



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MATHÊUS SAMPAIO DA SILVA LIMA

SOCIOLOGIA DE UM MALDITO:

A obra de Jards Macalé na Ditadura Militar Brasileira

João Pessoa - PB

2024

Mathêus Sampaio da Silva Lima

SOCIOLOGIA DE UM MALDITO:

A obra de Jards Macalé na Ditadura Militar Brasileira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Simone Magalhães Brito

João Pessoa - PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732s Lima, Mathêus Sampaio da Silva.

Sociologia de um maldito : a obra de Jards Macalé na ditadura militar brasileira / Mathêus Sampaio da Silva Lima. - João Pessoa, 2024.

124 f. : il.

Orientação: Simone Magalhães Brito.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Macalé, Jards, 1943-. 2. Sociologia - Música. 3. Ditadura militar - Brasil. 4. Indústria cultural. I. Brito, Simone Magalhães. II. Título.

UFPB/BC

CDU 316:78(043)

RELATÓRIO Nº 2/2024 - PPGS (11.01.15.73)

Nº do Protocolo: 23074.011004/2024-61

João Pessoa-PB, 16 de Fevereiro de 2024

RELATÓRIO FINAL DO(a) ORIENTADOR(a)

Eu, **SIMONE MAGALHAES BRITO**, orientador(a) do trabalho final do(a) aluno(a) **MATHÊUS SAMPAIO DA SILVA LIMA**, matrícula **20221008821**, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia com área de concentração em Sociologia, da Universidade Federal da Paraíba, após exame da vida acadêmica do mencionado aluno, tenho a relatar:

A integralização do curso foi feita em **24 meses**.

Quanto ao desempenho acadêmico, constata-se que o(a) discente cursou **26 créditos** da estrutura curricular a qual está submetido(a) e foi aprovado(a) no exame de verificação da capacidade de leitura em inglês.

Já na apresentação da DISSERTAÇÃO intitulada: **“Sociologia de um maldito: A obra de Jards Macalé na Ditadura Militar Brasileira”**, realizada no dia 06 de fevereiro de 2024, às 14:00ho, o(a) defendente obteve o conceito **APROVADO** estando a banca examinadora formada pelos especialistas:

SIMONE MAGALHAES BRITO

ROGERIO DE SOUZA MEDEIROS

Orientador(a)

PPGS/UFPB

HUMBERTO ALVES DA SILVA JUNIOR

UNIR

Diante do exposto, considerando que o(a) discente **MATHÊUS SAMPAIO DA SILVA LIMA**, dentro do prazo regimental, satisfaz todas as exigências do Regimento Geral da UFPB, do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-graduação *Stricto Sensu* da UFPB e do Regulamento deste Programa, considero que o(a) discente está apto(a) a obter o grau de **MESTRE EM SOCIOLOGIA**, a ser conferido pela Universidade Federal da Paraíba.

(Assinado digitalmente em 16/02/2024 11:10)

SIMONE MAGALHAES BRITO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matrícula: 1363922

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: **2**, ano: **2024**, documento (espécie): **RELATÓRIO**, data de emissão: **16/02/2024** e o código de verificação: **c02f99ef51**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ATA Nº 3/2024 - PPGS (11.01.15.73)

Nº do Protocolo: 23074.010997/2024-56

João Pessoa-PB, 16 de Fevereiro de 2024

ATA DA REUNIÃO EXTRAORDINÁRIA DA BANCA DE DEFESA

MATHÊUS SAMPAIO DA SILVA LIMA

Aos seis dias do mês de fevereiro de 2024, às quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de defesa de Tese, intitulada: **“Sociologia de um maldito: A obra de Jards Macalé na Ditadura Militar Brasileira”** apresentada pela(o) discente **MATHÊUS SAMPAIO DA SILVA LIMA**, estando a Comissão Examinadora composta pelos docentes: SIMONE MAGALHAES BRITO (Orientador), ROGERIO DE SOUZA MEDEIROS (PPGS/UFPB) e HUMBERTO ALVES DA SILVA JUNIOR (UNIR). Dando início aos trabalhos, a(o) professor(a) **SIMONE MAGALHAES BRITO**, na qualidade de Presidente da Comissão, convidou os demais integrantes da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida foi concedida palavra à(o) defendente para expor uma síntese de sua DISSETAÇÃO que, após, foi arguida pelos membros da Comissão Examinadora. Encerrados os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a DISSETAÇÃO, à qual foi atribuído o conceito de **APROVADO**. A seguir foi encerrada a reunião, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com a Lei, expedir o respectivo Diploma de **MESTRE EM SOCIOLOGIA**.

Atenciosamente,

(Assinado digitalmente em 16/02/2024 12:03)
ROGERIO DE SOUZA MEDEIROS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matrícula: 2679192

(Assinado digitalmente em 16/02/2024 11:10)
SIMONE MAGALHAES BRITO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matrícula: 1363922

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: 3, ano: 2024, documento (espécie): ATA, data de emissão: 16/02/2024 e o código de verificação: e32a3f4f9c

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a obra de Jards Macalé, em especial sua produção entre os anos de 1969 e 1980, esse recorte abarca a produção mais significativa de Jards no período da ditadura militar. A ideia é analisar as relações entre indústria cultural e arte nesse período, os modos de resistência e interpretações e os sentidos de vanguarda para tal contexto brasileiro. Por meio das canções de Jards se interpreta o processo de solidificação de uma indústria cultural em que a arte política, como um projeto que estava a serviço de uma transformação radical da sociedade brasileira se exaure, esse projeto de arte política pode ser cristalizado nos moldes desejados na década de 1960 por organizações como os Centros de Cultura Popular - CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE, pode se interpretar também outros projetos políticos e sociais presentes na época como a visão cosmopolita encontrada nos tropicalistas, que tinham como linha a união entre o moderno e o tradicional em um mundo internacionalizado, se opondo a uma leitura nacionalista como a do CPC. Outro projeto encontrado foi o contracultura presentista que pode ser visto nos Novos Baianos, em que a ideia de planejamento do futuro é suspensa, o que se pode fazer é viver o aqui e o agora. Na obra de Jards foi encontrado um projeto com dimensões difusas, pois se fundamenta na negatividade do mundo existem sem haver um orientação esquemática sobre o que fazer, mas se coloca como um momento de elaboração sobre o mundo existente levando em conta os momentos anteriores da música brasileira, nesse sentido Jards é promotor de uma reflexividade sobre o período que buscou ultrapassar um consciência ingênua e demonstrou no desejo de um futuro aberto a possibilidade de um mundo que pode ser tanto belo como mórbido, assim Jards pode ser visto como um artista que por meio de sua obra apresenta os elementos de barbárie em um Brasil que tem uma indústria cultural em ascensão e um governo militar ditatorial. Por último, Jards foi avaliado como um artista que persiste na ideia de arte de vanguarda, ao fazer uma crítica aos modos de produção da arte de sua época e por consequência ao mundo social, nesse sentido Jards foi visto como uma neovanguarda por persistir nos sentidos de vanguarda em época distinta das vanguardas históricas.

Palavras-chave: Sociologia da música; Jards Macalé; Ditadura militar.

ABSTRACT

Resume: This work aims to analyze the work of Jards Macalé, especially his production between 1969 and 1980. This section covers Jards' most significant production during the period of the military dictatorship. The idea is to analyze the relationships between the cultural industry and art in this period, the modes of resistance and interpretations and the avant-garde meanings for such a Brazilian context. Through Jards' songs, the process of solidification of a cultural industry is interpreted in which political art, as a project that was at the service of a radical transformation of Brazilian society, is exhausted, this political art project can be crystallized in the desired ways in the 1960s by organizations such as the Centros de Cultura Popular - CPC of the União Nacional dos Estudantes – UNE, other political and social projects present at the time can also be interpreted as the cosmopolitan vision found in the tropicalismo, who had as their line the union between the modern and traditional in an internationalized world, opposing a nationalist reading such as that of the CPC. Another project found was the presentist counterculture that can be seen in Novos Baianos, in which the idea of planning for the future is suspended, what can be done is to live in the here and now. In Jards' work, a project with diffuse dimensions was found, as it is based on the negativity of the world, without there being a schematic guidance on what to do, but it stands as a moment of elaboration on the existing world, considering the previous moments of the Brazilian music., in this sense Jards is a promoter of a reflexivity on the period that sought to overcome a naive conscience and demonstrated in the desire for an open future the possibility of a world that can be both beautiful and morbid, thus Jards can be seen as an artist who presents the elements of barbarism in a Brazil that has a growing cultural industry and a dictatorial military government. Finally, Jards was evaluated as an artist who persists in the idea of avant-garde art, by criticizing the modes of art production of his time and consequently the social world, in this sense Jards was seen as a neo-avant-garde for persisting in the meanings avant-garde in a different era from historical avant-gardes.

Keywords: Sociology of music; Jards Macalé; Military dictatorship

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1.0 Arte, indústria cultural e teoria vanguarda	10
1.1 Reprodutibilidade técnica e arte política em Walter Benjamin.....	11
1.2 Indústria cultural e música no pensamento de Theodor Adorno	15
1.3 A indústria cultural no Brasil.....	24
1.4 Teoria da Vanguarda, Instituição arte e Vanguardas brasileiras	29
2.0 O campo intelectual, estudantil e cultural entre os anos de 1950 e 1960.....	35
2.1 Pensamento Social Brasileiro: O caso do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB	36
2.2 O Centro Popular de Cultura – CPC, Tropicalismo e Desbunde	39
3.0 Sociologia de um maldito: a obra de Jards Macalé durante a ditadura militar	72
3.1 ANOS 1940 e 1950	73
3.2 Anos 1960 e 1970: Jards como compositor, cantor e seus álbuns	77
3.2.1 – Primeiro compacto de Jards - “Só morto/Burning Night (1970)”	86
3.2.2 Jards Macalé (1972)	96
3.2.3 Aprender a Nadar (1974).....	101
3.2.3 Contrastes (1977)	104
3.2.4 Jards Macalé a partir de 1980.....	108
3.3 Sociologia de Maldito ou a persistência da vanguarda	111
Considerações finais.....	118
Referências:	122

Introdução

Este trabalho busca analisar sociologicamente a obra musical de Jards Macalé durante o período da ditadura militar brasileira. Assim, busca compreender os elementos políticos de sua obra, o projeto de sociedade, sua relação com a ditadura e o campo musical brasileiro em sua época.

Neste trabalho, a obra de Jards Macalé é vista como parte do processo sócio-histórico de solidificação de um indústria cultural no Brasil, bem como está também inserido em um momento em que os projetos das artes de vanguarda são colocados em xeque após o início da ditadura civil militar no Brasil e seu recrudescimento com o Ato Institucional nº 5 - AI-5 em 1968.

Na obra deste artista e em sua trajetória se pode encontrar novas perspectivas para compreender o período da ditadura militar por meio de uma sociologia da música. Nesta investigação se buscou fazer um trabalho diferente daqueles que estão centrados em artistas da década de 1960 como Chico Buarque, Caetano Veloso, estabelecidos no cenário fonográfico, com mais estudos no campo sociológico e em biografias, fazendo a relação entre o período da ditadura militar e a produção da arte (Souza & Lobo, 2021, p.247: Faria, 2021). Assim, este trabalho optou por analisar a obra de Jards Macalé que, embora com parcerias como as de Caetano Veloso e Gal Costa, participando como músico e compositor, esteve durante toda a sua carreira na margem do campo musical. Com sua produção de EPs e LPs que pode ser analisada como um fracasso de vendas e sucesso de crítica, Jards Macalé foi visto como um músico maldito porque sua produção artística tinha pouco caráter comercial, e possuía uma forma de fazer arte que era experimental com os usos de instrumentos e vocais. Essa visão da obra como experimental está relacionado ao campo musical. Seu trabalho contrasta um tipo de música comercial, como as da Jovem Guarda com figuras como Roberto Carlos, uma música para diversão sem fins de uma arte engajada ou politicamente orientada. Também se diferencia do que era feito de arte política engajada ou de vanguarda encontrado no campo artístico de esquerda, como as formas de fazer arte que estavam presentes nos Centros Populares de Cultura – CPCs da década de 1960.

O trabalho de Jards Macalé, enquanto um músico e cantor, começa com a gravação em 1969, com o lançamento em 1970, de seu E.P. “Só Morto/ Burning Night” e suas produções continuam até hoje. Aqui, serão investigadas as obras de Jards que foram lançadas durante a ditadura militar, sendo eles: *Só morto/Burning Night* (1970), *Jards Macalé* (1972), *Aprender A*

Nadar (1974), *Contrastes* (1977). Os álbuns posteriores foram lançados no período que é denominado de redemocratização ao final da década de 1980.

