *Jornal do Brasil* e parte dessas informações não couberam nessa pesquisa e poderão ser usadas em pesquisas futuras, inclusive em uma sobre seus shows. Outro uso possível para esse catálogo é comparar o que foi dito sobre Jards Macalé com o que foi dito sobre outro artista, realizando outro catálogo sobre esse segundo artista. Posso fazer essa comparação com outro “maldito”, como Sérgio Sampaio ou Jorge Mautner, mas posso fazer em comparação com um “não-maldito” como Maria Bethânia, visto que ela trabalhou com Jards Macalé, ou com Caetano Veloso, por exemplo.

Fica aqui também o convite a outros pesquisadores de se proporem a tentar analisar a música popular, só com diversas forças vindo de vários pesquisadores é que conseguiremos chegar a um nível satisfatório de analisar, escrever e falar sobre a música popular de um modo a compreendê-la em todos os seus significados. E esses significados podem servir como fonte histórica, podem ser significados musicais, podem ser significados sociológicos, enfim, a música popular possui uma infinidade de faces. Fiquei satisfeito com a possibilidade de analisar os discos de Jards Macalé, sobretudo uma análise que se refere às sonoridades e à cadeia dialógica entre os discos. E de uma forma parecida, pode-se pesquisar outros discos da década de 1970 e compará-los, segundo a cadeia dialógica, com os que foram pesquisados aqui. Certamente vou me debruçar sob outros discos a fim de pesquisá-los usando as mesmas ferramentas de análise propostas aqui.

Há muitos outros artistas importantes para a MPB nos anos 1970 cuja as trajetórias precisam ser estudadas. Daí a importância da ideia de tipos artísticos de Howard Becker e como ela pode servir ponto de comparação entre as diferentes trajetórias, bem como a ideia de “campo” de Bourdieu que nos oferece uma espécie de “posição geográfica” em que cada artista ocupa dentro desse campo de acordo com suas tomadas de decisões. Muitos esforços já foram feitos nesse sentido - por exemplo as trajetórias de Tom Zé (FREIRE, 2015) e do Clube da Esquina (DINIZ, 2012) já foram analisadas, mas ainda faltam muitos outros. Mais uma vez afirmo, só com o esforço de muitos pesquisadores poderemos entender essa década riquíssima para a música popular no Brasil, década que se mostra como um elo entre passado e presente que ainda carece de mais pontos de vista e novas interpretações, segundo Napolitano (2002b).

REFERÊNCIAS:

- BAIA, S. F. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. **Per Musi**, n.29, Belo Horizonte: 2014, p.154-168.
- BECKER, Howard. “Arte como Ação Coletiva” In: BECKER, Howard. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977a. p. 205-222.
- BECKER, Howard. “Marginais e Desviantes” In: BECKER, Howard. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977b. p. 53-67
- BECKER, Howard. “Mundos Artísticos e Tipos Sociais” In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977c. p. 9-26.
- BRAULE PINTO, Marcelo Garson. **Jovem Guarda - a construção social da juventude na indústria cultural**, tese 349f, Doutorado em Sociologia – Programa de Pós-Graduação no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. “Por uma ciência das obras” In: BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996. p. 53-89.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. Edição 1, São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço das Bossa e outras bossas**. Edição 2, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- _____. **Música de Invenção**. Edição 1, São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- COELHO, Fred de. **Jards Macalé, eu só faço o que quero**. Edição 1, Rio de Janeiro: Numa Editora, 2020.
- DIETRICH, Peter. **Araça Azul - uma análise semiótica**. Dissertação, 197p. Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DINIZ, Sheyla Castro. **“Nuvem Cigana” – a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB**. Dissertação, 249p. Departamento de Sociologia no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- _____. "Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo." In: **Anais eletrônicos do XII Congresso da Brazilian Studies Association**. Londres, 2014.
- _____. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-45, jan.-jun. 2015.

_____. **Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos "anos de chumbo" (1969-1974)**. Tese, 224p. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2017.

EGG, André. A necessidade faz o crítico: Mário de Andrade na música brasileira e a importância de sua coluna no *Diário Nacional*. In: _____. **Música, cultura e sociedade: Dilemas do moderno**. 1.ed. Curitiba: CRV, 2016. p. 71-100.

FASCINA, Diego Luiz Miiller; LIBANORI, Evely Vânia. Ética animal e construção de identidades em "Bicho", de Caetano Veloso. **Estação Literária**, v. 17, p. 194-204, 2016.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FREIRE, Guilherme. **Vanguarda, Experimentalismo e Mercado na Trajetória Artística de Tom Zé**. Dissertação, 271p. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____. "Contracultura: entre a curtição e o experimental" In: **Revista Modos**, v. 1, n. 3, Campinas: 2017, p. 55-62 .

GARCIA, Miliandre. **É preciso cantar e alegrar a cidade: síntese e dissonância em Carlos Lyra**, Uberlândia: História & Perspectivas, (29 e 30): Jul./Dez. 2003 – Jan./Jun. 2004.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

LAMARÃO, Luisa Quarti. O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna "Música Popular" (1974-1982) In: **Antíteses**, vol. 3, n. 5, jan.-jun. de 2010, pp. 269-291.

LEMOS, Alexandre; TAVARES, Bruno. **Apostila digital nº1 - Projeto Pixinguinha**, Funarte, 2013a.

LEMOS, Alexandre; TAVARES, Bruno. **Apostila digital nº2 - Projeto Pixinguinha**, Funarte, 2013b.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. **Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MAMMÍ. A Era do Disco. **Revista Piauí**, seção Questões da música. Edição 89, 2014.

MELLO, Zuzi Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. Edição 1, São Paulo: Editora 34, 2003.

MOLINA, Sergio Augusto. **A Composição de Música Cantada: A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960**. Tese, 159p. Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo 2014.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**, edição 5, São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

MOTA, Lia Duarte. Morbidez e beleza, amor e humor – a estética presente em aprender a nadar. *Fonogramas*, Rio de Janeiro: Disponível: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19441/19441.PDF> (Acesso em 5 de dezembro de 2019), 2012.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **V Congresso Latino Americano de IASPM**. Cidade do México, México. 2002a.

_____. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

_____. A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. In: Coleção História do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007

_____. **Seguindo a canção:** Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, 2010.

_____. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). In: **Humania del Sul**. Año 9, nº16. Enero-Julio, p.51-64. Mérida, 2014.

_____. **Coração Civil:** a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-graduação em História Social, 2017.

RIBEIRO, Christian. "Gilberto Gil e a reconstrução artística-política do conceito de negritude em 'Refavela'". *Revista Espaço Acadêmico* 17(202): p.97-111. 2018.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo:** Decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. Notas sobre as representações da MPB nos críticos musicais. **VI Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Facom, UFBA, Salvador, Bahia, 2010.

SCHMIDT, João Pedro. **A sonoridade de Caetano Veloso de 1971 a 1975 e seus diálogos com a MPB**. Monografia para graduação em Música Popular, Curso de Bacharelado em Música Popular – Campus II, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2017.

TROTTA, F. Gêneros Musicais e Sonoridade: Construindo uma Ferramenta de análise. **Revista Ícone do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE**, v. 10, n. 2, Recife, 2008.

VELOSO, Caetano – **Verdade Tropical, Caetano Veloso**. 3ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: Desafinando coros em tempos sombrios. **REVISTA USP**, São Paulo, n.87, p. 156-171, set./nov. 2010.

DOCUMENTÁRIOS:

O BANQUETE DOS MENDIGOS. **O Som do Vinil**. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2012. Programa de Televisão.

RIBEIRO, Solano. Novos Baianos F.C – Documentário, 1973.

SITES:

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS, Disponível em:
<<http://www.declaracao1948.com.br>>. Acesso em: 8 de outubro de 2020.

ITAÚ CULTURAL, Disponível em:
<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/jards-macale/revendo-amigos/?content_link=6>. Acesso em: 22/04/2021.

MATADOR DE PASSARINHO – Rogério Skylab intrevista Jards Macalé, Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=PqrUrOYge_0>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

O SOM DO VINIL, Disponível em: <<http://osomdovinil.org/walterfranco/>>. Acesso em: 21 de outubro de 2020.

FONTES DOCUMENTAIS:

Discos:

MACALÉ, Jards. *Jards Macalé*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. Online, disponível em: <<http://jardsmacale.com.br/discografia>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

MACALÉ, Jards. *Aprender a nadar*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Online, disponível em: <<http://jardsmacale.com.br/discografia>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

MACALÉ, Jards. *Contrastes*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. Online, disponível em: <<http://jardsmacale.com.br/discografia>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

Canções:

MACALÉ, J. & CAPINAN. Farinha do Desprezo. In: **Jards Macalé**. Rio de Janeiro: Philips, 1972, 1 LP, estéreo.

MACALÉ, J. & SALOMÃO, W. Mal Secreto. In: **Jards Macalé**. Rio de Janeiro: Philips, 1972, 1 LP, estéreo.

MACALÉ, J. & SALOMÃO, W. Dona de Castelo. In: **Aprender a Nadar**. Rio de Janeiro: Philips, 1974, 1 LP, estéreo.

MACALÉ, J. & SALOMÃO, W. Real Grandeza. In: **Aprender a Nadar**. Rio de Janeiro: Philips, 1974, 1 LP, estéreo.

PORTELA, P. Pam Pam Pam. In: **Aprender a Nadar**. Rio de Janeiro: Philips, 1974, 1 LP, estéreo.

SILVA, I. Contrastes. In: **Contrastes**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977, 1 LP, estéreo.

FRANCO, W. Cachorro Babucho. In: **Contrastes**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977, 1 LP, estéreo.