O trabalho parte do marco teórico da primeira geração da teoria crítica, que podem ser observadas em autores como Walter Benjamin e Theodor Adorno, visto que o quadro sócio-histórico que investigo possui discussões sobre arte politicamente engajada, sua função na transformação da sociedade e as complicações que se apresentam com a constituição de uma indústria cultural em que a arte produzida pelas vanguardas perde seu efeito como crítica à sociedade e se torna uma mercadoria a ser consumida. Em Walter Benjamin, as contribuições que interessam a esse trabalho versam sobre a arte política no capitalismo e sua condição de reprodutibilidade técnica; em Theodor Adorno, com suas leituras sobre a mercantilização da arte em uma sociedade em que a cultura começa a se colocar aos moldes do mundo do trabalho e suas leituras sobre os elementos e tarefas de uma sociologia da música. A discussão se desenvolve com Peter Bürger e a sua teoria da vanguarda que demonstram os tensionamento entre a arte de vanguarda e seu fim como projeto político de mudança da realidade social.

O período investigado, as décadas de 1960 e 1970, fazem parte do processo de solidificação de uma indústria cultural no Brasil. Diferentemente do modo de instalação da Indústria Cultural - IC nos Estados Unidos da América – EUA analisados por Adorno & Horkheimer (1985), a constituição de uma IC no Brasil ocorreu durante uma ditadura militar em que os sistemas de comunicação de massa como a televisão e uma indústria da música foram implementados pelo Estado governados pelos militares. Assim, observando as especificidades de uma indústria da cultura no Brasil, parto de estudos sociológicos brasileiros como os de Renato Ortiz (1995) que fazem a reconstrução sócio-histórica desse momento, dando subsídios para analisar a obra de Jards Macalé em maior profundidade com questionamentos sobre a condição da arte e do artista dentro dessa lógica de produção cultural em massa.

Em um segundo momento, faço o apanhando sobre as discussões que envolvem o campo intelectual e cultura no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, pois nessas duas décadas surgem temas que são importantes para entender a obra de Jards em seu contexto da década de 1970. Serão discutidos a ideia de nação e cultura a partir do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB e as reverberações nos Centro de Cultura Popular – CPC que buscavam construir uma arte politicamente engajada ou em termos de Peter Bürger, uma arte de vanguarda, também se analisa o tropicalismo como parte dos contrapontos a forma de fazer arte encontradas na década de 1960 nos CPCs e o surgimento dos malditos.

Em um terceiro momento, faço apontamentos sobre a biografia de Jards Macalé, sobre sua trajetória, suas primeiras canções interpretadas por outros cantores, experiências como compositor, músico e cantor em festivais musicais no Brasil. Também se faz análise dos álbuns que são objeto dessa pesquisa, observando as dimensões políticas e sociais presentes em sua obra através de comparações com as questões relacionadas à arte política e arte de vanguarda apresentada nos capítulos primeiro e segundo. Esse capítulo compreende principalmente a vida e obra de Jards até 1979, o recorte dessa pesquisa, mas para que se possa ter uma visão mais global da vida de Jards se apresentou apontamentos biográficos que chegam até 2020.

Na análise da obra se encontram elementos que versam sobre uma nova forma de fazer arte política, de maneira distinta das que são encontradas nos projetos políticos da década de 1960, em que se buscava um projeto social radical e de mudanças estruturais. Essa nova forma de arte política não busca ser necessariamente engajada, mas encontra na sua arte a possibilidade de fazer uma crítica ao modo de vida burguês, ao modo como os projetos políticos de esquerda estavam sendo apresentados e ao regime militar que estavam em voga entre as décadas 1960 e 1980, assim como apresenta um projeto político e social que produz sentidos de vanguarda e necessidade de reflexividade sobre o período da ditadura militar.

1.0 Arte, indústria cultural e teoria vanguarda

Este capítulo tem como objetivo apresentar e analisar o estado da arte da discussão sobre as relações entre arte e sociedade no capitalismo, mas essa discussão parte do interesse específico desta pesquisa nas relações entre arte e sociedade no Brasil, especificamente nas décadas de 1960 e 1970 quando se desenvolve a obra de Jards Macalé.

Nesse período as discussões sobre arte e sociedade estavam permeadas por questões como a arte engajada politicamente ou de vanguarda, a função social da arte, o papel dos intelectuais na arte. Esse tipo de discussão estava situado no debate mais amplo em que se buscava entender o Brasil em aspectos como a sua identidade enquanto nação, os elementos que constituem o povo brasileiro e o que fazia do Brasil um país subdesenvolvido. Um importante movimento cultural surge nos anos de 1960 como expressão desses interesses e discussões: os Centros Populares de Cultura – CPCs que tem sua origem na União Nacional dos Estudantes – UNE que será ponto de importante discussão no segundo capítulo deste trabalho em que se apresentava o campo intelectual, estudantil e cultural de maneira mais detalhada. Temos aqui um ponto importante na arte e sua relação com a política, que será um eixo temático deste capítulo.

Um segundo eixo temático deste capítulo é como, no mesmo período, vai se constituindo uma indústria cultural no Brasil. É nesse momento que canais de televisão, por exemplo, começam a se tornar redes de comunicação em massa distribuídos em diversos estados brasileiros. Este período compreende também o momento que o Brasil está sob uma ditadura militar. Portanto, há aqui uma associação intrínseca entre estado militar e a modernização conservadora que produz uma reorganização econômica brasileira. Tais mudanças têm suas reverberações no campo cultural brasileiro, os resultados são observados por exemplo com a criação de um parque industrial cultural, com a expansão dos bens culturais como os livros, revistas e histórias em quadrinhos. Nesse cenário, são desenvolvidos nichos de mercado onde se produz bens culturais para adultos, crianças, mulheres, homens etc. (Ortiz, 1995).

É partindo desse cenário que se faz necessário uma rememoração das discussões que observo como fundamentais para esse trabalho para que posteriormente se tenha instrumentos conceituais que orientem a leitura sobre o período em que Jards Macalé produz sua obra musical, delimitando esse período aos anos de 1969 a 1979 para este trabalho. Algumas linhas temáticas estão apresentadas nessa revisão orientadas de um lado pela discussão sobre arte

engajada/política e sobre indústria cultural: discussões sobre a condição da arte da sociedade capitalista, discussões sobre as relações entre arte e mercadoria, arte e reprodutibilidade técnica, industrial cultural e sociedade, vanguarda.

Escolheu-se por tomar como ponto de partida a discussão sobre a arte na teoria crítica a partir de sua primeira geração do Instituto de Pesquisa Social, também conhecida como escola de Frankfurt. Será tomado aqui alguns de seus teóricos que pensam de maneira mais detalhada sobre a condição da arte na sociedade capitalista. Assim, a discussão será apresentada da seguinte maneira: primeiro, uma discussão sobre o estatuto da arte no capitalismo, observado as ideias de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e arte política, as ideias de Theodor Adorno sobre Indústria Cultural e musical, seguido dos debates sobre Vanguarda e Arte Pós Vanguarda que será visto a partir de Peter Bürger. Em um segundo momento observamos a validade dessa discussão no contexto brasileiro, partindo das leitura de Renato Ortiz sobre a constituição de uma indústria cultural brasileira e os debates colocados sobre arte e vanguarda nos anos 1960 e 1970,

1.1 Reprodutibilidade técnica e arte política em Walter Benjamin

Em seu texto *A Obra De Arte Na Época Da Possibilidade De Sua Reprodução Técnica* (2017), Walter Benjamin apresenta algumas observações sobre a condição da arte diante de um novo paradigma de produção e de uma forma de vida em que a organização é orientada para produção de mercadorias e sua circulação.

O paradigma apresentado é uma nova técnica de reprodução da arte, Benjamin encontra na litografia a maneira de fazer uma transposição de um desenho para uma outra superfície sendo ela exemplificada com uma pedra ou uma placa de cobre. O que faz com que o que antes era dificilmente reproduzível com técnicas mais rudimentares ganhasse uma possibilidade de ser reproduzido em uma grande escala e mercantilizado.

Essa técnica de reprodução ainda possui distinções que segundo Benjamin (2017) podem ser caracterizadas com formas manuais e formas técnicas. Uma técnica de reprodução manual possui o que é chamado de autenticidade, que está apresenta pelo seu elemento de unicidade. Em contrapartida a reprodução de cunho técnico é uma obra que tem independência se comparada a obra manual pois há ali a possibilidade de que certos aspectos possam ser ressaltados como reprodução por meio de uma câmera fotográfica objetiva. Na reprodução técnica temos outros elementos como a capacidade de trânsito das obras de artes para lugares

distintos do qual a obra original dificilmente poderia estar presente. Assim, a obra de arte reproduzida tecnicamente tem a capacidade de traslado e de ir até o receptor, diferente do que poderia se chamar de relação comum entre obra e receptor onde este precisa estar no espaço em que a obra se localiza. No contexto que interessa a este trabalho, essa capacidade de trânsito na obra pode ser cristalizada nos Longs Plays ou mais conhecidos como LPs que possuíam a capacidade de armazenar as faixas musicais, essas maneiras de armazenar colocam em casa possibilidade de recepção ou apreciação de obras musicais.

Ao dizer que existe uma mudança na unicidade, na autenticidade e na possibilidade de trânsito de uma obra de arte, Benjamin está dizendo que há mudança da aura da obra de arte. Circundada por esses elementos citados, a aura se enfraquece na medida em que há uma expansão em massa da existência de uma obra de arte, vide os discos no período de Benjamin ou no contexto atual os streamings de música como *Spotify*, *Deezer* e *YoutubeMusic*.

Segundo Benjamin, se pode conceitualizar aura da seguinte maneira:

“Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.” (BENJAMIN, P. 17, 2017)

Assim, a perda da aura tira a arte de sua forma mais comum no contexto que Benjamin investiga, que era a função religiosa. No contexto explanado por Benjamin, a tira do campo da tradição/religião se antes era única, agora pode ser massificada e mercantilizada para qualquer sujeito que aqui se torna receptor ou, se atualizados em termos mais contemporâneos, um consumidor.

Mudar a arte do campo da tradição é mudar seu fundamento, que era a uso da arte para fins ritualísticos e religiosos, o que seria pelas observações Benjaminianas o valor de uso original da arte no contexto investigado em seu ensaio. Mas se perder seu estatuto ritualístico, a arte aprende um outro meio de sua existência diante de um paradigma de reprodução técnica. De uma arte ritualística, observamos agora uma arte que tem um fundamento político. Com a secularização ou a sua orientação mudada para o que agora seria o campo da arte política, o valor de culto se perde para o seu valor de exposição. Por exemplo, essa posição de uma arte política será importante para o que posteriormente será visto no campo cultural brasileiro em especial no Centro de Cultura Popular – CPC, a arte política, nessa linha de pensamento, tem função no processo de mudança social.

Essa mudança na fundamentação e na exposição traz o que seria uma massificação da arte. Em um breve comentário de Benjamin sobre a pintura, podemos observar a pintura como uma arte para poucos. Um quadro só poderia ser visto e contemplado por um seletivo grupo de

peessoas ou até uma pessoa somente. Segundo Benjamin, os indícios de uma certa observação mais coletiva se instalam temporalmente século XIX, fazendo desse processo de massificação da contemplação da arte. Essa massificação será observada em seus desdobramentos por Adorno & Horkheimer (1985) em suas análises sobre uma indústria da cultura já no século XX, que será melhor examinada mais à frente no texto

Os elementos de mudança na obra de arte ecoam para uma arte que tenha fundamentos políticos, segundo Benjamin (2017, p.20). Observar isso significa que as respostas serão variadas, partindo de distintos interesses políticos. Assim, podemos observar que os interesses políticos de um grupo social ou uma classe social tem ressonâncias na arte, a ideia de autonomia da arte no sentido de uma arte que não possui ligação com o social nessa posição Benjaminiana é vista como errônea.

Para Benjamin (2017), a chave de leitura sobre uma arte política está localizada no contexto da segunda guerra mundial, se encontra em Benjamin duas leituras. A primeira parte da ideia de que os problemas sociais existentes para as massas são apresentados com certas respostas que como ponto norteador tem o desejo de uma mudança social para resolução dos problemas. Esse desejo por mudança social oriundo das massas será visto no capítulo posterior no contexto social do Brasil, especificamente nos anos de 1950 e 1960. Mas vale ressaltar algumas questões, no pensamento social brasileiros nas décadas de 1950 e 1960 se apresenta um certo otimismo com o contexto social brasileiro, pois ocorria no Brasil o que seria o seu desenvolvimento nacional em que os atrasos de uma sociedade agrária estavam sendo superados por uma sociedade industrial, esse momento em que se começa o avanço é partir da década de 1930 com o governo de Getúlio Vargas em que há uma industrialização em setores da construção civil, mas essas mudanças não atingem a esfera cultural para a existência de uma indústria cultural no Brasil, essa consolidação de uma indústria cultural será estabelecida no Brasil a partir da década de 1960 em que por meio da ditadura militar de constroem os elementos tecnológicos para a constituição de uma rede nacional de comunicação em massa (ORTIZ,1995, p. 105-110). Esse otimismo terá fim a partir de 1964 quando se tem o golpe militar, sendo substituído aos poucos por uma visão mais pessimista.