Textos de jornal:

Jornal do Brasil:

1969:

“O Homem 69”, *Jornal do Brasil*, 03/01/1970, Caderno B, p.3.

“Classificado para IV FIC tem lugar garantido em 1970”, *Jornal do Brasil*, 26/07/1969, 1º Caderno, p.12.

“FIC inaugura as canções do Rio e aguarda as músicas classificadas dos Estados”, *Jornal do Brasil*, 29/07/1969, 1º Caderno, p.15.

“IV divulga nomes dos intérpretes que defenderão as 30 músicas da Guanabara”, *Jornal do Brasil*, 13/08/1969, 1º Caderno, p.13.

“‘Festival da Canção’ - Diretor do MIDEM levará a Cannes artistas do Rio”, *Jornal do Brasil*, 31/08/1969, 1º Caderno, p.33.

“Festival da Canção sorteia ordem de apresentação das músicas na parte nacional”, *Jornal do Brasil*, 05/09/1969, 1º Caderno, p.14.

“Aplicação”, *Jornal do Brasil*, 18/09/1969, 1º Caderno, p.18.

“Festival da Canção começa 5ª feira com fase nacional”, *Jornal do Brasil*, 22/09/1969, 1º Caderno, p.15.

“Zózimo – O Fic”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1969, 1º Caderno, p.13.

“Outras vozes, outros sons”, *Jornal do Brasil*, 24/09/1969, 1º Caderno, p.1.

“‘Na Roda do Vento’ agrada entre as nacionais do FIC”, *Jornal do Brasil*, 25/09/1969, 1º Caderno, p.13.

“O que se canta no festival”, *Jornal do Brasil*, 26/09/1969, 1º Caderno, p. “Festival da canção – FIC prossegue hoje e nível das composições deve subir”, *Jornal do Brasil*, 27/09/1969, 1º Caderno, p.13.

“Festival da Canção – Brasil escolhe hoje sua música para FIC”, *Jornal do Brasil*, 28/09/1969, 1º Caderno B, p.16.

“Para a felicidade geral, Luciana”, *Jornal do Brasil*, 30/09/1969, 1º Caderno, p.8.

“Zózimo ‘aquela’ noite”, *Jornal do Brasil*, 03/10/1969, 1º Caderno, p.3.

“MPB – Zero (a propósito do IV Festival Internacional)”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1969, Caderno B, p.2.

“Zózimo – De Caetano e de Gal”, *Jornal do Brasil*, 09 e 10/11/1969, Caderno B, p.3.

“Paulinho da Viola”, *Jornal do Brasil*, 01/12/1969, 1º Caderno, p.7.

“O que há para ouvir – Meu nome é Gal”, *Jornal do Brasil*, 02/12/1969, Caderno B, p.6.

“Meu nome é Gal”, *Jornal do Brasil*, 04/12/1969, Caderno B, p.8.

1970:

“Sem título”, *Jornal do Brasil*, 10/01/1970, Caderno B, p.3.

“Temperatura em elevação”, *Jornal do Brasil*, 15/05/1970, Caderno B, p.3.

“Coluna Zózimo - Vaivém”, *Jornal do Brasil*, 12/09/1970, Caderno B, p.3.

“MPB-4 Deixa estar”, *Jornal do Brasil*, 13 e 14/09/1970, Caderno B, p.4.

“Cartola Convida”, *Jornal do Brasil*, 27/11/1970, Caderno B, p.7.

“Música Popular - Novidades”, *Jornal do Brasil*, 24/12/1970, Caderno B, p.2.

1971:

“MPB – Nova temporada”, *Jornal do Brasil*, 7 e 8/03/1971, Caderno B, p.6.

“CAETANO o longe ficou mais próximo”, *Jornal do Brasil*, 12/08/1971, Caderno B, p.1.

1972:

“Caetano e Gilberto Gil só chegam na próxima semana e depois vão a Nova Iorque”, *Jornal do Brasil*, 9 e 10/01/1972, 1º Caderno, p.10.

“Caetano chega com saudades do sol e a intenção de não dar ‘show’ mas apenas cantar”, *Jornal do Brasil*, 12/01/1972, 1º Caderno, p.22.

“EXTRA – Caetano Veloso”, *Jornal do Brasil*, 12/01/1972, Caderno B, p.7.

“Entradas para ver Caetano começam a ser vendidas só hoje mas reserva é grande”, *Jornal do Brasil*, 13/01/1972, 1º Caderno, p.7.

“Caetano canta para 1500 em espetáculo que 200 pagam para ouvi-lo de pé”, *Jornal do Brasil*, 15/01/1972, 1º Caderno, p.14.

“Música Popular – Caetano / o saldo do primeiro contato”, *Jornal do Brasil*, 18/01/1972, Caderno B, p.2.

“Música Popular – Baianos: quem fica, quem vai”, *Jornal do Brasil*, 25/05/1972, Caderno B, p.2.

“Programação de shows em São Paulo – Gal a todo vapor”, *Jornal do Brasil*, 21/06/1972, Caderno B, p.7.

- “Extra”, *Jornal do Brasil*, 10/09/1972, Caderno B, p.8.
 “OH, Demiurgo (brasileiro)”, *Jornal do Brasil*, 13/09/1972, Caderno B, p.6.
 “Zózimo”, *Jornal do Brasil*, 05/10/1972, Caderno B, p.3.
 “Guilherme Araújo apresenta Gilberto Gil”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1972, Caderno B, p.7.
 “‘Show’ de Gil abre Encontro”, *Jornal do Brasil*, 07/10/1972, 1º Caderno, p.10.
 “Jards Macalé. Phonogram/Philips. Estéreo”, *Jornal do Brasil*, 13/10/1972, Caderno B, p.9.
 “Síntese Excepcional”, *Jornal do Brasil*, 06/11/1972, Caderno B, p.2.
 “Macalé Fala & Treme & Sente & Canta”, *Jornal do Brasil*, 31/12/1972, Caderno B, p.6.

1973:

- “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 02/02/1973, Caderno B, p.7.
 “Teatro João Caetano só amanhã venderá ingressos para o ‘show’ da noite”, *Jornal do Brasil*, 04/02/1973, 1º Caderno, p.12.
 “Estréias para esta semana”, *Jornal do Brasil*, 04/02/1973, Caderno B, p.12.
 “Na cidade”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1973, 1º Caderno, p.12.
 “Esta Semana Nas Artes”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1973, Caderno B, p.2.
 “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1973, Caderno B, p.7.
 “‘Show’ lota João Caetano e PM prende quem tinha ingresso e não pôde entrar”, *Jornal do Brasil*, 06/02/1973, 1º Caderno, p.10.
 “O som intimista de Gilberto Gil”, *Jornal do Brasil*, 25/02/1973, Caderno B, p.1.
 “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 25/02/1973, Caderno B, p.13.
 “Diversos”, *Jornal do Brasil*, 25/03/1973, Caderno B, p.6.
 “Compositor deixa violão em táxi”, *Jornal do Brasil*, 31/05/1973, 1º Caderno, p.5.
 “Discos”, *Jornal do Brasil*, 17/06/1973, Caderno B, p.7.
 “Espetáculos (show de Macalé em BH)”, *Jornal do Brasil*, 19/08/1973, Caderno B, p.12.
 “Enfim sós”, *Jornal do Brasil*, 05/10/1973, Caderno B, p.2.
 “Letras”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1973, Caderno B, p.12.
 “Demissionários”, *Jornal do Brasil*, 23/12/1973, Caderno B, p.12.
 “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 27/12/1973, Caderno B, p.2.

1974:

- “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 16/03/1974, Caderno B, p.2.
 “Aprendendo a Nadar com Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 17/04/1974, Caderno B, p.8.
 “Há uma coisa boa no LP de Macalé: é o violão de Dino”, *Jornal do Brasil*, 01/05/1974, Caderno B, p.2.
 “Semana Afro-Brasileira”, *Jornal do Brasil*, 23/05/1974, Caderno B, p.7.
 “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 18/08/1974, Caderno B, p.15.
 “Jards Macalé apresenta somente 3 dias”, *Jornal do Brasil*, 22/08/1974, Caderno B, p.18.
 “Incompetência & Fartura & Incopetência”, *Jornal do Brasil*, 01/09/1974, Caderno B, p.5.
 “Getúlio Vargas – Sai do arquivo para as telas do cinema”, *Jornal do Brasil*, 13/09/1974, Caderno B, p.5.
 “Documentando Vargas”, *Jornal do Brasil*, 15/09/1974, Caderno B, p.8.
 “Recordar é viver – Getúlio Vargas”, *Jornal do Brasil*, 21/09/1974, Caderno B, p.8.
 “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 06/10/1974, Caderno B, p.5.
 “Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 03/11/1974, Caderno B, p.5.
 “Panorama”, *Jornal do Brasil*, 23/11/1974, Caderno B, p.2.
 “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 24/11/1974, Caderno B, p.5.
 “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 30/12/1974, Caderno B, p.9.