Voltemos à linha de raciocínio benjaminiana. Nas posições de Benjamin se colocam, então, duas resoluções no campo da arte, de um lado a arte política e de outro a estetização da política.

A estetização da política é uma resposta fascista aos problemas sociais, trata cosmeticamente os problemas sociais ao trazer como solução um retorno aos ideais de culto da

antiga relação com a arte antes de seu novo paradigma da reprodutibilidade técnica, que é exemplificado em um figura de líder, no caso o Führer. Explana Benjamin:

“As massas têm o direito de exigir a transformação das relações de propriedade; o fascismo procurava dar-lhes expressão conservando intactas aquelas relações. Conseqüentemente, o fascismo tende para estetização da política. A violentação das massas, que o fascismo subjuga no culto de um Führer, corresponde a violentação de todo um aparelho que ele põe ao serviço da produção de valores de culto.” (BENJAMIN, P.46, 2017)

Estetizar a política é assim o caminho dos usos da violência, é a resposta que ao olhar para frente vê o retorno dos valores de culto tradicionais. O ápice dessa estetização política pode ser visto na guerra, em que é apresentada como um espaço de beleza, Benjamin cita Marinetti ao falar sobre a condição estética da guerra:

“A estética da guerra contemporânea é colocada da seguinte maneira: se o aproveitamento natural das forças produtivas é retardado e impedido pelas relações de propriedade vigentes, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos d vida, das fontes de energia leva a que elas sejam aproveitadas de um modo não natural.” (BENJAMIN, P. 47, 2017)

Essa resposta tem como contraposição à figura de uma arte politizada. embora as suas características sejam pouco descritas, a arte política teria elementos que seculariza a arte na medida que tornam possível uma experiência outra que a fundamentada em uma visão ritualística, deixa-se a antiga ideia de função religiosa e de culto da arte para uma função política de crítica social Assim, conectado os pontos entre estetização política e arte política, podemos colocar a segunda como um caminho de problematização da vida social com vistas à construção de respostas que não observaram meramente uma repetição do passado, mas às soluções com vistas a futuros que teriam maior emancipação. Não se voltaria a ideias que são em certo sentido mistificadoras que ao buscarem imagens do futuro as veem como resposta a problemas sociais um retorno ao passado.

Embora os termos Benjaminianos não necessariamente são os usados pelo que será visto mais a frente com o campo intelectual brasileiro e nas experiências sobre uma arte engajada como os do Centro de Cultura Popular – CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE, tal discussão coloca que a produção artística produz respostas a problemas sociais como na discussão de Benjamin sobre a arte da Segunda Guerra Mundial. No cenário brasileiro, essas respostas na arte surgiram das perguntas sobre o passado colonial do Brasil, sobre as heranças do processo de colonização que colocam atrasos para o desenvolvimento enquanto uma nação independente e sobre a necessidade de uma consciência para a mudança social. A arte do CPC tinha o desejo de um futuro de emancipação social, partindo da ideia de que o passado colonial brasileiro ainda era presente.

As contribuições que extraio de Benjamin permitem compreender a relação entre questões sociais e arte. Ao apresentar os anseios de mudança podemos ver que a arte é utilizada para produção reflexões de como resolver questões sociais com imagens de pensamento de outros futuros possíveis, acredito assim que tal noção pode ser frutífera para observar a produção Jards Macalé na década de 1970, mas também para clarificar as relações anteriores sobre a arte no Brasil que interessam a este trabalho sendas estas as produções e movimentos artísticos nos anos de 1960. Um outro elemento que se encontra no pensamento benjaminiano é que a resposta de uma arte política é um projeto social em se produzem futuros possíveis que buscam a emancipação humana por vezes cristalizados na ideia de revolução social para um outro modo de vida, colocando assim a centralidade no futuro e não no passado. Não cabe aqui observar se as imagens de futuros possíveis são factíveis à realidade, mas aos interesses desse trabalho cabe às políticas da arte produzidas e em especial as políticas sonoras que a obra de Jards Macalé produz. A pergunta que me parece pertinente e poderá ser respondida somente quando analisado a obra de Jards é para observar quais são as políticas na sua obra como resoluções das questões sociais apresentas e o projeto político proposto ao Brasil no contexto da ditadura militar no Brasil e se esse projeto político está orientado para o futuro ou passado.

. Tal discussão produtiva encontrada em Benjamin carece de uma atualização que será cristalizada na obra *Dialética do Esclarecimento* (1985) escritos por Adorno & Horkheimer. Se há aqui uma dimensão emancipadora possível dos problemas sociais, na leitura dos autores a seguir as relações entre a arte e sociedade se apresentam mais complexificadas por uma lógica que poderia se ver atingindo o mundo trabalho, agora atingindo o mundo da cultura. Se existe assim uma indústria do trabalho encontrada nas fábricas, pode-se entender por que, posteriormente, com a expansão do modo de vida capitalista a lógica de uma indústria iria atingir a cultura.

1.2 Indústria cultural e música no pensamento de Theodor Adorno

As discussões de Theodor Adorno sobre indústria cultural e música significam um desdobramento das contribuições de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica. Se no pensamento de Benjamin se tem uma massificação da arte, se pode observar que ainda é em uma escala menor do que será observado na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno & Horkheimer (1985) em que existe a ampliação da massificação da arte sendo por vezes vista

como uma mercadoria a ser consumida por uma expansão do capital para todas as dimensões sociais atingindo a dimensão cultural.

A tese central que norteia o pensamento adorniano é que a arte sob o Capitalismo tende a se tornar mercadoria. Esse elemento faz com que a arte possa ser uma indústria cultural, assemelhando-se ao modo como se organiza o mundo do trabalho na sociedade capitalista. Essa posição está cristalizada no ensaio “*A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas*” por Adorno & Horkheimer (1985) em que tomam as produções do mercado cultural norte-americano como o cinema, rádio e revistas funcionando como parte de um sistema integrado.

As formas culturais e de arte produzem um sistema na medida em que estão interligados um ao outro que faz com que constituam um modo de produção cultural, como redes interligadas através de toda a região de um estado-nação, fazendo com que uma mesma mensagem chegue rapidamente para toda a sociedade, Adorno & Horkheimer (1985) apresentam a contradição no processo de massificação da cultura, em termos benjaminianos essa massificação é vista no paradigma da reprodutibilidade técnica, a contradição se apresenta com um acesso coletivo a bens culturais que podem ser visto como uma democratização, mas se tem nesses bens culturais como a televisão, serviços de streaming de músicas ou audiovisual, um discurso único, homogêneo, formando assim um monopólio. Esse monopólio determina um discurso que ordena o mundo, nos termos dos autores: “sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (Adorno & Horkheimer, p. 100). Através de uma ideia de democracia de acesso, os autores afirmam que os ouvintes, por exemplo, de uma estação de rádio podem receber igualmente a transmissão de um tipo de discurso, sendo esse um discurso de reafirmação do modo de vida capitalista (Adorno e Horkheimer, 1985). Esse sistema cultural se coloca não mais em termos da arte, mas em termos de um negócio, se assemelha a uma indústria.

Observando as tecnologias que estavam disponíveis no contexto em que viviam Adorno & Horkheimer (1985) observam como a indústria cultural faz a produção de bens culturais em uma lógica padronizada e serializada, mas essa indústria possui uma ligação com outras indústrias. Em suas observações, a indústria cultural tem clara ligação com setores industriais como do aço, petróleo, eletricidade etc. Vale aqui entender a validade do conceito de indústria cultural para entender o contexto brasileiro que será melhor analisado mais à frente a partir da obra de Ortiz (1995), mas cabe observar que no Brasil a consolidação de uma indústria cultural brasileira que ocorre nos anos de 1960 e 1970 terá um fator que nas observações dos autores não se apresentam, que será a posição dos militares durante a ditadura

As produções da indústria cultural são observadas nas leituras de Adorno & Horkheimer (1985) como produções culturais que eliminam a surpresa, ao fazer uma apontamento sobre a música ligeira, os autores dizem como o ouvido consegue prever a partir dos primeiros compassos de uma música o que está por vir em uma indústria cultural, a ideia de uma arte que produz surpresa ou choque é suprimida. Mas nem mesmo é preciso estar totalmente atento para consumir os bens culturais da indústria cultural, se pode consumir de maneira distraída. Se pensado nos dias de hoje, essa visão de consumo distraído é patente, se consume um programa televisivo com o uso de outras telas como o celular, se escuta músicas nos traslado, até mesmo nos momentos de trabalho se pode consumir os produtos da indústria cultural sem escolha, como ocorre com as músicas de fundo nos ambientes de trabalho ou em espaços com praças de alimentação de shoppings.

Para Adorno & Horkheimer (1985) a indústria cultural era produtora de barbárie e que tal relação era oriunda de um certo atraso cultural presente na cultura norte-americana. Os autores dizem que tal tese é uma leitura ilusória, pois esse modo de produzir cultura está em sintonia com o modo de vida do capital. Mas o que faço é chamar a atenção os comentários sobre como esse argumento de atraso cultural chega à Europa, mais especificamente um atraso em relação a um monopólio da cultura nos termos de uma indústria cultural, em comparação aos EUA que já tinha uma indústria da cultura bem estabelecida. Esse atraso ou distanciamento trouxe na Europa, segundo Adorno & Horkheimer (1985, p. 109) um resto de arte e cultura autônoma, um certo resíduo que ainda sobrevive antes da solidificação de uma indústria da cultura. Me parece que esse elemento de suspiro ou de últimos momentos de arte distanciada de uma indústria da cultura pode ser observada nos anos de 1950 e 1960 no Brasil, nessas duas décadas existem elementos de uma arte política que busca uma mudança social por meio da arte. Esses elementos de uma arte política começam a se desfazer nos anos finais dos anos de 1960 com a promulgação do AI-5 que, concomitantemente, tem a solidificação de uma indústria cultural brasileira com redes de televisão, por exemplo.

Na fase de uma cultura de massa, o novo, enquanto um elemento da arte, é excluído. A produção de bens de consumo coloca a ideia de experimentação em risco. Os autores sugerem que existe uma desconfiança do novo e que o uso de produtos baseados em outras mídias como a literatura e com índices altos de venda se torna prática comum, visto a certeza de que será uma obra vendável. Se transportado para o século XXI essa afirmação ainda possui seu elemento de verdade, é comum observar notícias de adaptações de mídias como as comics américas em que já existem uma posição sobre a recepção do público, fazendo assim adaptações

de histórias que já possuem fãs ou público para o audiovisual, tanto em séries lançadas em streamings ou filmes lançados em cinemas instalados nos shoppings, a novidade é substituída pelo lucro certo.

Se faz aqui necessário um esclarecimento: o estatuto da arte antes de uma indústria cultural. Para Adorno & Horkheimer (1985, p 111), a relação entre arte e mercado não é necessariamente algo novo, a indústria cultural faz algo uma mudança da arte para a esfera do consumo, podemos observar como havia um certa relação entre arte e mercado quando havia no século XVIII a figura do patrono que mantinha o artista fora do mercado, atendendo somente aos interesses do patrono (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.130). Faço um paralelo que me parece válido com o pensamento de Marx no primeiro capítulo de O Capital (2013), em que Marx apresenta a centralidade da mercadoria na sociedade capitalista, por vezes pode se fazer uma interpretação errônea de que a relação entre trocas de produtos ou mesmo de mercadorias é algo somente existente no modo de vida capitalista. A leitura de Marx é mais complexa porque observa como o modo de vida capitalista traz em si fundamentalmente uma sociedade orientada à produção e circulação de mercadorias, de modo que todas as nossas relações estão mediadas pela ‘fórmula mercadoria’. Essa orientação estaria visível no mundo do trabalho associada à figura do operário nos escritos de Marx em O Capital (2013). Tomando o exposto, Adorno & Horkheimer (1985) fazem aqui uma atualização para o momento em que o capitalismo, enquanto um modo de vida atinge, também a esfera cultural e não somente a esfera do trabalho, assim a “diversão é prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 113). A partir desse momento, se pode tomar como um indicativo para a teoria social que visa investigar a realidade que, a cada dia, o modo de vida capitalista se torna mais presente em cada espaço social, até mesmo no espaço que se pensaria como autônomo ou longe da lógica de mercado.

Para Adorno & Horkheimer (1985, p.118), a diversão constituía parte da fé liberal que vislumbra no futuro as mudanças que tonariam tudo melhor, mas mantendo tudo como estava, sem algo novo realmente na estrutura social. Embora em termos distintos, gostaria de fazer aqui um paralelo com a ideia de arte política em Benjamin (2017), a sua posição é que uma arte política é produtora de imagens de pensamento, de projetos sociais a problemas sociais que se observaria no futuro tais resoluções, o olhar para o passado seria visto como um resposta da estetização da política que seria uma resolução fascista nos termos benjaminianos.

Um outro elemento que surge como constitutivo da indústria cultural é a produção do homem enquanto ser genérico, por sua maneira de produção e distribuição que é um monopólio,

o discurso homogeneizado pode apresentar a ideia de um humano universal em que pouco se pode ver no mundo real (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Observo como válido esse ponto para uma interpretação da realidade, por exemplo, para a construção de identidades nacionais por meio das mídias de comunicação por um discurso homogêneo faz um tipo social se torna representação da nação, como pensar a produção de uma identidade brasileira produzida durante a ditadura militar com o auxílio da indústria cultural brasileira com os usos das telenovelas em sua programação, em que existem por exemplos poucas figuras negras, tornando o brasileiro um tipo universal embranquecido.

Para ser da indústria cultural se faz necessário fazer parte dos sistemas do capital bancário ou industrial, ou seja, a ideia de um mercado livre se coloca como falsa. É preciso, usando os termos de Adorno & Horkheimer (1985, p.134): “pagar continuamente as taxas exorbitantes cobradas pelas agências de publicidade” que visam trazer o novo nesse mercado cultural, tal posição me parece importante para fazer avaliações das formas de inserção de artistas na indústria cultura, sua posição como parte integrante de uma indústria ou sua posição marginal desvela parte dos temas e interesses presentes em um mercado cultural.

Essa posição dos autores sobre a indústria cultural, pode ser vista como um cenário em que há pouco espaço para uma relação que seja fora da lógica mercadoria. em continuidade, podemos ver que a noção de indústria cultural se apresenta como mecanismo ideológica de reprodução do modo de vida capitalista e nas posições dos autores nesse momento se coloca o público que consome a cultura de massa como totalmente manipuláveis (SILVA, 2019). Tais reflexões dos autores da Dialética do Esclarecimento (1985) possuem de um lado elementos de análise sociológica, mas há também indícios que apresentam um certo mundo fechado a mudanças pelo contexto da primeira metade do século XX, em que o projeto do esclarecimento havia falhado em suas várias possibilidades, a barbárie havia vencido com o projeto nazifascista que chegavam ao poder na Alemanha e Itália. Portanto, corroboro com a linha de pensamento que Silva (2019) propõe que é necessário fazer uma ressalva sobre o poder colocado na indústria cultural como um mecanismo ideológico, deve observar que embora difíceis como um modo de vida que capitalismo é em tornar tudo mercadoria e imprimir sua lógica de funcionamento a todos os espaços da vida deve-se observar os espaços possíveis de um outra lógica que rompe com a vida na sociedade capitalista.

Esses apontamentos que caracterizam a indústria cultural foram feitos por Adorno & Horkheimer (1985) mas não ficaram estáticos, em textos posteriores Adorno (2021), como aponta Gatti (2021), faz mudanças importantes para trazer elementos como a possibilidade de

que mesmo diante de uma indústria cultural o consumidor tenha consciência dos produtos que consome, essas mudanças podem ser observados em “*Resumé sobre a indústria cultural*”, esse texto faz com que exista a possibilidade de uma visão que não seja meramente de consumir passivo e manipulado como se apresenta no texto da indústria cultural, em um outro texto que se chama “*Transparências do Filme*”, Adorno (2021) entende que o cinema mesmo dentro de um indústria pode ser vista como uma forma de arte.

O que observo como importante na reflexão sobre um cultura produzida em modo industrial nas leituras de Adorno persistem como elemento clarificador da dimensão primitiva da própria civilização, como afirma Hullo-Kentor (2008, p. 24.). Nesse sentido a possibilidade e persistência de uma produção artística que seja crítica e distante de uma mera reafirmação do existente se coloca como uma reflexão consciente sobre as condições bárbaras de vida sobre o capitalismo, denuncia a regressão. Em Hullo-Kentor (2008, p.24) esse elemento desaparece em leituras mais contemporâneas sobre indústria cultural e por isso, a indústria cultural não existe mais como uma instância reflexiva da barbárie. Proponho assim, um retorno à indústria cultural como percepção e reflexão da barbárie produzida na civilização. Essa barbárie, acredito, que poderá ser vista como reflexão e denúncia na obra de Jards analisada no capítulo terceiro deste trabalho.

É relevante ressaltar também a noção de expropriação da capacidade imaginativa, segundo Duarte (2008, p.103) tal fenômeno ocorre na medida em que a indústria cultural promove chaves de leituras com certas interpretações, atividade que antes estava na subjetividade dos indivíduos agora se apresenta como atividade da indústria cultural. Essa expropriação pode ser lida como supressão das capacidades de imaginar outros modos de se viver, ser e estar. Assim como a impossibilidade de construção de futuros utópicos. Uma arte que se coloque como crítica ou que denuncia a barbárie ou os elementos primitivos da civilização pode assim romper a expropriação da capacidade imaginativa, muitas vezes essas rupturas são apresentadas por meio do choque entre obra de arte e quem escuta, lê ou assiste uma obra.

E, por último, em sua *Teoria Estética* (2008), Adorno observa que a arte ainda pode ter elementos de uma crítica à sociedade e distanciamentos a uma indústria da cultural. nesse contexto, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma (ADORNO, 2008, p. 18). Há assim na reflexão tardia de Adorno (2008;2021) elementos de resistência no mundo da arte e de crítica à sociedade que

podem existir mesmo diante de uma indústria cultural, em que certas obras possam fugir de uma lógica puramente de mercado.

Nesse momento do pensamento de Adorno, pode-se compreender a arte como um espaço que pode promover elementos críticos do sistema. A arte teria a possibilidade de ser uma arte crítica ou, usando os tempos de Benjamin: uma arte política que traz resoluções a problemas sociais, sendo parte do processo de transformação da realidade. Para Adorno (2008):

Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas através da sua emancipação a respeito da fachada fática de exterior atingem a essência real. (ADORNO, 2008, p. 18).

Assim, os elementos críticos elaborados pelo artista aparecem na forma, assim os problemas sociais existentes na realidade ressurgem nas obras de arte, uma arte que busca representar o social ou apresentar questões subjetivas dos artistas se encontra uma tensão em que a criação artística tem o poder de negar, apresentar as contradições do social, em que a própria realidade social revela um poder de autonomia maior da obra. A negatividade é um ponto central na busca de um novo modo de vida que seja radicalmente diferente no que produz essas tensões e com tais problemas sociais.

Em seus ensaios sobre uma sociologia da música, Adorno (2017) se interessa pela música ligeira que, em seus termos, se coloca como uma música que fica em segundo plano no cotidiano, que a atenção é pouco solicitada de quem houve, tal tipo musical age como uma forma de relaxamento durante a escuta e se caracteriza como um música para não ser percebida, uma música que se acopla ou faz parte do ambiente. Adorno (2017) faz observações sobre a função da música no modo de vida moderno, onde uma de suas finalidades é o entretenimento, que tem como função a distração. Também apresenta a função de disciplinar, na medida em que sons podem atingir o inconsciente e fazem um domesticação dos tipos de sons que possam ser aceitos e interpretados aos ouvidos. Adorno apresenta uma sequência de outras funções que encontra na música moderna, tendo como principal, a função de criar ilusões, fazendo com que as dores e sofrimento possam se tornar mais palatáveis na vida cotidiana. Assim, essas funções colocam a música como parte de uma tendência global que Adorno caracteriza como uma interpretação de mundo liberal. Essas tendências e funções que são apresentados no pensamento adorniano sobre uma música na sociedade do capital são levadas em conta para pensar posteriormente uma tipo de produção musical que apresenta elementos críticos e que façam um questionamento, podendo encontrar esses elementos na sua forma (Adorno, 2008)

Um elemento constitutivo da música moderna seria a sua relação com a classe. Adorno discutia a importância de entender o autor de uma obra fora dessa relação também, pois uma análise meramente relacional desses dois elementos poderia trazer leitura essencialistas em que uma obra só poderia ser explicada por meio de sua relação com a classe social. Mesmo observando a música sedimentada em um modo de vida capitalista, não se pode dizer que é uma forma puramente ideológica, mas que há em sua forma atual elementos que constroem uma falsa consciência. Essa posição adorniana me parece importante para compreender os locais e coligações possíveis entre intelectuais, artistas com seu contexto social e como tais coligações podem se relacionar com sua produção artística.

Em seus estudos sobre a música, Adorno (2011) encontra uma forma de produzir música que foge dos limites impostos pela indústria cultural: o dodecafonismo. Sendo esse modo de fazer música orientado pelo uso de dez notas que devem ser usadas em sequência, onde uma deve ser executada até o seu fim para se passe para próxima nota, assim usada apenas quando o som anterior houver se esgotado. Essa forma de produzir música apresentaria algo de novo em meio a um mundo que estaria a cada momento mercantilizando cada espaço da vida.

Para Adorno (2011), o dodecafonismo se apresenta como uma crítica à ordem, ao ter na obra *Shocks*, que se observado nos temas de uma arte que apresenta os conflitos sociais em sua forma em contraposição a uma expressão tão somente no conteúdo da obra, tal como Adorno (2008) apresenta em sua Teoria Estética, assim a maneira dodecafônica de fazer música apresenta os traumas não resolvidos na vida. Se a música atrelada à indústria cultural distrai ou cria ilusões, o dodecafonismo dá sentido ao mundo, a um mundo que pouco faz sentido nas palavras de Adorno os shocks ou simplesmente choque que a arte pode produzir tem suma importância para uma arte política que busca, como buscava a arte de vanguarda proposta pelo CPC, fazer crítica a sociedade e construir consciência social.

Essas são algumas das observações do pensamento de Adorno sobre indústria cultural e música, seus apontamentos me parecem ainda válidos para uma análise do contexto social que investigo: a sociedade brasileira diante da ditadura militar. Contudo, é necessário construir um breve caminho sobre como essa teoria dialoga com o trabalho de analisar a produção musical de Jards Macalé.

Entender que existe uma indústria cultural no Brasil no anos de 1970 que está em sua consolidação abre uma linha de investigação para analisar as tensões entre uma arte política (CPC- UNE) e uma arte que estava sendo produzida em um lógica industrial (Jovem Guarda),

assim observo como válido utilizar o conceito. Esse conceito deve ser analisado em suas especificidades pois a formação de uma indústria cultural no Brasil teve diferenças com a que Adorno & Horkheimer (1985) analisaram nos EUA, o principal fato que para a constituição de uma indústria cultural no Brasil houve a figura dos militares em uma ditadura militar para que houvesse sua constituição.

Um outro elemento é sobre as formas de produção industrial que podem eliminar o novo, produzindo bens de consumo padronizados. Um terceiro elemento é a posição de que arte nunca esteve ligada a ideia de mercadoria, como explanou sobre as relações no século XVIII entre artistas e patrono, mas que existe uma certa universalização e orientação geral de produções culturais como bens de consumo, em continuidade a vida no modo de vida capitalista vai se tornando presentes em todos os espaços que antes seriam vistos como autônomos a sociedade da mercadoria

A posição de Adorno & Horkheimer (1985, p.118) de observar o olhar que o artista imprime na arte de maneira intencional ou não é de suma importância a este trabalho, atrelado às visões de Benjamin (2017) a posição do artista que produz suas obras com cunho político ou não podem conter projetos políticos, utopias que se colocam em relação ao seu contexto social, produzindo imagens de futuro distintas ou mesmo de uma crítica que visa voltar a um passado em que problemas sociais são vistos pelo olhar do artista como mais simples.. Para o contexto brasileiro, é preciso entender para onde olham os artistas quando vivem dentro de um contexto de privação de liberdades civis, presente os elementos de resistência ou interpretações próprias do contexto vivido.

Um ponto que norteia as análises deste trabalho são as ligações entre funções da música que, nas posições de Adorno (2017), em um no modo de vida capitalista pode servir a disciplina, distração e entretenimento. Essas funções são o ponto de partida e não serão tomadas de maneira fechada, servem como um orientação geral, mas que deve ser extraída das próprias obras investigadas podendo haver novas leituras sobre as funções ou mesmo uma leitura que não utilize as descritas por Adorno. Esta função pode ter sua relação com a classe ou fração de classe que o artista se coliga ou está situada dentro de uma leitura que toma a classe como a localização do sujeito da produção, mas como o próprio Adorno (2021) observa, não se deve guiar tão somente por esses termos

Por último, o Shock, que a partir desse momento será tomado como choque, como meio de traduzir a língua portuguesa brasileira, é um modo de observar as possibilidades do novo, do que foge à ordem estabelecida na dimensão musical. Tal choque pode ser visto com

um indicador de uma música que incomoda pela sua estranheza e que pode, em algum momento, ser observada como anti música ou uma música menor. Esses são os conceitos e orientações do pensamento de Adorno que trarei para as leituras no contexto brasileiro e da obra de Jards Macalé.