1975:

- “Agenda de Cinema – O Amuleto de Ogum”, *Jornal do Brasil*, 01/02/1975, Caderno B, p.6.
 “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 19/01/1975, Caderno B, p.5.
 “Abertas & Fechadas”, *Jornal do Brasil*, 26/01/1975, Caderno B, p.5.
 “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 02/02/1975, Caderno B, p.5.
 “Nei ouvirá o que pensam os artistas”, *Jornal do Brasil*, 04/02/1975, 1º Caderno, p.20.
 “Informe JB - Audiências”, *Jornal do Brasil*, 05/02/1975, 1º Caderno, p.???.
 “Nei debate problemas da música”, *Jornal do Brasil*, 06/02/1975, 1º Caderno, p.10.
 “Nei Braga exige Ballet Cultural”, *Jornal do Brasil*, 07/02/1975, 1º Caderno, p.10.
 “Fechadura”, *Jornal do Brasil*, 14/02/1975, Caderno B, p.4.
 “Corpo Fechado”, *Jornal do Brasil*, 16/02/1975, Caderno B, p.7.
 “Estréia – O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 17/02/1975, Caderno B, p.6.
 “Cinema – O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 19/02/1975, Caderno B, p.2.
 “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 01/03/1975, Caderno B, p.8.
 “Música Popular – Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 09/03/1975, Caderno B, p.5.
 “Música Popular – Ao Vivo”, *Jornal do Brasil*, 16/03/1975, Caderno B, p.5.
 “Ensaio Geral – Concerto Sombras”, *Jornal do Brasil*, 26/03/1975, Caderno B, p.7.
 “Rio celebra com ‘show’ Dia Mundial do Meio-Ambiente”, *Jornal do Brasil*, 05/06/1975, 1º Caderno, p.14.
 “Coruja de Ouro na Semana Extra”, *Jornal do Brasil*, 16/06/1975, Caderno B, p.2.
 “Música Popular – Ao vivo”, *Jornal do Brasil*, 24/08/1975, Caderno B, p.11.
 “Ederaldo Gentil traz da Bahia o bom canto do povo”, *Jornal do Brasil*, 03/10/1975, Caderno B, p.2.
 “Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 09/12/1975, Caderno B, p.2.
 “Tela em Transe / 3 – Um doente à espera do remédio milagroso”, *Jornal do Brasil*, 12/12/1975, Caderno B, p.10.

1976:

- “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 08/01/1976, Caderno B, p.7.
 “O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 11/01/1976, Caderno B, p.9.
 “Música Popular - Geral”, *Jornal do Brasil*, 11/01/1976, Caderno B, p.13.
 “Boca no Trombone”, *Jornal do Brasil*, 13/01/1976, Caderno B, p.17.
 “Show - Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 22/03/1976, Caderno B, p.17.
 “Música Popular – Só pode ver o novo, se tiver olho novo”, *Jornal do Brasil*, 04/04/1976, Caderno B, p.12.
 “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 26/04/1976, Caderno B, p.7.
 “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 12/06/1976, Caderno B, p.8.
 “Música Popular - Agenda”, *Jornal do Brasil*, 11/07/1976, Caderno B, p.10.
 “Sorriso de Verão”, *Jornal do Brasil*, 22/07/1976, Caderno B, p.6.
 “Os artistas dizem NÃO”, *Jornal do Brasil*, 02/08/1976, Caderno B, p.1.
 “Música Popular – Em Geral”, *Jornal do Brasil*, 29/08/1976, Caderno B, p.10.
 “Músicos e Atores vão se reunir no João Caetano”, *Jornal do Brasil*, 5 a 11/09/1976, Serviço, p.13.
 “Jorge Mautner”, *Jornal do Brasil*, 04/10/1976, Caderno B, p.7.
 “Música Popular - Acontece”, *Jornal do Brasil*, 28/11/1976, Caderno B, p.4.
 “Lena Rios seria melhor se não quisesse de tudo um pouco”, *Jornal do Brasil*, 24/12/1976, Caderno B, p.2.

1977:

- “Fechando o Verão, muitos ‘shows’ com boas surpresas”, *Jornal do Brasil*, 19 e 20/03/1977, Serviço, p.11.

- “Música Popular”, *Jornal do Brasil*, 20/03/1977, Caderno B, p.9.
- “O Pulo do Gato”, *Jornal do Brasil*, 21/03/1977, Caderno B, p.7.
- “Prêmio Air France – Mais prêmios para Xica da Silva e Dona Flor”, *Jornal do Brasil*, 15/04/1977, Caderno B, p.4.
- “Inauguração de um teatro e retração de estréias”, *Jornal do Brasil*, 06/05/1977, Caderno B, p.5.
- “MACALÉ: Entre um ‘show’ e um disco ‘contrastes’”, *Jornal do Brasil*, 11/05/1977, Caderno B, p.8.
- “Poucas novidades e algumas despedidas”, *Jornal do Brasil*, 03/06/1977, Serviço, p.5.
- “Nem sempre “Disco é Cultura” na hora da nostalgia”, *Jornal do Brasil*, 03/06/1977, Caderno B, p.2.
- “Arte e poder”, *Jornal do Brasil*, 19/06/1977, Caderno B, p.2.
- “Sobre o filme Tenda dos Milagres”, *Jornal do Brasil*, 03/07/1977, Caderno B, p.inelegível.
- “Arte e poder”, *Jornal do Brasil*, 23/07/1977, Caderno B, p.4.
- “Festival de Brasília - ‘Tenda dos Milagres’ é o vencedor”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1977, Caderno B, p.10.
- “Nana Caymmi e Ivan Lins, agora sob a proteção de Pixinguinha”, *Jornal do Brasil*, 05/08/1977, Caderno B, p.1.
- “Cineastas premiados em Brasília recebem no Rio cheques e Troféu Candango”, *Jornal do Brasil*, 13/08/1977, 1º Caderno, p.17.
- “1 semana de filmes inéditos da Abraci”, *Jornal do Brasil*, 15/08/1977, Caderno B, p.6.
- “Muitas atrações para três dias”, *Jornal do Brasil*, 02/09/1977, Serviço, p.5.
- “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 03/09/1977, Caderno B, p.5.
- “O que há para ver - ‘SHOW’ - Projeto Pixinguinha”, *Jornal do Brasil*, 23/09/1977, Serviço, p.8.
- “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 24/09/1977, Caderno B, p.4.
- “O que há para ver”, *Jornal do Brasil*, 30/09/1977, Serviço, p.8.
- “O que há para ver”, *Jornal do Brasil*, 21/10/1977, Caderno B, p.8.
- “Essa gente comprometida com a boa qualidade”, *Jornal do Brasil*, 03/11/1977, Caderno B, p.4.
- “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 05/11/1977, Caderno B, p.4.
- “Anúncio – Em Tempo”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1977, Caderno B, p.5.
- “A próxima semana - ‘Milagres’ de Nelson em Semana de Visconti”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1977, Serviço, p.3.
- “Em Tempo”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1977, Serviço, p.5.
- “Cinema - Estréias”, *Jornal do Brasil*, 14/11/1977, Caderno B, p.6.
- “Tenda dos Milagres”, *Jornal do Brasil*, 15/11/1977, 1º Caderno, p.17.
- “Gal de volta com ‘Caras e Bocas’ renovado”, *Jornal do Brasil*, 18/11/1977, Serviço, p.5.
- “Semana da cultura negra”, *Jornal do Brasil*, 24/11/1977, Caderno B, p.7.
- “Arte e poder”, *Jornal do Brasil*, 03/12/1977, Caderno B, p.4.

1978:

- “O Negro na cultura brasileira”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1978, Serviço, p.5.
- “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 20/05/1978, Caderno B, p.4.
- “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 17/06/1978, Caderno B, p.4.
- “Projeto Pixinguinha”, *Jornal do Brasil*, 23/06/1978, Serviço, p.5.
- “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 01/07/1978, Caderno B, p.44.
- “Macalé denuncia censor”, *Jornal do Brasil*, 10/08/1978, 1º Caderno, p.7.
- “Falcão vai falar sobre a censura”, *Jornal do Brasil*, 11/08/1978, 1º Caderno, p.???
- “Muito – é o melhor Caetano”, *Jornal do Brasil*, 10/11/1978, Caderno B, p.1.

1979:

- “Novos Baianos abrem temporada de verão na Concha Verde”, *Jornal do Brasil*, 08/01/1979, Caderno B, p.7.
- “Movimentada Sexta-feira e muito samba na próxima semana”, *Jornal do Brasil*, 09/02/1979, Serviço, p.5.
- “Um momento coletivo”, *Jornal do Brasil*, 28/04/1979, Caderno B, p.4.
- “‘Show’ no Riocentro abre hoje as comemorações do Dia do Trabalhador”, *Jornal do Brasil*, 30/04/1979, Caderno B, p.4.
- “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 05/05/1979, Caderno B, p.4.
- “De manhã à madrugada, muitos ‘Shows’ em cartaz”, *Jornal do Brasil*, 11/05/1979, Serviço, p.5.
- “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 19/05/1979, Caderno B, p.4.
- “O Amuleto de Ogúm”, *Jornal do Brasil*, 30/06/1979, Caderno B, p.7.
- “Tempo e Contratempo”, *Jornal do Brasil*, 07/07/1979, Caderno B, p.5.
- “A próxima semana”, *Jornal do Brasil*, 20/07/1979, Serviço, p.5.
- “Agenda”, *Jornal do Brasil*, 21/07/1979, Caderno B, p.4.
- “CBS, WARNER, POLIGRAM, RCA, ODEON, sem petróleo e vinil, menos discos na praça”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1979, Caderno B, p.9.
- “Jorge Mautner e Jards Macalé”, *Jornal do Brasil*, 08/08/1979, Caderno B, p.6.
- “Acontece”, *Jornal do Brasil*, 11/08/1979, Caderno B, p.11.
- “Artistas da elite se alimentam de equívocos no ‘Banquete dos Mendigos’”, *Jornal do Brasil*, 15/09/1979, Caderno B, p.7.
- “Macalé leva plano a Golbery”, *Jornal do Brasil*, 27/09/1979, 1º Caderno, p.8.
- “Zózimo - Finalmente”, *Jornal do Brasil*, 30/09/1979, Caderno B, p.3.
- “Banquete dos Mendigos”, *Jornal do Brasil*, 05/10/1979, Caderno B, p.10.
- “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 07/10/1979, Caderno B, p.7.
- “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 20/10/1979, Caderno B, p.7.
- “A Tupi joga tudo (ou quase) no seu festival versão 79”, *Jornal do Brasil*, 21/10/1979, Caderno B, p.9.
- “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 28/10/1979, Caderno B, p.7.
- “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 11/11/1979, Caderno B, p.7.
- “Voltam os festivais. Com tudo de antigamente, Caetano Veloso inclusive”, *Jornal do Brasil*, 15/11/1979, Caderno B, p.1.
- “Televisão – Novo festival de sempre”, *Jornal do Brasil*, 17/11/1979, Caderno B, p.3.
- “O som nosso de cada dia”, *Jornal do Brasil*, 25/11/1979, Caderno B, p.7.
- “Um festival pouco representativo”, *Jornal do Brasil*, 02/12/1979, Caderno B, p.10.