O choque como indicativo de uma música que pode trazer o novo é parte da discussão que se apresentará no tópico que falarei sobre a teoria da vanguarda feita por Peter Bürger (1973). Nesta perspectiva, o autor busca uma atualização dos termos de uma arte política ou mesmo a sua historicização como um categoria válida para as produções artísticas após os anos 1970 com um indústria cultural plenamente funcional nos EUA e Europa. Contudo, antes devemos observar a especificidade da indústria cultural no Brasil, a sua constituição, consolidação e diferenciações partindo do referencial teórico de Renato Ortiz (1995)

1.3 A indústria cultural no Brasil

O ensaio de Adorno & Horkheimer (1985) sobre a indústria cultural foi lançado em 1947 e suas observações tomam como objeto a produção cultural nos Estados Unidos da América – EUA. Assim, perguntar sobre a universalidade desse conceito e a capacidade de explicar a realidade brasileira se faz necessário. Apresento nesse subtópico a constituição da indústria cultural que não se localiza no mesmo momento histórico que a indústria da cultura nos EUA, mas posteriormente com sua consolidação nos anos de 1970 (ORTIZ, 1995). Para demonstrar essa consolidação, se faz necessário reconstruir os processos sócio-históricos que demonstram a debilidade na produção de bens culturais até a sua massificação no Brasil.

Nos anos de 1930 no Brasil a produção de livros era pouco ligada a uma lógica de mercado Ortiz (1995, p.28) apresenta dados sobre como as tiragens que chegavam a mil exemplares eram considerados exemplos de sucesso de vendas. Nesse contexto, viver da produção artística era algo impossível, havia assim a necessidade de profissões remuneradas como trabalho no campo da docência ou em cargos públicos.

Para Ortiz (1995), os anos 1940 existem atividades que podem ser vistas como cultura de massa no cenário brasileiro, mas elementos que configuram uma indústria cultural como um processo de reestruturação da sociedade econômica não está plenamente consolidado, a reestruturação seria um processo de industrialização e urbanização da sociedade brasileira que começa nos anos finais de 1940. Essa industrialização se dá em termos específicos que atendem a setores da economia brasileira que não o do setor cultural. Assim, uma industrialização da

cultura, que transfere a lógica da indústria de aço ou elétrico para o funcionamento da cultura não poderia ser encontrada como já na década de 1940 Adorno e Horkheimer (1985) encontram nos EUA.

Um elemento importante que surge na década de 1940 é a fundação da Atlântida e da Vera Cruz, empresas voltadas para a produção audiovisual que tinha como objetivo um meio de produzir filmes com certa regularidade, mas ainda com esse desejo se produzia, por exemplo, na Atlântida três filmes por ano, o que parece difícil denominar como uma produção em escala industrial (ORTIZ, 1995).

Na década de 1950 surgem empresas culturais que segundo Ortiz (1995) possuem uma lógica mais voltada ao mercado. Nesse mesmo contexto se tem o começo da televisão no Brasil, em São Paulo chega em 1950, no Rio de Janeiro em 1951, em Belo Horizonte em 1955 e em Porto Alegre em 1959 (ORTIZ, 1995, P. 44-46). Aqui temos um momento importante que é a fundação de uma nova tecnologia de comunicação no Brasil, mas deve-se deixar claro que esses canais de televisão pouco se apresentam como redes de alcance nacional, os canais tinham sua transmissão a alcances locais e estavam na lógica de uma transmissão ao vivo, não existem programas gravados. Tais canais possuíam um programação que ocupava parte do dia, quando não havendo uma programação a transmissão era interrompida. Para além dessas questões a televisão ainda era um bem cultural caro e que iriam começar a ser mais acessível nos anos de 1959 com um produção de aparelhos televisivos no Brasil, antes eram aparelhos importados (ORTIZ, 1995, p.47).

Assim é perceptível a precariedade dos meios de comunicação brasileiro até as décadas de 1950, Ortiz (1955, p. 58-59) demonstram que existiam estudos sobre a possibilidade de se abrir um canal de televisão, mas tais estudos demonstraram que era prematuro, não havia um mercado. Ao tentar abrir um canal de televisão nesse contexto descrito se era visto como um ato pioneiro.

No campo da publicidade a televisão, por exemplo, se tinham novelas que levavam o nome de certos anunciantes como Telenovela Nescafé, Telenovela Mappin. Essa lógica de produção de marcas era problemática para os canais de televisão, pois quando finalizada o contrato de publicidade levava consigo o programa televisivo. Os comerciais não tinham uma duração estabelecida, duraram as vezes 30 minutos, as grades portanto eram flexíveis, não se demonstra aqui uma certa padronização e organização do tempo televisivo. Olhando para a divisão social do trabalho havia pouca formação qualificada para as atividades especializadas na televisão, havia assim uma certa lógica pioneira que estava acompanhada de um amadorismo

pelo recente meio de comunicação que pouco havia se consolidado em termos de racionalidade de mercado. O amadorismo ou falta de racionalidade era expresso, por exemplo, da TV Rio que tinha para o exercício de suas atividades um prédio que não lhe pertencia, equipamentos de comunicação de outra empresa de comunicação aos quais eram alugados e o canal para transmissão era alugado de outro meio de comunicação televisivo (ORTIZ, 1995. P. 60-92)

Até o momento vemos como se apresenta uma forma incipiente do que seria uma indústria cultural. Esse cenário começa a mudar na década de 1960. Começa a surgir um mercado de bens culturais, em que o acesso pode ser visto como massificado. Em Ortiz (1995, p.120-125), se vê no exemplo da empresa Abril essa mudança. Nos anos de 1950 a empresa possui publicações centradas apenas no público infantil com quadrinhos como os do Pato Donald, servindo como publicadora de histórias produzidas fora do Brasil. Já nos anos 1960 e 1970 se vê que a empresa Abril possui uma diversidade e produção cultural em escala industrial com títulos voltados para crianças, um público com interesses universitários com fascículos, produções voltadas para curiosidades, automóveis e fotonovelas. Nesse cenário se observa uma indústria cultural.

Na década de 1960 também ocorreu outro fato importante que é o golpe militar no Brasil em 1964. Esse momento se apresenta como central para a constituição de uma indústria cultural brasileira pois na mesma medida que o estado militar produz o que seria visto como uma modernização conservadora em suas dimensões econômicas, fazendo assim um processo de reorganização do Brasil, se apresenta uma modernização que dá as bases para uma profissionalização ou melhor uma industrialização para o campo cultural que irá ter como resultado a construção de um mercado de bens culturais como o da empresa Abril e os que iriam ainda se estabelecer como a rede nacional de televisão. Mas antes se faz necessário explicar o que é a modernização conservadora.

Modernização conservadora é um conceito que abarca as formas de mudança social para a sociedade capitalista diferentes do que era observado como comum. As mudanças eram comumente orientadas por meio de uma ruptura revolucionária em que o regime existente era suprimido por meio da violência, dando fim a regime fundamentados em reinados, havendo como resultado a constituição de uma sociedade capitalista com um Estado Nacional (Pires, 209). Os sujeitos dessa revolução estavam cristalizados nas figuras da burguesia e do proletariado.

No caso brasileiro a mudança para uma sociedade plenamente capitalista está associada à ditadura do Estado Novo com o governo de Getúlio Vargas (Pires, 2009). Essa

mudança seria feita a partir das elites existentes como as elites agrárias que faziam a sua transformação e modernização em caráter econômico e tecnológico, nesse sentido a mudança era para continuar a dominação das elites (Pires, 2009; Perllato, 2019). Essa mudança que promovia uma industrialização pode ser vista em perspectiva de longa duração e utilizada para a leitura do período da ditadura militar em que se utiliza de censura, supressão de liberdade individuais, autoritarismo e supressão da vida democrática para a mudança social para desenvolvimento de uma indústria cultural plenamente funcional, seria assim a fase final do processo de modernização que havia se iniciado do governo de Getúlio Vargas e havia industrializado setores como de infraestrutura como os de construção civil e os agrários (Pires, 2009; Perllato, 2019). Voltemos à linha de pensamento em que a modernização conservadora será vista em sua prática.

No ano de 1968 é construído no Brasil o sistema de micro-ondas que foi iniciado pelo Ministério de Comunicação criado em 1967, já sobre o governo da ditadura militar. Esse projeto faz a ligação entre os estados brasileiros fazendo com que um canal de televisão que tivesse sua transmissão apenas local, tivesse a sua transmissão a nível nacional se apresentando um rede de televisão ou em termos de Adorno & Horkheimer (1985) em um sistema. A construção desse sistema de micro-ondas foi finalizada nos anos de 1970 na Amazônia. Podemos, portanto, afirmar que a Indústria Cultural no Brasil está intimamente ligada ao estado militar brasileira, a sua nacionalização só é feita por meio de um trabalho estatal militar em que construiu infraestrutura para que empresas privadas tivessem como agir a seus interesses privados (Ortiz, 1995).

Na mesma medida que o estado militar faz as bases de uma indústria cultural no Brasil, o estado militar age como censor de obras artistas e bens culturais. Mas essa censura é feita para os artistas e obras que ferem a ideologia militar que é a ideologia de segurança nacional. Quem fere o funcionamento coeso e, portanto, se apresenta como uma disfunção a ordem social tem de ser cerceado se não se adequa, segundo a lógica de segurança nacional. Assim, esses se apresentam como inimigos da nação.

Colocar em xeque a ordem social era o que parte de artistas da década de 1960 faziam, por meio de sua produção se observava um certo desejo por transformação. Alguns setores podem ser vistos como desejantes de uma mudança radical como o CPC da UNE, cinema novo, teatro arena, entre outros. Mas se todos eram afinados a uma mudança radical havia ainda assim o desejo pela mudança mesmo que em moldes reformistas. Esses são os inimigos da nação, que colocam em dúvida a coesão social. E que, portanto, eram censurados e quando não eliminados.

Existem também os que buscaram se adequar, são essas as redes de televisão que tiveram a infraestrutura feita pelo estado militar para se tornarem redes de televisão nacionais. São elas a TV Tupi e a TV Globo, que assinam em 1973 um termo de autocensura. Deixando assim esses setores mais livres para fazer seus programas. Assim se observa que a censura era parcial a certos setores culturais (Ortiz, 1995, p, 120).

Podemos então observar que nos finais dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970 a uma rede televisiva, há mudanças também no campo da publicidade televisiva em que os anúncios são agora feitos por meio de agências, se tem agora uma racionalização do tempo e do espaço televisivo, se tem horários estabelecidos para tipo de programas como os jornalísticos, as telenovelas e os chamados programas de variedades, existem programas que devem ser diários durante a semana e outro dever ser semanais e apresentados aos finais de semana ou em horários especiais na faixa noturna (Ortiz, 1995, p. 62-140).

No mercado fonográfico essa mudança para uma indústria de massa, é mais devagar. Nos anos de 1970 se tem esse desenvolvimento em que um mercado de aparelhos de reprodução sonora se torna mais acessível. Ortiz (1995, p.127) apresenta dados que em 1972 se vendia cerca de 12 milhares de discos, já em 1979 a venda chega a mais de 39 milhares. As mídias de música como os compactos e as fitas se tornam mais baratas também. Os *Longs Plays* – LPs se tornam um produto de consumo generalizado ainda nos de 1960. Discos que fazem compilação de músicas se tornam comum, como discos que compilam as músicas de um telenovela, como irá acontecer no surgimento da Som Livre o braço da Rede Globo de Televisão que lançou a trilha sonora de suas novelas.

Acredito que partindo dos apontamentos acima podemos tomar como importante o uso do conceito de indústria cultural para a investigação da produção de Jards Macalé na década de 1970. Isso não significa colocar a obra de Jards como algo da indústria cultural ou da cultura de massa brasileira, mas que para entender a sua localização é preciso fazer a mediação entre a sua produção e uma indústria cultural brasileira plenamente funcional. Devemos observar também a especificidade da indústria cultural brasileira que teve sua consolidação diante de um governo ditatorial militar e que teve o mesmo como principal agente na sua instalação. Mas se temos de um lado essa cultura de massa, temos de outro lado nos anos anteriores na década de 1960 uma sequência de experiências que entendiam no caminho da arte um meio para constituição de consciência social para mudanças estruturais no Brasil (Perlatto, 2019). Esses grupos eram observados como grupos que tinham um ímpeto de vanguarda, portanto, de usar a sua arte de maneira política em que se usando os termos de Benjamin (2017) observavam um

futuro melhor para o Brasil em que os elementos de atraso da sociedade brasileira seriam superados. Esses termos mudam com uma ditadura militar em 1964 e com a sua radicalização como Ato Institucional Número 5 mais conhecido como AI-5, em que torna a censura institucionalizada e prévia cabendo ao estado militar delimitar o que seria veiculado ao público brasileiro. Segundo Perlatto (2019) a década de 1960 havia uma relação entre as camadas médias intelectualizadas com as classes subalternas, essa configuração muda com a ditadura militar e na década de 1970 se tem uma nova organização da cultura, leia-se um indústria cultural, que é implementada por meio de uma ditadura militar.