Demais jornais:

FONSECA, E; ANSBERTO, M; SILVEIRA, R. Macalé, o não-vanguardista. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11-12 ago. 1973, p.5.

HELENA, Silvia. A morbeza romântica de Wally Sailormoon. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1973, p.14.

MOURA, Roberto. Macalé em “Aprender a Nadar”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1974a. p.11.

MOURA, Roberto. O Ponto de Vista da Ponte da Barca da Cantareira. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1974b. p.11.

SILVA, Abel. A morbeza romântica de Jards Macalé. *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1973. p.19.

SOUZA, Tárík. Macalé, humor e morbeza. *Opinião*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1974, p.20.

ANEXO

Entrevistei Jards Macalé no dia 5 de março de 2021 via vídeo-chamada pelo WhatsApp.

Jards Macalé: Alô.

Renan: Alô.

Jards Macalé: E aí professor.

Renan: Tudo certo?

Jards Macalé: Tudo tranquilo. Pera aí que eu vou desligar aqui. Botar um *mute* aqui na televisão.

Renan: Aham.

Jards Macalé: E botar uma camisa para me apresentar direitinho.

Renan: Não, tá tudo bem.

Jards Macalé: Se não eu fico aqui no meu *nude* diário, hahaha. Mas diga lá, como é que são as coisas?

Renan: Tá tudo certo, viu? Eu vi que você tomou a vacina, cara. Que coisa boa isso.

Jards Macalé: Tomei, a primeira né? A primeira do pedaço.

Renan: Aham.

Jards Macalé: A segunda vai ser dia 1º de Abril. O que é uma contradição.

Renan: É uma contradição

Jards Macalé: 1º de abril é o dia da mentira, poxa. Sei lá o que é que pode acontecer com a verdade.

Renan: As vezes eles estão pregando uma peça em você, é uma piada isso aí. Haha.

Jards Macalé: Não, espero que seja de verdade por que se não, a coisa já tá muito complicada.

Renan: É isso aí.

Jards Macalé: Mas diga lá, tá me ouvindo bem?

Renan: To ouvindo bem, ó, é, eu to gravando aqui a nossa entrevista, tá? Éé, a gente geralmente faz assim nas entrevistas da faculdade e da pós-graduação, a gente grava, depois a gente transcreve e teoricamente eu teria que mandar a transcrição para você assinar, mas se você me falar aqui na gravação que eu posso usar a entrevista, isso já tá de bom tamanho.

Jards Macalé: Tudo bem! Então sem problema.

Renan: Legal. Então assim, cara, ééé, eu acabei de ler a sua biografia né? Éé, eu tava finalizando o texto da dissertação e daí vocês lançaram lá pela Numa Editora a biografia, o que você achou da biografia? Me conta.

Jards Macalé: Eu achei boa porque primeiro escreveu exatamente todas as palavras que foram respondidas por mim tão lá direitinho. Ele não interferiu em nada, muito pelo contrário. E melhor: situou, contextualizou não é? Botou nas épocas certas, no negócio. E deu informações que algumas até eu desconhecia. Eu acho bacana, agora não coube tudo em 500 páginas por incrível que pareça. O Fred mesmo falou ó: eu não pude colocar tudo, eu tive que ... porque foram três anos de conversa né? Nos lugares mais... no bar, lá em casa, na rua, na praça, enfim, a gente foi conversando. Agora é fácil, é só ligar o gravadorzinho do celular que grava tudo. Foi assim, e ele fez essa coisa, contextualizou, contou as histórias em torno, eu acho que é uma visão honesta da minha humilde pessoa, Dom Quixote de la Pança.

Renan: Assim, parece que a sua biografia vem numa maré assim nos últimos anos de interesse né? Das pessoas pela sua pessoa, assim né? Pela sua música, você concorda com isso?

Jards Macalé: Antes tarde do que nunca.

Renan: Exatamente, legal.

Assim ó, a minha pesquisa, ela é uma pesquisa na área de música, é um mestrado na área de música, então tem uma parte da minha pesquisa que é uma análise musical dos seus três discos da década de 1970, tá? Então, eu sou músico, eu sou guitarrista, sou violonista, eu vivo disso né? Dou aula então eu quero que a gente fale sobre a sua música assim, se for possível de músico para músico mesmo sabe? Porque é diferente de uma entrevista que você possa dar para um jornalista, por exemplo, sabe?

Jards Macalé: Certo.

Renan: Vamos começar então, porque tem outra parte da pesquisa que é sobre o que foi dito nos jornais sobre a sua carreira na década de 70, sobretudo no Jornal do Brasil, eu fiz um catálogo aí do que foi dito sobre você, posso até compartilhá-lo com você para você dar uma olhada. Vamos lá, vamos começar dos discos lá década de 1970. O seu primeiro LP lá em 1972, ééé, quando eu escuto ele parece que ele foi gravado todo “ao vivo” assim né? Na raça.

Jards Macalé: Ele foi praticamente ao vivo, porque nós ensaiamos Tuti Moreno, batera né? Lanny Gordin na guitarra, que eu pedi a ele que gravasse com violão com cordas de

aço, violão comum no caso, com cordas de aço, para dar o *timing*. Nem a guitarra elétrica, nem...

Renan: E nem o nylon né?

Jards Macalé: Então nós ensaiamos muito lá no porão do teatro Opinião aqui no Rio de Janeiro, lá em Copacabana, eu já tinha tido o meu primeiro trabalho profissional na realidade, um dos primeiros trabalhos profissionais no caso, foi no teatro opinião na peça Opinião com João do Vale e Maria Bethânia e Zé Ketí, eu substituí o violonista Alberto Nascimento também meu parceiro na época, da minha primeira música gravada, ele acompanhava Elizeth Cardoso e nós fizemos uma música, ele me estimulou a fazer uma música e entregou para Elizeth. A música se chamava “Meu Mundo é Seu”. E aí minha primeira música gravada, registrada, assim, sonoramente em vinil foi essa música “Meu Mundo É seu”, minha e de Alberto Nascimento, Elizeth Cardoso interpretando.

Renan: É uma honra né, solenemente pela Elizeth Cardoso. Muito massa.

Jards Macalé: Segundo a lenda, e a realidade, haha. E tinha uma coisa muito especial. Minha mãe adorava, e ela cantava muito bem, bonito, e ela adorava. No profissional nunca, sempre cantando pelo prazer e pelo impulso de vida de cantar tal. Ela queria ser muito a Elizeth Cardoso, ela se espelhava em Elizeth e quando foi gravado a minha primeira música por Elizeth Cardoso aí dona Lygia minha mãe teve um orgasmo digamos assim, se eu posso falar assim da minha própria mãezinha.

Renan: Deixa eu te falar, é, você tem uma ligação com esse nome Lygia né? As suas duas mães, você fala ali no livro,

Jards Macalé: Lygia Clark é minha mãe estética

Renan: Isso, e daí, teve aquele episódio que você viu o Tom Jobim tocando “Lígia” para as duas e se emocionou assim. Eu me identifiquei porque minha irmã se chama Lígia cara.

Jards Macalé: Com “y” ou com “i”?

Renan: E minha irmã faleceu quando eu tinha 19 anos, ela tinha 23 e eu tinha 19, e a música “Lígia” dá um negócio em mim.

Jards Macalé: É claro, completamente, a sua irmã era com “y” ou com “i”?

Renan: Com “i”.

Jards Macalé: É “Lígia”, haha, é uma das Lígias. A minha era com “y”, mas, puxa que coisa bonita, terrível mas bonita, né?

Renan: Faz parte da vida, mas tenho ainda no meu coração a minha irmã. Mas vamos voltar lá para o disco, eu quero saber exatamente como é que ele foi gravado, porque

falou que foi na raça, ao vivo. Mas você fez uma base de seu violão base, o Lanny no baixo, e o Tuti na bateria e você cantando junto? Foi essa base?

Jards Macalé: Junto. Foi basicamente ao vivo, diante dos ensaios que nós fizemos lá no porão do Teatro Opinião.

Renan: E depois o *Overdub*, lá, a camada sobreposta do solo do Lanny?

Jards Macalé: É depois o Lanny botou o violão, né? E fez as frases, fez tudo, aquelas harmonias fantásticas que ele faz. E a gente já fez a coisa meio que desconstruindo, construindo, desconstruindo construindo as músicas. E aí ele colocou as guitarras, fez as conexões, frases, todo fraseado, tal. E ficou aquilo com o calor justamente da coisa feita no semi-vivo, na realidade, ao vivo, né?