Assim a ideia de uma arte politicamente engajada ou que busca ser vanguarda vai aos poucos sendo abalada com essa indústria cultural consolidada, visto que agora existe um sistema cultural que é ordenado pela mercadoria. Esse tensionamento entre arte política, vanguarda e indústria cultural poderá ser mais bem visto no capítulo segundo, em que faço uma reconstrução sobre a produção cultural brasileira na década de 1960, apresentou experimentos culturais como o CPC da UNE que se colocavam como vanguarda. Mas antes acho necessário esclarecer propriamente o que seria uma vanguarda em termos conceituais pois será a partir dessa noção que se pode fazer uma melhor mediação com a indústria cultural brasileira e a ditadura militar.

1.4 Teoria da Vanguarda, Instituição arte e Vanguardas brasileiras

Neste tópico se apresenta apontamentos sobre a teoria da vanguarda produzida por Peter Bürger (2008) observando os detalhes de sua teorização sobre um movimento artístico que tinham como objetivo trazer a arte para a vida, adiante faço comentários sobre como observou a validade dessa teoria para observar o Brasil que interessa a essa pesquisa, do período militar e sua relação com a arte, cultura.

O pensamento de Peter Bürger visa analisar a Vanguarda como fenômeno histórico que tinha como interesse fazer a crítica a arte, ao modo como se apresentava dentro de um quadro histórico específico que é a da sociedade burguesa, essa ideia hegemônica seria a da arte como espaço autônomo distante da práxis vital nos termos de Bürger, ou simplesmente, distante da vida (Bürger, 2008).

A Vanguarda seria um movimento, mas também uma categoria histórica do século XX que daria subsídios para investigar a arte e suas categorias que seriam vistas como importantes, assim como a análise das obras de maneira detalhada. Tal observação infere o processo de

desnaturalização da arte e do artista, fazendo que a sua recepção enquanto obra e as funções dadas a uma obra estejam submetidas “ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade” (Bürger, 2008, p.39), assim as funções são vistas por meio da instituição arte. Tal conceito demonstra importância, pois é na instituição arte que se apresentam elementos como a validade de um obra como universal, como regional ou mesmo a possibilidade de alcance a classes ou grupos sociais. A obra de arte não se determina e qualifica por suas qualidades particulares tão somente, mas porque está situada dentro de determinados estratos ou classes de uma sociedade aos que essas sim promovem a função dessa arte e como consequência determinam o que é a arte, dando assim o seu caráter de instituição.

Essa dimensão consciente que Bürger (2008) encontra na vanguarda só pode ser vista como um fenômeno histórico que tem importante aspecto de um movimento de crítica não a arte, mas para com a instituição arte. Assim, não é uma crítica a tendências artísticas específicas, mas uma crítica ao processo e desenvolvimento da instituição arte na sociedade burguesa (Bürger, 2008, 57). Para deixar mais claro esses elementos de uma crítica à instituição arte, Bürger faz uma diferenciação entre crítica e autocrítica.

Partindo de Marx, Bürger (2008, p. 56) cita a crítica que o cristianismo exercia ao paganismo e ao protestantismo como uma forma de fazer crítica de maneira imanente ao sistema, ou seja, uma crítica dentro da instituição social para que uma força religiosa fosse mais forte ou legítima que outra. Uma outra forma de se fazer crítica seria a que busca a distância com relação a ideais religiosos que lutam entre si, dessa forma acaba fazendo assim uma crítica à instituição. Assim a segunda forma de crítica é uma autocrítica em que observa os elementos passados de maneira objetiva como momentos históricos. Por isso para Bürger (1993)

“unicamente a vanguarda permite reconhecer determinadas categorias gerais da obra de arte na sua generalidade, e que, portanto, a partir da vanguarda podem ser conceptualizados os estádios precedentes do desenvolvimento do fenômeno arte na sociedade burguesa.” (PETER BÜRGER, 1993, p. 47-48)

A vanguarda se apresenta assim como uma instância autocrítica do modo como a arte é apresentada na sociedade burguesa, como uma esfera autônoma da vida social, é assim que na sociedade burguesa se tem uma expressão ideológica da arte em que ela se retira no campo social e se coloca como meio autônomo, não relacionado ao mundo. A vanguarda, portanto, é um movimento que questiona a instituição arte tal como se apresenta (Bürger, 1993).

Como proposta os vanguardistas enquanto um movimento histórico do século XX não buscam uma destruição da arte, mas que nos termos de Bürger (2008, p. 106) a arte seja colocada na práxis vital. O que Bürger (2008) apresenta sobre os vanguardistas é que sua busca

por integração da arte à práxis vital não é a existente na sociedade burguesa, se coloca a produção de uma nova práxis vital ou uma nova vida.

Para Bürger (2008, p.108-124) a vanguarda fracassou como movimento histórico, pois a sua crítica à instituição arte foi incorporada. Quando uma crítica como a de Duchamp a ideia de genialidade do artista com suas *ready-mades* perdem seu valor de provocação ou choque para a instituição arte e começa a ser visto como uma obra de arte que ocupa espaço em um museu, ela se torna uma reafirmação da ideia de genialidade dentro da instituição arte. Assim os vanguardistas se tornam uma categoria histórica, pois a sua proposta de arte voltada para a práxis vital foi superada e neutralizada.

Nesse sentido Bürger (2008, p. 120) observa que o período que escreve a sua obra Teoria da Vanguarda, na década de 1970, é uma fase pós-vanguardista, em que os procedimentos que a vanguarda inventou são observados e utilizados como e para fins artísticos, se tornam plenamente obras que estão na instituição arte. Assim Bürger (2008, p.122) afirma que as obras após as vanguardas históricas não podem negar a autonomia da arte e a buscar o efeito imediato da arte que poderia ser cristalizada na capacidade de choque. Bürger (2008, p.122) observa que existem grupos que buscam continuar essa tradição das vanguardas, cita os happenings como neovanguardistas em que não conseguem ter o valor de protesto, provocação ou choque que as vanguardas como os dadaístas tinham, perderam parte de seu efeito.

Para Bürger (1993) a vanguarda falhou em seu projeto, mas contribuiu para um elemento que se torna geral, as vanguardas deixam como contribuição ter “acabado com a possibilidade de uma determinada tendência artística poder apresentar-se com a pretensão de validade geral” (Bürger, 1993, p. 148). Assim, a ideia de uma arte universal sem uma localização temporal e espacial é criticada e se torna lugar comum observar uma obra de arte como parte de momento histórico e, portanto, relacionada a uma forma de vida determinada.

Até o momento neste texto se apresentou as leituras de Bürger sobre o que é a Vanguarda, mas se faz necessário observar a validade do termo vanguarda para o Brasil, evitando uma transposição conceitual que pouco pode interpretar o período investigado neste trabalho.

As leituras sobre Vanguardas no Brasil são diversas, existem a que conceitualizam partindo de Bürger (2008) observando os elementos de crítica e problematização da instituição arte, existem outras leituras, como a de Eduardo Subirats em seu *Da Vanguarda ao pós-moderno*, que vê a vanguarda como um ruptura com o passado que busca fazer a inauguração do novo. Um outro elemento que apresentado por Reis (2006) é que as vanguardas no Brasil e

na América Latina, estavam sintonizadas com uma discussão sobre as “questões nacionais” como a busca por uma identidade nacional e programas de mudança social, assim não somente as artes de vanguarda faziam a problematização da instituição arte pois estava ligada a “questão nacional”, que nos termos de Bürger (2008) podem estar próximos de sua ideia de práxis vital. A ideia de uma arte que não estava envolvida a algum projeto nacional sendo visto como progressista ou conservador, para analisar a arte no Brasil parece pouco produtiva, mesmo obra como não vista como Vanguarda com o autores clássicos como José de Alencar estavam em alguma medida ligados a vida/práxis vital (Reis, p. 51, 2006).

Essa posição de Reis (2016) em que a arte brasileira sendo de vanguarda ou não estava atrelada a uma ideia de projeto nacional ou de discutir problemas brasileiros como subdesenvolvimento ou identidade nacional torna obsoleto a leitura de uma arte plenamente autônoma no Brasil. Assim, parte da teoria de Bürger (2008) é inválida para esse trabalho, mas existem elementos em sua teoria de vanguarda que acredito ser ainda de grande importância para interpretar a produção de um arte politicamente engajada ou de vanguarda. O seu conceito de instituição arte dá subsídios para analisar o que é determinado como arte, como e por que meios se legitimam, qualificando o que seria a instituição arte no Brasil, observo como mais frutífero determinar o que entendo como a instituição arte no Brasil durante o período da ditadura militar evitando uma conceitualização que acabe perdendo o objeto dessa pesquisa. Para Reis (2016, p.13) a instituição arte era vista em espaços como os salões, com juris de arte, com regulamentos para participação desses salões, os museus, galerias, esse conceitualização abarca um Brasil até a década de 1960 em que não havia um sistema de comunicação de massa tanto na rádio como na televisão, em que a ideia de rede de comunicação para transmissão nacional ainda não havia se efetivado com um indústria cultural plenamente funcional como se observar depois AI-5.

O que desejo apresentar aqui é que a partir da ditadura militar e de maneira mais específica após o AI-5 com a censura prévia tornada lei, a instituição arte no Brasil tem uma mudança significativa nos espaços que acabam por determinar o que é arte ou cultura. A instituição arte no Brasil possui dois novos elementos importantes, sendo de um lado o Estado brasileiro que faz como observa Ortiz(1995) uma censura de certas obras as que seriam vistas como perigosas à segurança nacional, ou seja, que tinham potência para colocar em questão a ditadura militar de um outro lado mas conjuntamente ao Estado brasileiro está uma indústria cultural plenamente estabelecida da década de 1970 em que como explicado anteriormente¹ se

¹ Ver tópico sobre indústria cultural no Brasil neste trabalho

torna nacionalizada a partir da ajuda dos militares com a produção tecnológica de uma rede de ondas de rádio e televisão.

A Teoria da Vanguarda de Bürger (2008) analisou e historiciza a vanguarda como categoria histórica de parte do século XX, na leitura de Reis (2016) ao observar as conceituações sobre Vanguarda, vê que as distintas conceitualizações buscavam por trazer a ideia de vanguarda ao Brasil de maneira acrítica, cabendo assim fazer um tratamento que diferencia a vanguarda histórica como os dadaístas e as vanguardas brasileiras. São encontradas movimentos como a “Nova objetividade brasileira” que estava na década de 1960 buscando uma nova relação com a arte que seria comprometida sem ser panfletária em um crítica ao moldes de se fazer arte do CPC da UNE, ainda no cenário brasileiro artistas que estavam situadas em uma nova forma de fazer arte como Lygia Clark e Hélio Oiticica, tinham proposta de contracultura que faziam articulações no campo da arte sobre comportamentos/costumes de maneira crítica, que por vezes eram visto como vanguardas brasileiras, críticos ao modo de vida burguês. São diferentes pois estão localizadas em contextos distintos, fazendo com que o sentido estrito do conceito de vanguarda de um não se aplique a outro.

Desejo, portanto, tomar o conceito de Bürger (2008) de neovanguarda, como movimentos que estavam buscando a continuidade do projeto vanguardista, mas com alguns problemas como a capacidade de choque e efeito social prejudicada. Para esse trabalho neovanguarda são os movimentos e artistas de maneira individuais ou não que acabam por produzir este sentidos e características das vanguardas tanto históricas como as que são encontradas no Brasil, mas produzem durante a década de 1970 sem estar assim orientados plenamente pelos projetos vanguardistas tanto estrangeiros como os brasileiros como um projeto a instalado, mas influenciados durante o período que temos uma ditadura militar e a indústria cultural estabelecida.

Acredito que a categoria de neovanguarda como persistência no projeto de uma crítica à instituição arte, cabe para localizar a obra de Jards Macalé durante o regime militar. Ainda que de maneira incipiente neste momento do trabalho acredito que enfatizar a sua posição crítica ao estado militar brasileiro e ao modo como a arte é produzida em um cenário em que a cultura é produzida em escala industrial. Assim, observo como importante tomar a ideia de sentidos de vanguarda para analisar a obra de Jards, sentidos como persistência no projeto de crítica à instituição arte e de maneira consequente a uma práxis vital existente buscando um outro modo de vida ou de habitação no mundo existente.