Renan: Quando vocês ensaiavam ele tocava o violão de corda de aço ou tocava o baixo? Ou os dois?

Jards Macalé: Tocava o baixo, fundamentalmente ele tocava o baixo. Tanto que aquele baixo ali ele é muito livre né?

Renan: Muito livre.

Jards Macalé: É ele tem construções melódicas ali que ele faz, passando por harmonias realmente interessante.

Renan: Parece um contracanto né? Porque parece que você faz um canto e ele responde com uma melodia de pentatônica e daí vocês faz mais uma melodia e ele responde de novo, e assim vai.

Jards Macalé: Total. A gente tava muito integrado. Eu tinha trabalhado com o Lanny, e feito uma amizade profunda com ele, tanto com ele quanto com Tuti. O Tuti a gente gravou em Londres *Transa*. Eu já conhecia Tuti já a algum tempo. E a nossa amizade cada vez aprofundava mais e quando nós gravamos, a gente gravou em cima meio que da nossa amizade musical, do nosso entendimento musical que a gente já tinha, já possuía. Alimentado pela amizade também, pelo gosto de estar ali tocando, de a gente fazendo alguma coisa. E nós transportamos isso para o estúdio, na hora de gravar nós gravamos praticamente, no caso, ao vivo: voz, violões, violão e baixo, tal, batera, e depois Lanny colocou as coisas por cima de guitarra e violão.

Renan: Viu, interessante você falar no *Transa*, que você tocou guitarra no *Transa* né?

Jards Macalé: Uma só.

Renan: Na capa do "Só Morto" tá você com uma guitarra. Era aquela guitarra? Você tinha uma guitarra? Como foi a sua história com a guitarra porque é uma passagem assim né?

Porque depois você só ficou no violão, como é que foi? Era sua a guitarra? Como é que era?

Jards Macalé: Eu acho que a guitarra era do Gil. Uma Fender, do Gil que ele, na época, ele me emprestou e eu acabei ganhando aquela guitarra, ou comprando com um preço simbólico, eu não me lembro mais, ou ele me deu aquela guitarra. Porque ele tava cheio de interesse de outras guitarras, do jeito dele tocar e tal. Eu sei que aquela guitarra veio parar na minha mão. E eu aproveitei uma das músicas, a “Nine out of ten”. “Walk through the Portobello road”. E aí com Caetano teve o bom senso de dizer “Bora Macao!” e me deu um solo ali, que eu tava pedindo na guitarra, eu tava chamando na guitarra um solinho né? “tã nã, tã nã, tã nã” (imitando a guitarra). Até que ele “Então vamo embora Macao!”. E eu dei aquele solo que até hoje eu não consigo reproduzir.

Renan: Pois é, ele tem uma linha aleatória mesmo de pensamento, e é difícil de reproduzir mesmo aquele solo cara, é difícil.

Jards Macalé: Na hora foi saindo aquela coisa e tal, e o prazer de tocar aquela guitarrinha que me lembro o quanto as coisas que eu sempre ouvi, que eu sempre gostei, [Jan Borrenham?], o Baden, os músicos de violão mesmo, violonistas né? Barney Kessel, vários, violonistas que eu sempre gostei. [Jordan claufn?], tal. E aí saiu aquela coisa ali, mas as vezes eu tento de brincar de tocar comigo mesmo, reproduzir, mas daí já é tarde demais, sai outra coisa.

Renan: Mas então quer dizer que você tem uma guitarra ainda.

Jards Macalé: Não, por incrível que pareça. Eu não sei que final levou aquela guitarra aliás. Ela tem uma história meio esdruxula, também. Eu fui brincar com um amigo meu. Eu tenho um sítio em Penedo, Atibaia aqui no Rio de Janeiro. E tinha um amigo meu que eu tava numa crise danada, recolhido lá Penedo e tal. E ele vivia falando: “Ah você tem que fazer um grupo de rock, você tem é que tocar rock, você tem que tocar guitarra”. E eu com a cabeça cheia disse: “Você quer ver como é que toco guitarra?” eu brinquei com ele. Aí eu fui lá para o jardim e botei fogo na guitarra como Jimi Hendrix, como Jimi Hendrix fez naquele negócio de, como é que é? Combustível de...

Renan: Isqueiro né?

Jards Macalé: É, isqueiro, não sei o que. Foi uma brincadeira no jardim, botando fogo na guitarra e ele coitado ficou desesperado. Eu sei que a última vez que eu vi a guitarra foi ele carregando no carrinho de mão a guitarra, levando para a casa dele. Hahaha E larguei a guitarra mesmo, deixei para que guitarrista de verdade, como o Lanny por exemplo, atualmente eu to tocando com o Guilherme Held, que é um grande músico guitarrista que

estudou com o Lanny por durante antes, absorveu bem a liberdade que o Lanny tem de guitarra, e ele tem a coisa dele, pessoal né? O talento dele como músico, a linguagem dele. Então nós estamos agora tocando juntos e ele me tá alimentando com essa guitarra fabulosa dele.

Renan: Qual que é a semelhança que você vê, dessa amizade musical que você tinha com o Tuti e o Lanny, com a amizade que você encontra nessa nova geração que tá tocando com você agora, tem uma semelhança desses dois grupos?

Jards Macalé: Eu acho que sim porque a amizade primeiro é amizade né? Amigos, amigos, amigos a parte. Hahaha. Amigos a parte nesse sentido de música, tal. Mas quando isso se soma a amizade com o prazer de tocar juntos, e fazer as coisas, enfim descobrir um universo musical juntos, aí a coisa se completa, é um prazer imenso. Então daquele momento até agora eu to tocando por exemplo, eu to tocando na bateria com o Thomas Harres, que é um grande músico, grande baterista. Todo mundo na faixa entre os 20 e 30 anos. E eles conhecem as músicas, a minha música sempre foi de alguma forma foi referência para eles. Eu também no baixo, por exemplo, eu tô com o Pedro Dantas que também é um puta baixista, grande músico. Então isso tudo se junta inspirado naquele disco mas já com cada um a sua linguagem somando para um outro resultado. Tão potente quanto aquele daquela época.

Renan: Legal. Viu, avançando agora um pouco o tempo, vamos ... pegando o *Aprender a Nadar* né? Éé... Nas minhas conversas com o orientador, a gente chega sempre numa hipótese que com o “Gotham City” você meio que tomou as rédeas daquela transgressão que significava o tropicalismo, né? Você tomou as rédeas na ausência de Caetano e Gil, você pegou o negócio para você e “vamos transgredir ao nível que já fizeram e fazer do seu jeito”. Só que quando você faz o *Aprender a Nadar* você faz uma guinada para outro lado, que é indo para um samba de Nelson Cavaquinho, samba de Lupiscínio Rodrigues, certo? Ééé, isso tem muito a ver com a sua história, com o que você escutava quando era mais jovem e tal, mas teve mais alguém que você olhasse para o lado assim naquele momento que também teve essa guinada para o samba pré-bossa nova? Teve mais alguém que você imaginou? Que pudesse estar do lado do *Aprender a Nadar* assim nesse sentido?

Jards Macalé: Por incrível que pareça, uma pessoa fundamental, que sempre foi fundamental para mim, para toda a minha geração, né? É que foi o João Gilberto, não é? João Gilberto resgatou, nos ensinou a resgatar a música brasileira, no caso, o que chamam de popular é coisa que para mim tanto faz, para mim é música, primeiro, depois

a identidade da música que é a música brasileira. E a música em geral, sempre, né? E eu sempre ouvi muita coisa misturada, quer dizer, no meu violão Baden Powell é fundamental como instrumentista e compositor excepcional pela sensibilidade incrível de invenção no violão e também, daí vem todo mundo, tem Luiz Bonfá, vem Mão de Vaca, que é um grande violonista que tinha uma mão, uma manopla, uma mão enorme desse tamanho, não sei como tocava aquele violão mas ele era um violonista excepcional. Tem o Bola 7 também, que o apelido dele era Bola 7, que era um guitarrista, um violonista, todos eles tocavam não só violão como guitarra também dentro daquela coisa mais jazz, ainda não rock, mas toda minha formação veio por aí. E eu estudei também violão, os violonistas clássicos né? Não só o Segóvia, como outros também, estudei método de Segóvia, método de violão, tal. Estudei com grandes violonistas como Jodacil Damasceno que era um violonista espetacular já no erudito e no popular, dito popular, estudei com o Meira, um violonista professor do Baden.

Renan: E que tocou nos seus discos né, o Meira tocou nos seus discos.

Jards Macalé: É. Eu era muito ligado ao Anibal Sardinha, ao Garoto, ouvindo discos de Garoto assim sem parar. Aí eu ouvi os discos de Dilermando Reis que era o violonista brasileiro, tido como o grande violonista brasileiro. Enfim, eu fui me alimentando de todas essas coisas, da música em si me tornei amigo de Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Cyro Monteiro, Zé Ketí, que eu comecei em 1966 conhecer o Zé Ketí, que eu já conhecia dos filmes né? *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte*, do Nelson Pereira dos Santos, enfim, todo esse caldeirão eu processava dentro de mim e ia me manifestando. Isso tudo entrou no *Aprender a Nadar* e mais alimentado pelo Waly Salomão, parceiro, que nós, ele criou um ... nome.

Renan: Um tema!