Concluo aqui os elementos teóricos para que possa começar propriamente a reconstrução sócio-histórica a partir da década de 1950 até chegar no momento de produção da obra de Jards Macalé. Mas se faz necessário relembrar as categorias importantes para esse trabalho.

Primeiramente a ideia de uma arte política em Benjamin (2017) que produz projetos políticos e sociais nas obras de arte tendo os problemas sociais como perguntas importantes, não cabendo o caráter coeso desse projeto como tratados para a produção de uma polis em que tudo tem sua função, mas observando a dimensão de produção de uma outra forma de vida. Um segundo eixo é arte no período da indústria cultural em que se torna mercadoria, em que se apresenta como extensão da barbárie dos momentos do trabalho agora nos momentos que seriam de lazer e descanso. Essa relação entre arte política e indústria cultural produz elementos como a possibilidade de cooptação e neutralização de projetos políticos encontrados do mundo das artes que tinham como elementos uma crítica radical à sociedade, na mesma medida que se pode observar uma reflexão a possibilidade de uma reflexão sobre a indústria cultura como produtora de barbárie, em que obra artistas podem ainda ser críticas na medida que demonstram os elementos primitivos da civilização.

Esse elemento de neutralização pode ser visto em Bürger (2008) em sua análise das vanguardas históricas, em a crítica a arte que se coloca distante da vida acabou sendo incorporada a instituição arte fazendo assim da crítica da arte um elemento artístico por excelência. Ainda pode ser destacado como mesmo com a falha do projeto vanguardista ao se ser integrada a instituição arte, podemos encontrar artistas e grupos que desejam persistir nos elementos do projeto de vanguarda dentro de outros contexto como no Brasil da ditadura, se configurando como um herdeiro em certo sentido, sendo assim uma neovanguarda, Observemos agora durante os capítulos posteriores deste trabalho a articulação desses conceitos na obra de Jards Macalé, com os elementos de crítica apresentados aos conceitos e suas necessárias adequações a um cenário histórico distinto incorporados.

2.0 O campo intelectual, estudantil e cultural entre os anos de 1950 e 1960

O objeto dessa pesquisa é analisar a produção musical de Jards Macalé durante os anos de 1969 e 1979 para compreender os sentidos de protesto, resistência e vanguarda produzidos em sua obra durante a ditadura militar brasileira. Para que se possa entender a sua produção com suas nuances e em maior complexidade se faz necessário observar os momentos históricos anteriores da sua produção intelectual que explicam as discussões sobre a ideia de uma nação brasileira, sobre a busca por mudança dos problemas sociais no Brasil que causavam o subdesenvolvimento, as reverberações dessas questões citadas no campo da arte brasileira e as propostas apresentadas pelo movimentos culturais posteriores. Retroceder aos anos de 1950, 1960 e 1970 é um modo de tornar claro o que posteriormente na obra de Jards serão vistas como contrapontos aos modos de se fazer arte e interpretar o Brasil.

Esse histórico anterior é expresso em momentos como a constituição do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB em suas discussões sobre cultura e a questão nacional, outro momento é a criação do Centro de Cultura Popular – CPC organizado pela União Nacional dos Estudantes – UNE, em que se tem a busca por uma arte politicamente engajada e o surgimento do Tropicalismo como contraponto aos ideais políticos do CPC posteriormente ao golpe militar de 1964 em que colocava para si uma mudança no campo da música de uma arte nacional-popular para uma arte dentro de uma indústria da cultural, por fim se fala sobre os momentos posteriores ao tropicalismo sendo representado em um grupo como Novos Baianos, vistos como desbundados a época, e o surgimento dos artistas que foram chamados os malditos da música brasileira, a qual Jards faz parte (Coelho, 2010; Diniz, 2017). Assim a produção de Jards que se localiza a partir da década de 1960 é apreendida como um indicador cultural consciente ou inconsciente ou mesmo como uma resposta aos processos sócio-históricos anteriores que concerne aos modos de fazer arte, se torna importante então a reconstituição desses processos e ideias, tal necessidade se coloca como orientação metodológica que pode ser encontrada em Barros (2016), em que nós estudos sobre música no campo da sociologia se torna importante entender os paradigmas musicais e o contexto histórico social para que se possa fazer uma leitura substancial do objeto investigado.

2.1 Pensamento Social Brasileiro: O caso do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB

Começo essa reconstituição com o pensamento social brasileiro dos anos de 1950 cristalizado no ISEB com suas preocupações sobre a ideia de nação brasileira e a compreensão do povo brasileiro. Mas esse problema não é novo para o pensamento social brasileiro anterior a constituição do ISEB, a raça era observada como um objeto a ser decifrado, interpretado e por vezes superado por leituras que observavam dentro do mito das três raças fundadoras uma degeneração do assim chamado povo brasileiro. Nessa leitura era necessário a eliminação das chamadas raças inferiores que nessa leitura racista colocava o negro e o indígena como parte dos problemas sociais brasileiros e ou dito atraso brasileiro.

Durante os anos de 1930 o cenário intelectual brasileiro apresenta mudanças de orientação teórica que colocam o conceito de raça como algo que deve ser deixado de lado e se constitui um projeto político em torno do conceito de cultura (ORTIZ, 2012). Essa nova orientação tem a influência antropológica da escola culturalista americana e é expressa no pensamento de Gilberto Freyre, orientado por Franz Boas. Nessa leitura havia um interesse por entender a identidade brasileira, os elementos constitutivos do povo brasileiro, por exemplo, na leitura freyriana se apresenta a mestiçagem como caracterização brasileira positiva distinta das teses que colocavam a mestiçagem como degeneração na sociedade brasileira, mas ainda encobre a violência que existiu nas relações entre negros e brancos durante o período de escravidão.

Nos anos de 1950, a necessidade de compreender o Brasil ainda está presente, mas em termos distintos do que era apresentado como interpretação da cultura nacional até então. Essa visão distinta pode ser vista na criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB em 1956, feita pelo governo de Café Filho. Em seu livro *História da História Nova* (1986), Nelson Werneck Sodré apresenta a história da formação e demonstra como a composição do instituto, do qual fez parte desde sua fundação, era bastante heterogênea com divergências de ideais entre os membros do grupo. Cito aqui alguns nomes e funções que Sodré apresenta: Alberto Guerreiro Ramos que pesquisa no campo da sociologia, Alexandre Kafka com pesquisas em economia, Álvaro Vieira Pinto no campo da filosofia, Hélio Jaguaribe na ciência política, Roberto Campos nos estudos sobre cultura. O ISEB, na leitura de Sodré, foi a realização de um desejo de grupos intelectuais de mobilizar a *intelligentsia brasileira*, para que fosse formulado um pensamento que desse resultados ao desenvolvimento brasileiro. O centro se coloca como herdeiro da ideia de compreender o Brasil como problema a ser decifrado, mas faz em outro

termos e fundamentados, orientados por uma filosofia e cultura de matriz distinta das outras que tinham fundamentos culturalistas ou positivistas, que seria a do pensamento alemão que pode ser explicitada da figura Hegel (ORTIZ, 2012).

Observo como importante explicitar o que seria uma divergência dentro do ISEB, apresentada por Sodré (1986), em que coloca uma divisão interna entre os intelectuais que queriam um desenvolvimento por meio do aprofundamento das relações de mercado em que de manteria as estruturas vigentes buscando a abertura para capitais estrangeiros em grande escala, essa posição é vista como a de um desenvolvimento associado ao chamados países imperialistas em que na mesma medida se mantinha o era a estrutura latifundiária brasileira, uma certa conciliação entre a tradição e o moderno. Uma segunda posição surge como a posição de desenvolvimento cunhada como nacionalista buscando a superação desses entraves estruturais, como a questão do latifúndio e subdesenvolvimento, com uma posição anti-imperialista.

Já nos termos conceituais podemos ver uma certa unidade quando se observa o que seria a chamada herança da filosofia alemã que os membros do ISEB possuíam, que pode ser vista nos termos que são utilizados pelos pesquisadores isebianos: “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural” estão presentes. Esses termos se tornam parte da discussão tanto no campo de pensamento social brasileiro quanto no campo político com reverberações nos movimentos sindicais e estudantis, como no caso da criação dos CPCs em outra matriz intelectual ligada aos termos citados acima (ORTIZ, 2012).

Os intelectuais do ISEB tinham como parte importante de seu projeto de investigação social fazer o processo de tomada de consciência nacional, a consciência nacional era assim uma leitura crítica da realidade e que estava em oposição a ideia de uma cultura alienada. Essa tomada de consciência estava intimamente ligada ao que seria um processo de ruptura radical com as ligações coloniais no Brasil, visto que ainda existiam conteúdos remanescentes da experiência colonial brasileira.

A busca por consciência pode ser vista como uma leitura do capítulo “IV – A verdade da certeza de si”, sobre a dialética do senhor e do escravo na obra Fenomenologia do Espírito (2003) de G.W.F. Hegel. Nos moldes isebianos, essa leitura era colocada para a situação colonial em que os países que colonizaram possuíam uma dupla dominação, uma que estava no âmbito econômico e outra que estava no âmbito cultural. Assim se fazia necessário a constituição de consciência crítica para que se pudesse superar essa relação ou o que restava dessa relação para a busca por autonomia. Então, no cenário brasileiro se trata da busca por uma nação “dona de si” e que pudesse se desenvolver plenamente. Uma das estratégias que se

colocava era pensar a cultura como mecanismo para constituição de uma consciência crítica da realidade brasileira. Essa estratégia pode ser vista por exemplo na figura de Álvaro Vieira Pinto com sua obra em dois volumes *Consciência e Realidade Nacional* publicada em 1960 pelo ISEB, que no primeiro volume, apresenta uma interpretação sobre a consciência ingênua e, no segundo volume, explana sobre a consciência crítica.

Os Isebianos, segundo Ortiz (2012), se colocam como ideólogos, pois estão situados na realidade brasileira e se atrelam à classe que teria a capacidade de fazer esse processo de modernização no país. Assim, se percebe como o intelectual tem certa funcionalidade nesse cenário, a sua função seria a de trazer uma análise, um diagnóstico da situação e dos problemas que abarcam a nação, acompanhado de um projeto que busque superar esses problemas por meio do desenvolvimento. Nesse contexto, a classe dirigente é observada como a classe burguesa em sua parte progressista, que traria o desenvolvimento ou, em termos mais ideológicos, o processo da revolução brasileira.

Essa ideia de uma classe burguesa que teria características burguesas revolucionárias como nos moldes de uma burguesia em ascensão ao poder, é em realidade uma leitura que tem conexões com o movimento comunista a nível internacional e uma leitura sobre a situação colonial dos países localizados na periferia do modo de vida capitalista, importante ressaltar que existem leituras em que a classe burguesa tem características reacionárias ou de submissão a outras burguesias de outros estado nação, faz parte de um leitura que englobava não somente o Brasil. Nessa lógica, as classes subalternas deveriam fazer uma aliança estratégica em busca da revolução burguesa em seu país, constituindo uma revolução burguesa brasileira para suprimir os aspectos atrasados no Brasil ou, em outros termos, colocar o país de maneira competitiva entre outros países capitalistas. É preciso esclarecer também que boa parte desses intelectuais via que o surgimento do Estado Novo em 1930 apresenta o começo desse processo histórico da chamada revolução brasileira: o Estado Novo significava o processo de industrialização no Brasil, a construção de uma ideia de nação que busca os seus interesses, saindo do papel de submissão a outros países dentro de uma lógica colonialista ou imperialista. Assim, seria preciso dar continuidade a esse processo com o desenvolvimento pleno do Brasil.

Para os isebianos, o seu desejo por transformação do brasil, leia-se em termos hegelianos, a produção de uma consciência crítica da realidade como algo efetivado, que significaria o desenvolvimento da nação, fundamentada em noções humanistas, e momento de desenvolvimento daria a nação que é oriunda de um processo de colonização a sua dimensão humana, que lhe foi negada. Para essa transformação, é preciso um organizador que deveria ser

um estado nacional independente e não um estado subserviente a interesses estrangeiros (ORTIZ, 2012, p.58-60). Aqui se apresentam traços explicativos da interpretação do Estado Novo como ponto de partida dessa construção de um estado nacional pleno. O que se faz necessário é compreender que esse processo seria de longa duração, na medida que se deveria desenvolver os elementos de atraso brasileiro, que eram frutos do processo de colonização e que não deixaram a constituição de um Estado plenamente independente.

Nesse ambiente, o Brasil como uma nação já existia no pensamento de Nelson Werneck Sodré. As tipificações dos grupos brasileiros eram vistas como alta, média e pequena burguesia, campesinato, proletariado e semiproletário. O que havia nesse contexto era a necessidade de desenvolvimento pleno do que era a nação brasileira ainda com seus entraves, a sociedade civil brasileira (ORTIZ, 2012).