Jards Macalé: É, um tema para definir o que a gente tava fazendo que era a Morbeza Romântica, que é a exacerbação da dor da canção brasileira ao mesmo tempo que tinha um certo humor do exagero da dor, tal. E o Waly me incentivou muito a cantar, também. Ele dizia: “Você tem que cantar” e eu era muito tímido para cantar, extremamente tímido para cantar. Mas ele me estimulou: “não, você tem que cantar! Por nossas canções, canta nossas canções! Isso aí ainda faz parte de uma invenção, vamos inventar nosso modo de dizer as coisas e da canção brasileira e você cantar...” Enfim, aí eu comecei a cantar, e como eu não sabia cantar formalmente, “agora eu sou um cantor”, eu não sou um cantor na realidade, mas eu gosto de emitir sons e cantar, eu gosto de poesia. E aí a gente começou, eu comecei a inventar um jeito de me expressar, tanto pela voz tanto quanto

pelo instrumento, somando tudo deu no *Aprender a Nadar*. Também porque o *Aprender a Nadar* é uma espécie de um filme né? Eu tinha feito um filme, a trilha sonora para um filme, algumas trilhas sonoras, mas aquela que eu tinha acabado de fazer, eu tava trabalhando com Nelson Pereira dos Santos, que é um cineasta pai de todos fura bolo, haha. E eu quero aquela linguagem de cinema também, o negócio de interpretar não só como cantando, como também a expressão do ator do que quer dizer e como dizer a coisa. Juntando esse negócio todo deu o *Aprender a Nadar* que eu acabei loucamente lançando numa barca da cantareira aqui no Rio de Janeiro, fomos até embaixo da ponte Rio-Niterói, no vão central, eu fiz um show na barca e me joguei na baía de Guanabara literalmente lancei o disco. Aí virou uma coisa, aí já era que atualmente é chamado de *performance* que eu não sabia o que era, para mim era uma atitude, na época.

Renan: Mas você acha que tinha mais algum outro disco, de algum outro artista parecido com a ideia da Morbeza Romântica? Ou era mais o seu assim?

Jards Macalé: Não. As canções todas da Morbeza Romântica vieram da tradição do samba-canção né? Porque o brasileiro canta a dor mas ao mesmo tempo às vezes com alegria, insuportável hahah. Desde o carnaval né? Tar a música, tal. Então o disco ficou com uma linguagem interessassem algumas outras canções e aí, éé, tinha esse negócio de aumentar o grau da febre da dor e com o tom meio irônico, meio exagerando na execução da música né? No cantante só que ficou contradizendo tudo o que tava acontecendo na época.

Renan: Esse é o meu ponto, esse é o ponto.

Jards Macalé: Contradizendo o jeito que as pessoas cantavam. Eu peguei muito o humor da Rádio Nacional que eu era um ouvinte da Rádio Nacional, assim como todo o pessoal da minha geração também fala muito da Rádio Nacional, é Rádio Nacional e João Gilberto, tem essa... E eu adorava, passava dias e noites ouvindo a Rádio Nacional, tanto quanto as canções em si e tal, os artistas maravilhosos, como o humor que havia na Rádio Nacional, então juntando esse negócio todo deu a ideia de interpretar coisas as vezes dramáticas como o “E daí? E Daí?” né? “Proibiram de te amar... E Daí?” como as próprias músicas da morbeza romântica que na realidade são quatro músicas. Né? São quatro “Rua Real Grandeza”, “Dona de Castelo”, ééé, ai ai ai, pois é, haha, “Anjo Exterminado” e tem uma outra que eu nunca lembro o nome direitinho mas hei de lembrar ééé...

Renan: “Senhora dos Sábados”, “Senhor dos Sábados”...

Jards Macalé: É, “Senhor dos Sábados”, então é essas canções é que determinavam a tal da morbeza romântica e o resto foi uma coisa que eu fui pegando, coisas que eu adorava, Valsinho que um grande autor também muito um inventor da canção, Valsinho que é da gema de ovo no copo azul lá do céu. Enfim, eu fui buscando coisas que conseguisse colocar toda essa vivência e experiência que tinha tido até agora. Que também tinha Jimi Hendrix, eu tocava com Naná Vasconcelos que nós nos tornamos amigos também, e fizemos algumas coisas desde Gotham City que eu conheço Naná, ele entrou na jogada “Posso jogar também?” Toca! Ele tá lá naquela confusão daquela apresentação tocando tumbas. Bom, enfim, o *Aprender a Nadar* é um disco que é uma ponte para em aprender inclusive a exercer o músico compositor e o cantor, entre aspas. O intérprete que eu diria.

Renan: Viu, é interessante você usar a palavra “inventar”, né? Um inventor. Tem uma das perguntas que eu preparei aqui que tem exatamente esse termo. Que ele vem lá de um livro do Augusto de Campos que ele chama “*Música de Invenção*”. Que ele fez esse termo para falar da música do John Cage né? E ele assim, éé, ele tirou isso do Pound que fez categorias para classificar escritores né? Daí tem o escritor inventor, que é responsável pelas descobertas de novos processos, os mestres que exploram tais processos, etc. Mas então o inventor é aquele que dá um passinho a mais, muitas vezes por uma demanda pessoal de botar uma marca pessoal no trabalho uma assinatura, dá um passinho a mais até na experimentação né? Você acha que esse termo “*Música de Invenção*” ele cabe na sua música?

Jards Macalé: Cabe. Cabe tanto quanto é interessante que alguns músicos jovens no caso como Tato Taborda, a turma que tá, Vania Dantas Leite, o Tim Rescala, tem uma turma, Rodolfo, tinha uma turma aqui no Rio que fazia justamente, se auto nominaram músicos de invenção, “*Música de Invenção*”. E eles se aproximaram, eles me convidaram para participar principalmente o Tato Taborda, me convidou para participar de alguns trabalhos deles, do Tim Rescala e tal. E aí de repente eu tava envolvido com o pessoal da música dita erudita, música de invenção. Então essa coisa desse clima de trabalho me levou também a aplicar tudo isso na música dita popular. Se bem que não existe isso de música erudita ou popular, existe “música”. Aliás, existe “som”, a música é uma consequência da soma de todos os sons e tal, sons e silêncios né? E aí eu comecei a participar de vários concertos com eles. E encontrei nessa confusão, Diorci de Oliveira traz John Cage ao Brasil para algumas palestras e concertos, e eu acabo conhecendo

Jonh Cage e jogando Xadrez com ele em algum momento. E eu comecei a prestar atenção no Jonh Cage, no trabalho dele através desse pessoal da Música de Invenção e do próprio Augusto, claro. E fui parar em Pound, né? Musiquei alguns poemas de Pound, trechos de Pound, musiquei... E acabei em Confússio, o Augusto me alimentou muito nesse sentido, acabei fazendo música com o Confússio, com Pound, ES Elliot, entrei numa seara que é outra, que ninguém do pessoal da música tradicional popular, mesmo criativo, não tinha pensado nesse negócio, não tava nessa. Então eu comecei a aliar Nelson Cavaquinho com Erza Pound, né? O Lupiscínio Rodrigues com, sei lá quem for... Enfim, mistura! Aí eu conheci meu grande amigo Paulo Moura, um músico excepcional e daí fizemos algumas coisas juntos e aí eu meio que entendi o “Mistura e manda!” dele, né? Ele fez um disco chamado *Mistura e manda*, eu adorava esse termo po, mistura e manda, po, vamos nessa! Aí vem a minha formação pessoal, é a minha mãe, é a Rádio Nacional, o repertório da minha mãe, no caso, que era um repertório muito rico da música brasileira, veio Waly, vem tropicália, vem João Gilberto, só nessa coisa toda dá no Jards.

Renan: Boa! Boa. Continuando nesse negócio da Música de Invenção. Assim, para você ver quanto que esse muro que tem entre música popular e erudita na verdade é um muro falso né? Eu vejo muito essa música de invenção já no Moreira da Silva, seu parceiro, porque aquela coisa de você parar, esticar o tempo, contar um causo no meio da música, voltar, sabe? Isso é música de invenção cara.

Jards Macalé: Moreira então foi meu PHD, né? Porque então nós começamos no projeto Seis e Meia que tinha aqui no Rio de Janeiro, um projeto em duplas de autores e cantores e músicos. Que me coube a sorte de bolarem Moreira da Silva e Jards Macalé. Aí meu amigo foram 40 anos de vida junto com Moreira. Desde o Seis e Meia, dentro do Projeto Pixinguinha, na vida real... Moreira me ensinou pelas ruas do Rio de Janeiro e do Brasil a ser carioca profundo e brasileiro profundo também. Então foi uma universidade, meu amigo, po, maravilhosa.

Renan: Legal. Na sua biografia, ali, eu falo ali porque ela tá aqui do meu lado. Fala que o seu jeito de cantar é a mistura, você pegou principalmente do Nelson Cavaquinho? Mas só que assim: tem um aspecto que eu botei na análise musical que é o som da respiração como carga dramática, sabe? É uma coisa que tem muito no seu canto Jards. Eu quero saber o quanto que você trabalha e faz isso propositalmente para ganhar dramaticidade na música. Por exemplo na “Real Grandeza” que é só o violão e voz e você escuta o som da garganta, o som da respiração, sabe? Você pensa nesse jeito de interpretar, é uma coisa que veio sozinha, como é que foi?

Jards Macalé: Não, veio. Veio de que em princípio tudo é som. Não é? Então, a respiração, o pigarro, o espirro, a ofegância, né? Tudo isso faz parte, de vez em quando o ruído do violão, o ruído das cordas do violão, a batida sem querer mas querendo na caixa do violão, tudo isso foi tendo uma linguagem pessoal. E também porque eu sempre brinquei muito de ficar imitando a voz dos outros, eu adorava ficar fingindo que era Sérgio Ricardo, ao mesmo tempo que fingia que era João Gilberto, e tentando Louis Armstrong, e outros cantores. Eu sempre gostei da coisa esquisita da voz, né? Os timbres de voz, aqueles dã dã dã dã [faz uma voz rouca] aquela coisa toda, que Elza Soares pegou de uma forma desde criancinha, então, tudo isso virou elemento para interpretar. E aquela que o Ausguto fala: uma página monstruosa e ao mesmo tempo linda da utilização da faixa da Real Grandeza, ele fala que Macalé ganhou outra voz, né? Aquilo ali foi um por acaso querendo sem querer querendo, eu acabei fazendo, inventando uma voz para mim, já que eu não era um cantor de grandes recursos né? Acabei criando recursos para me expressar. Aí veio a coisa do ator também, que o primeiro trabalho profissional mesmo mesmo foi substituindo Dori Caymmi, grande amigo meu que me ensinou muitas coisas harmônicas e melódicas, aquelas coisas dele de fazer harmonias, Dori era o rei da harmonia, e tal. E frequentando a casa do Dori em Copacabana eu conheci além do Dorival Caymmi o próprio, né? E a Nana, a irmã dele, do Danilo, tal. Eu acabei conhecendo muita gente, Os Cariocas, aquela coisa harmônica dos Cariocas [inaudível]. Tem uns caminhos aí que levaram a essa, e eu fiz o meu primeiro trabalho eu fui convidado pelo teatro de Arena de São Paulo e também o teatro Opinião do Rio, por substituir o Dori Caymmi na peça Arena canta São Paulo, Arena canta Zumbi, foi o primeiro trabalho, anterior ao Opinião. Eu tocava no Opinião porque eu era violonista, não tava cantando não tava fazendo nada, eu era instrumentista mesmo. E o Dori me convidou para substituí-lo e eu vi, eu convivi diariamente com aqueles atores geniais como Paulo José, Milton Gonçalves, Maria Gladys, Milani, era um pessoal, enfim... Atores maravilhosos e aí eu fiquei prestando atenção em como eles interpretavam aquelas músicas ali né? Com o jeito dramático de fazer, eles botavam mais um elemento na música que era a interpretação como atores cantando. Eu vi muito, trabalhei muito isso com eles, prestando uma atenção danada. E isso se incorporou ao meu modo de fazer as coisas. Arrancar dos poemas, dos poetas, Capinan, tal, Waly, incorporar a interpretação da poesia em si dentro da música, aí eu fui viajando nessa.

Renan: Interessante isso, porque os atores eles muitas vezes não são cantores mas eles conseguem cantar pelo jeito que eles cuidam da voz né? Interessante isso.

Jards Macalé: É, eles tanto cuidam da voz, como cuidam do dizer. De como dizer as coisas, né? Aproveitar o máximo daquelas palavras ali do que tem internamente do que tão dizendo. Arrancar a emoção das palavras e coisas né? Aí bom, peguei aquilo ali. Só que Rua Real Grandeza foi um acidente louco. Porque eu tava no estúdio, peguei a música, a música já é complexa, eu não sei como aquela música saiu, não foi nada formal, pensado, tal. Eu compus aquela música, ela é estranha, ela vai para lugares malucos. E aí eu cantando aquilo, dando o tom dramático daquela música, acabou numa faixa que eu acho estranhíssima, única, na música brasileira.

Renan: Eu concordo. E é tipo um carimbo do seu estilo né? De canto.

Jards Macalé: Você falou da respiração, o Ermínio Melo de Carvalho, produtor, poeta, e etc. Grande figura, ele me convidou pra fazer um show, para participar de um show chamado “Mudando de Conversa” que eram Nora Ney, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, que se tornou um grande amigo, uma grande pessoa, que me ensinou muita coisa também na área de samba, da história do samba mesmo, da vida do samba e tornei-me amigo do Paulinho da Viola também, mas nesse show era Nora Ney, Clementina de Jesus, que tinha uma voz extraordinária, imagina a Clementina, me aparece uma Clementina e ainda por cima né? Que tem muito a ver com a Rua Real Grandeza, com a interpretação de Real Grandeza. E eu entrei somente para acompanhar Nora Ney, que tinha uma forma de dizer a música, além de um grande timbre assim aquele timbre meio contralto tal. “Ninguém me ama, ninguém me quer” aquela respiração dela, os timings dela, me impressionaram, e eu acompanhando ela num violão meio americano, brasileiro! Porém meio americano, harmonias da bossa nova, que ela sempre... Alias Nora Ney gravou o primeiro rock no Brasil, ha ha ha. Por incrível, imagina uma cantora maravilhosa de samba-canção grava o primeiro rock do Brasil. E eu ficava prestando atenção como ela podia falar aquelas palavras, dizer aquelas palavras de um forma tão clara e tão emocional e com a respiração precisa né? Me levava aos textos dos atores que também tem essa coisa do timing de apresentar as frases musicais, as palavras. De vez em quando o cara vem falando um texto enorme, parava tudo e dizia uma palavra, só aquela palavra tomava uma dimensão fantástica. E foi aí que eu fui absorvendo essas coisas. E aí chega Nelson Cavaquinho né? Com aquela voz também fantástica, para mim Nelson Cavaquinho era uma espécie de Louis Armstrong brasileiro e aquela coisa do Nelson Cavaquinho, também, aquela coisa “morbeza romântica” total! E aí as coisas foram se somando.

Renan: Legal. Eu vou fazer só mais uma pergunta em relação ao som, depois a gente parte para a parte dos jornais que eu quero saber algumas coisas que você acha dos jornais na sua carreira nos anos 1970 principalmente. Eu vou só fazer uma pausa aqui só para parar a gravação aqui. Pronto, tá gravando de novo. Vamos lá. Tem uma pesquisadora chama Rita Morelli que fez uma pesquisa sobre a indústria fonográfica nos anos 1970. E ela apontou que a partir de 1972, 1973 a indústria musical ela ficou mais racionalizada, ela usou esse termo, assim mais fechada, menos aberta a experimentações, tinha a crise do petróleo, tinha tudo isso. E o que você acha dessa afirmação dela, e você acha que isso tem a ver com você ter saído da Polygram lá em 1974?

Jards Macalé: Bom, havia, éé, era muito confuso aquele momento, que havia os artistas a venda. Claro, uma companhia empresarial estrangeira ou mesmo brasileira. Po, tivemos Continental, RGE, alguns selos que tiveram seu sucesso comercial inclusive tal, mas, assim o comércio de música no Brasil tava muito me mexido ao que dava certo. Agora, o que dava certo ninguém sabia, só sabia-se que dava certo uma vez “OPA!!” o certo está aqui, daí seguiam seguiam seguiam e tal, e de certa forma impunham uma estética, a fórmula dava certo então não vamos mexer nisso, então não mexendo nisso quer dizer que você estava restrito a aquela via ali. E aí a invenção, quer dizer, outras coisas que tavam de fora né? E aí apareceram pessoas com outras linguagens: o Melodia, Sérgio Sampaio, Walter Franco, Jorge Mautner, eu, e alguns outros, o próprio Tom Zé na época né? E aí eles não tinham como definir essas pessoas, como catalogar essas pessoas, no samba-canção, rock, mambo, eram pessoas que faziam o mix dessas coisas todas e com o dizer diferente, o mesmo discurso amoroso ou humoroso o que for, mas de outra forma né? Com outra forma de dizer a mesma coisa. Enfim, o que deu na nossa marginalização, dos que vinham com outra proposta, outro tipo de coisa. E daí eles não sabiam o que fazer no entanto eles sabiam que eram gente talentosa, que poderiam vir a dar frutos. Então inventaram inclusive um selo chamado “Pirata”, eu não participei desse selo mas botaram Melodia, botaram Sérgio Sampaio, botaram Jorge Mautner, botaram esse pessoal todo, Quer dizer ó: “Pirata” quer dizer o seguinte: é, mas não é. Parte dessa história, mas, são marginais a essa linguagem oficial. O que aliás esse negócio dos oficiais no fundo no fundo tinham coisas maravilhosas não é só... eles dizerem que é oficial. Po, a música brasileira é uma das músicas mais ricas do mundo, não por ser brasileiro é que eu tô falando isso é que é verdade. E o João Gilberto penou, foi amaldiçoado durante muito tempo até ele finalmente gravar aquele violão ali no “Canção

do amor demais” da Elizeth Cardoso com as músicas do Tom e Vinícius, bom, e mesmo os primeiros discos: “quem é esse cantorzinho com essa vozinha? Com esse violãozinho esquisito, essa vozinha, esse cara não é cantor, essa cara tá murmurando por aí” era tudo muito difícil. Bom, nessa coisa do marginal nos colocaram também, em princípio não era uma pecha, não era um xingamento, em princípio o maldito era a pessoa que não era aceita nos cânones da época tal. Maldito! E eu achei que maldito era o máximo. Porque eu to ao lado de Boudelaire, de Rambeau, mesmo sabendo da tragédia da vida de Boudelaire e Rambeau, haha. Mas tinha um...

Renan: Tinha um charme, né?

Jards Macalé: Absoluto, lá vai o maldito, olha o maldito ali. “ah eu sou o maldito”. Só que o tempo foi passando e perdeu-se do contexto do maldito, que tava num determinado contexto e ficamos amaldiçoados na realidade em termos de mercado. Po, entre comprar Roberto Carlos, o bendito, o rei, e comprar o Jards Macalé, o maldito, imagina o que vai acontecer. Bom, então passamos por um perrengue danado. Quando chegou em 85, eu comecei a combater, não só eu como colegas, começamos a combater o termo maldito porque o maldito virou amaldiçoado. Aí que que eu cheguei a conclusão? Daí eu fui no verbete maldito lá no dicionário para ver, é uma desgraça, é um horror, hahaha, é triste. Daí não, maldito é o cacete, po, maldito não, não é bem assim. Mas aí eu comecei a descobrir que maldito, todos os que tentaram, que entraram numa coisa de invenção de música, não só de invenção mas que saíram do contexto direitinho, eram amaldiçoados. Aí então o Villa-Lobos então foi amaldiçoadíssimo, o próprio Tom Jobim com as coisas dele até chegar ao mundo da bossa nova, um puta compositor, autor, imagina, era amaldiçoado. Enfim, o Brasil então, no mundo no contexto mundial, econômico, social, então o Brasil é um maldito mesmo também. Somos todos malditos, mas no pior sentido da palavra. Aí digo não, chega, vamos começar a explicar esse negócio direitinho.

Renan: Sabe que eu pensei para o título da dissertação ser “A bendita e maldita década de Jards Macalé” década de 1970.

Jards Macalé: Pode ser, bendita e maldita ao mesmo tempo.

Renan: Exatamente, vamos lá! Vamos para a parte dos jornais. Eu fiz esse catálogo, e deu mais de 200 páginas de citação de Jards Macalé no Jornal do Brasil na década de 70, cara. Mais de 200 páginas.

Jards Macalé: Imagina você.

Renan: Pois é, assim ó, tem uma notícia engraçada, engraçada hoje em dia, mas é assim: No dia 31 de maio de 1973, tem lá um anúncio no Jornal do Brasil que você tinha esquecido um violão no táxi. Dentro do táxi.

Jards Macalé: É verdade.

Renan: Mas assim, na notícia fala ainda que o violão tinha sido dado a você pelo Turíbio Santos, né?

Jards Macalé: É, é verdade.

Renan: E o violão? Você conseguiu resgatar o violão?

Jards Macalé: Mas claro, hahaha, é porque eu tinha que pagar alguma coisa no banco, e eu botei o violão na mala lá atrás do táxi, e na pressa de sair do táxi eu nem me toquei, daí eu saí, paguei o taxi, saí correndo pra dentro do banco. No caixa do banco eu digo “Ih! O violão!” Aí começou um desespero total, porque aquele violão além de ser excepcional, é um violão feito por um luthier uruguaio chamado Santurion, o violão havia sido dado ao Turíbio por um grande violonista Uruguaio, ai ai ai, agora me falha a memória, e o Turíbio, como eu namorava a irmã do Turíbio, eu vivia na casa dele lá no Lido (REVISAR), e eu ouvia ele estudando para o primeiro concurso internacional no qual ele ganhou, e eu acho que com esse violão!

Renan: Nossa!

Jards Macalé: E eu ouvia ele tocando aquele violão, aquele som, aquela coisa eu digo “meu deus do céu”, bom, vou ficar com o olho comprido. Ele ganhou o concurso internacional de violão, foi estudar com o Segóvia, que o prêmio era esse, né? Fazer um curso com o Segóvia, e algumas outras apresentações. E aí ele começou a experimentar violões ingleses, alemães, franceses, enfim... Violões do mundo. E aquele violão ficou meio encostadinho, ali e tal. E eu de olho comprido, até que ele me “vendeu” por um preço simbólico qualquer esse violão que eu tenho até hoje aqui, estudo com ele aqui em casa. E na hora que eu me lembrei que eu me tinha esquecido eu fiquei desesperado e comecei a espalhar para todo mundo procurando meu violão, meu violão. Eu sei que esse espalhamento foi parar no Chacrinha. E o Chacrinha num dos programas “Macalé esqueceu o seu violão no táxi, não sei o quê, quem o encontrar devolva...”. E o pior eu tava duro, sem um tostão para variar e ele jogou “e será devidamente recompensado pelo violão”. No dia seguinte bate na porta um cidadão com o meu violão, era o motorista do táxi trazendo o violão “Muito obrigado”. Enfim, a recompensa que ele tanto esperava foi o meu agradecimento de joelhos “muito obrigado” e deu um abraço. E por aí ficou, essa foi a compensação, foi a minha gratidão profunda. E até hoje eu tenho o meu violão, e eu só

emprestei esse violão para duas pessoas na vida: Paulinho da Viola e João Gilberto. Tanto que Paulinho da Viola tocou no ato assim, eu emprestei o violão no palco para ele tocar, ele tocou e me devolveu. Já o João demorou um pouco mais para devolver mas eu consegui recuperar.

Renan: Legal, agora a história ficou mais interessante ainda, até o Chacrinha foi envolvido. Mas e deixa eu te perguntar, você colocou esse classificado para procurar o violão só no Jornal do Brasil, ou foi em mais jornais?

Jards Macalé: Não mas eu não botei em classificado não, é classificado que tá aí?

Renan: Não, não tá em classificado não, tá em uma notícia.

Jards Macalé: Eu espalhei para tudo quando é canto, para amigos todos, jornalistas e não jornalistas, e comecei a espalhar freneticamente a notícia. Que foi parar no Chacrinha, e aí o Chacrinha fez o anúncio fatídico.

Renan: Eu pensei que você tinha entrado em contato com o Jornal do Brasil ou com algum jornalista específico.

Jards Macalé: Não foi só no Jornal do Brasil que saiu, saiu no Globo, saiu em tudo que era jornal.

Renan: Você achava naquela época que os jornais cobriam bem a sua carreira? Eles tratavam bem a sua carreira nos anos 70? Como é que você acha?

Jards Macalé: Eu guardei várias, eu tenho aqui uma coleção de jornais que minha mãe guardava muito, minha família tem essa mania de guardar coisas. E minha mãe guardava muito, e as pessoas davam para ela. E eu mesmo comprava, eu esperava, sempre que saía alguma coisa alguém me dizia. Sempre me trataram bem, alguns, a maioria, e de vez em quando tinha umas porradas.

Renan: Tinha um Tinhorão da vida né?

Jards Macalé: O Tinhorão me deu uns cacetes bacanas. Que eu cobre ele depois cantando o “Conto do Pintor”, e eu botei ele lá e tal. Bom, enfim, mas aí fazia parte de uma coisa né? Eu não me sentia diminuído, nem engrandecido com as notícias, eu achava que aquilo ali faz parte da vida de um artista no caso, fazendo um trabalho? Né? Pelo menos o trabalho não tinha desconhecimento, as pessoas não ignoravam. Mal o bem eu existia, aquele trabalho existia e era replicado nos jornais.

Renan: E daí então quer dizer que você costumava ler o que os críticos falavam sobre o seu trabalho no jornal então né?

Jards Macalé: Bem ou mal eu lia, o que me caia na mão eu lia, alguns eu ria descaradamente, e outros eu... Tárik de Souza que sempre prestou atenção no meu trabalho, Tárik é um crítico.

Renan: Sim sim, tem bastante textos dele aqui, inclusive foi ele que falou que quando você saiu da Philips/Polygram você tava no Museu de Arte Moderna lotando três dias seguidos.

Jards Macalé: É, fazendo um show chamado “Sorriso de Verão” que foi ultra bem recebido, tanto quanto público quanto crítica, etc. Eram contradições que até hoje eu não sou uma unanimidade. E que aliás eu aproveito aquela frase de Nelson Rodrigues: “Toda unanimidade é burra” haha. Todo uníssonos começa a falar bem do seu trabalho é bom, é bacana, mas é estranho, porque você continua sendo aquela pessoa que continua inventando, que continua buscando, continua fazendo as coisas... Agora eu sou aceito com o um inventor, antes eu era aceito como um marginal da música brasileira.

Renan: É, inventor eu acho que diz mais sobre o seu trabalho do que marginal, eu acho.

Jards Macalé: É possível né? Fiz 78 anos ontem, 78 anos de vida continuo sendo um marginal, marginal nesse sentido do “seja marginal, seja herói” do Hélio Oiticica, né? Já não mais marginalizado. Não é uma aceitação uníssona, mas é uma “esse cara existe”, “essa música existe”, “esse processo existe com esse cara”, faz parte dele, é impossível cortar ele.

Renan: Jards, eram essas as perguntas, foram 16 perguntas que eu fiz pra ti, tá? Era isso cara, eu agradeço nesse momento você me receber aí.

Jards Macalé: Imagina, eu agradeço toda a atenção dispensada.

Renan: Legal, deixa eu tirar só uma fotinho aqui do nosso encontro, dá um sorrisinho aí!

Jards Macalé: Alou!!

Renan: Peraí que não tá dando. Ah, espera aí. Ae, foi!

Jards Macalé: Maravilha.

Renan: Valeu carinha.

Jards Macalé: Depois você me manda o que você achar que deve mandar.

Renan: Tá bom, você autoriza eu usar a minha entrevista?

Jards Macalé: Então, ué, a gente tá fazendo essa entrevista para quê? Para nós dois só juntos? Não, a humanidade precisa saber que nós existimos numa boa. Apesar disso tudo que está acontecendo por aí.

Renan: Então fechou! Um abraço, quando tiver show seu aqui em Curitiba eu vou prestigiar, te dou um abraço lá, e vamos lá.

Jards Macalé: Eu tô louco para ir para aí, agora temos que ter um tempo.

Renan: A gente tem que estar com as condições propícias né?

Jards Macalé: Espero que seja mais breve do que a gente imagina.

Renan: Eu também. Um abraço! Valeu.

Jards Macalé: Um abraço, muito obrigado!

Renan: Muito obrigado, tchau!

Jards Macalé: Tchau!