É nesse clima intelectual que as noções de “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade” influenciam outros campos da sociedade brasileira. Uma das reverberações que importam a esse trabalho é o campo da cultura nos anos de 1960 com movimentos culturais como os Centros de Cultura Popular – CPCs da União Nacional dos Estudantes – UNE. Embora haja diferenças entre as ideias do ISEB e do CPC da UNE, ambos estão discutindo nos mesmos termos de “alienação cultural”, “colonialismo” e na busca por uma cultura brasileira autêntica. Essa diferença pode ser observada principalmente nas fontes teóricas de cada um: o ISEB fundamentado nas leituras hegelianas e o CPC nas leituras marxianas e lukacsianos. A leitura sobre a alienação, por vezes, é colocada em contraposição à ideia de nacional, assim a cultura e as artes fazem parte de estratégias políticas que, por sua vez, estão orientadas para uma estética nacional, um exemplo que pode ser bem observado no cinema novo como busca dessa estética autenticamente brasileira (ORTIZ, 2012, p. 48).

2.2 O Centro Popular de Cultura – CPC, Tropicalismo e Desbunde

Nesse momento iremos fazer a reconstituição histórica de um período profícuo da música brasileira, passando por movimentos e fases que se relacionam com os processos culturais brasileiros, em especial a ditadura militar brasileira passando por seu recrudescimento com o Ato Institucional nº 5 até os anos finais da década de 1970 a qual finda o recorte dessa pesquisa com as obras de Jards Macalé. Assim esse tópico se coloca primeiro uma explicação dos Centros de Cultura Popular – CPC, descreve os resultados no campo da música brasileira com o golpe militar, especialmente com o Show Opinião, se apresenta a inserção dos chamados

Baianos do eixo musical de Rio-São Paulo, o tropicalismo como movimento musical, os desdobramentos após o impacto do tropicalismo com movimento que eram vistos como contraculturais ou marginais, com diversos outras tipificações como desbundados, chegando finalmente ao objeto desta pesquisa, os malditos e em especial a Jards Macalé. Assim, começo pelo CPC.

O CPC é uma experiência cultural que ocorreu entre os anos de 1962 e 1964 encabeçada pela UNE. Segundo Napolitano (2001), boa parte dos integrantes da UNE tinham como proposta uma entidade estudantil que deveria ser mais atuante em sua política cultural; seu campo teórico sai das leituras hegelianas típicas dos Isebianos tomam um outro caminho intelectual por meio de dois outros pensadores: Karl Marx e Georg Lukács. Suas posições estavam ligadas ao que era uma estratégia oriunda do Partido Comunista Brasileiro – PCB: a estratégia nacional-popular, essa orientação tinha para si a diferenciação de um nacionalismo burguês que se coloca como independente de classe em uma alusão a ideia de um bem comum e de atenuação da luta entre classes, o nacional-popular se coloca como uma estratégia de revolução nacional de uma classe social sobre outra, sendo a classe operária e trabalhadora sobre as classes burguesas no Brasil (Vianna, 2021).

Se comparado às interpretações Isebianas, o CPC possui uma visão à esquerda mais radicalizada e que tem como estratégia a construção de uma vanguarda artística para que o projeto de fim da alienação possa ser feito no campo cultural e artístico. Assim, se pode, por meio da cultura, ter consciência da realidade brasileira. Há aqui uma leitura influenciada pela função social do partido revolucionário- que serviria como mediador entre as relações sociais e o trabalhador para compreender a realidade brasileira em sua totalidade. Nessa leitura, afirma-se que se deve agir sobre a realidade de maneira organizada e vanguardista, o que significaria ter posições políticas que respondiam aos interesses das camadas subalternas no Brasil, no campo da política, essas posições podem ser tributadas ao pensamento leninista.

É preciso caracterizar melhor o que seria a cultura popular expressa nos termos da leitura do CPC, mas primeiro devemos esclarecer os termos anteriores a essa noção específica de cultura popular. Segundo Ortiz (2012), às discussões sobre cultura brasileira ou sobre o que seria o povo brasileiro estão ligadas às investigações sobre a ideia de folclore, esse termo estaria ligado a ideia de tradição que significaria a sobrevivência do passado. Se bem observado, a ideia de sobrevivência é presente na literatura antropológica de cunho evolucionista em que certos traços antigos ainda possuem transmissão para a próxima geração, desse modo, pequenos atos estariam ainda presentes como resíduos do passado. Há ainda o folclore como memória

coletiva, que está presente na prática cotidiana, ao estar no cotidiano é observado como dinâmico, em movimento, portanto presente na vida dos grupos que as cultivam.

A ideia de folclore e tradição no Brasil possui uma filiação clara nesse período da primeira metade do século XX, associada a grupos sociais específicos que são as chamadas camadas tradicionais agrárias. Os exemplos mais bem cristalizados no pensamento social brasileiro são Gilberto Freyre e Câmara Cascudo. Essas leituras eram observadas como conservadoras, em seu sentido mais usual, na qual se buscava preservar ou manter uma certa tradição da maneira como é, sem mudanças, sem adaptações ao que seria o contexto presente, seria assim a presença do passado no presente (ORTIZ, 2012, p. 70-71).

É nesse contexto que se apresenta uma contraposição à leitura tradicionalista do folclore. Ferreira Gullar é essa figura que apresenta o termo cultura popular para determinar um novo fenômeno brasileiro. A noção de cultura popular, para este, é uma ideia politicamente orientada que possui uma visão reformista ou revolucionária, o que é uma constante nesse ideal é a transformação, em vez de uma leitura estática e de manutenção de valores se tem uma leitura dinâmica que se distancia da leitura tradicional de cultura e se aproxima aos termos do pensamento Isebiano do desenvolvimento. A cultura popular seria assim um instrumento central para a tomada de consciência da realidade política brasileira Ortiz (2012, p. 71-72).

Quando se fala de cultura popular no CPC, se fala de uma expressão cultural ou artística que tenha um sentido político de tomada de consciência da realidade e a sua transformação. Esse efeito proporcionado pela arte possui um produtor que faz a arte. Desse modo, surge a importância da figura do intelectual no ambiente do CPC, como tinha importância no ISEB.

Para o CPC, o intelectual tem que ser parte integrante do povo, a sua obra deve falar dos problemas do povo, é o porta-voz do povo. O intelectual funcionaria como um mediador que, por meio de sua arte, leva as massas para a cultura para que uma vivência alienada se torne consciência da realidade brasileira (Ortiz, 1995; Viana, 2021). Essa noção pode ser vista também para além do CPC, com diagnóstico de uma época em que existia em diversos campos uma arte política, que o artista ou compositor deveria ter tal compromisso de produzir pensamento crítico por meio de sua obra (Correa Borges. 2023). A cultura alienada seria o que articulava a realidade social para o CPC, a sua expressão estaria cristalizada como cultura da classe dominante e sua oposição seria a cultura desalienada feita pelo CPC. Uma cultura que é desalienada teria um estatuto de verdade, distinta das formas culturais falsas.

O CPC possuía uma leitura da arte dividida em três tipos gerais, os dois primeiros tipos não possuem exemplos claros de obras em que se aplicam com linhas gerais, mas a terceira possui maior clareza. A primeira seria a arte do povo que teria pouca qualidade artística e apresentaria fatos triviais do cotidiano, teria quase um viés declaratório do dia a dia. A segunda seria a arte popular, que tinha como função social passar o período livre de cada sujeito, esta forma de arte teria um grau técnico maior se comparada à arte do povo, mas ainda era um arte com pouca capacidade política. Por último, teríamos a arte revolucionária que é feita pelo CPC, essa seria a arte política, por isso, teria maior legitimidade, podendo ser expressa no álbum produzido pelo CPC chamado “O Povo Canta”, com canções como o “O subdesenvolvido” que tinha como função construir consciência da realidade brasileira, no caso da canção do subdesenvolvido, seria demonstrar as mazelas que ocorrem com países colonizados. Nesse período, a arte política era a forma de expressão artística que era vista como a mais avançada, pois servia para criar consciência dos problemas sociais, essa forma de arte tinha como objetivo então uma transformação estrutural nos aspectos econômicos e sociais, a dimensão política se torna princípio na arte em detrimento de outros aspectos como os estéticos e formais. (ORTIZ, 2012).

Em 1962, o CPC produz seu manifesto onde apresenta uma orientação e leitura da realidade brasileira a partir da questão nacional-popular, essa leitura tinha uma forte influência do Partido Comunista Brasileiro – PCB, em que para ser nacional tanto em termos de política como de cultura deveria ser popular, nessa linha de pensamento a ideia de arte e cultura do CPC tinham elementos próximas ao realismo socialista que buscava apresentar e educar os trabalhadores (Viana, 2021). O manifesto diz que o artista pode ser do povo na medida que se torna um artista engajado, que busca atingir e desenvolver a consciência popular, uma parte necessária para a liberação nacional. O manifesto deixa expresso que o objetivo é atingir as massas e que se deve sacrificar as questões de fruição estética se necessário para atingir tal objetivo. As preocupações eram de orientar a questão nacional (NAPOLITANO, 2001).

Um exemplo dessa proposição política é o LP chamado “O Povo Canta” feito pela UNE, em que se apresenta a canções como “Canção do Subdesenvolvido” que em outros momentos pode ser apresentado somente como “O subdesenvolvido” a depender do local de veiculação e “Canção do Trilhãozinho” em que ambas são feitas por Carlos Lyra e Francisco de Assis, “João da Silva” feita por Billy Blanco, “Grilheiro vem” feito por Rafael de Carvalho e “Zé da Silva” feito por Genny Marcondes e Audusto Boal (NAPOLITANO, 2001).

Apresento aqui uma canção em especial para demonstrar tal orientação. Na “Canção do Subdesenvolvido” ou “O subdesenvolvido” se tem uma letra simples que demonstra a história do Brasil em seu caráter subdesenvolvimento:

Santa Cruz... hoje o Brasil
Mas um dia o gigante despertou
Deixou de ser gigante adormecido
E dele um anão se levantou
Era um país subdesenvolvido
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

O começo da estrofe possui o nome Santa Cruz que é um dos nomes dados nos primeiros anos do processo de colonização do Brasil. Esse cenário apresenta o Brasil como um gigante, localiza o Brasil como uma promessa com capacidade para ser uma nação plena, mas essa promessa acabou por se desenvolver de maneira distinta de outros países cabendo o caráter de subdesenvolvido. Há de se observar que, numa interpretação contemporânea, o uso do termo “anão” nessa canção se diz de maneira problemática pois associa à condição do nanismo ao termo subdesenvolvido, uma conexão capacitista, que torna inferior quem possua tal condição.

Em continuidade, se tem:

E passado o período colonial
O país passou a ser um bom quintal
E depois de dar as contas a Portugal
Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

O que se pode compreender na canção é a condição colonial brasileira, a relação que é estabelecida com Portugal ao qual colonizou o Brasil. A canção continua com uma denúncia ao latifúndio nacional. Logo após a canção irá repetir por muitas vezes o termo subdesenvolvido, que é o refrão da canção. O termo apresenta a condição do Brasil, como um país que tem um passado colonial e ainda sofre com esse passado.

Apresento mais um trecho para demonstrar o caráter pedagógico das canções produzidas nesse álbum.

Começaram a nos vender e nós comprar
Comprar borracha - vender pneu
Comprar madeira - vender navio
Pra nossa vela - vender pavio
Só mandaram o que sobrou de lá
Matéria plástica,
Que entusiástica
Que coisa elástica,
Que coisa drástica
Rock-balada, filme de mocinho

Ar refrigerado e chiclet de bola
E coca-cola...!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido...

Um cenário é apresentado nessa parte da canção: a produção de matérias primas no Brasil e sua incapacidade de produzir bens com maior tecnologia. Por exemplo, como um produtor de borracha, o Brasil não produzia pneus, era preciso importar. Nesse momento da canção, o que vem para o Brasil é o resultado das matérias primas trabalhadas agora como produtos com maior valor de mercado. que “sobrou de lá” é apresentado agora no campo da produção cultural como o “rock-balada”, “filmes de mocinho” e bens de consumo como o “chiclet de bola” e a “coca-cola”, nesse momento elementos estrangeiro oriundos dos EUA surgem.

Nesse ambiente, havia os que se colocam contra a ideia de que o intelectual deveria ou poderia se tornar parte do povo na figura do proletariado. Carlos Lyra diz que nunca poderia ser um proletário ou trabalhador pois a sua produção musical, a bossa nova, ainda que buscando o engajamento político em suas obras, só poderia falar sobre o que vivia e sabia: uma experiência bastante distinta de um trabalhador assalariado. (NAPOLITANO, 2001)

Assim, a música deveria ser engajada. quem se opunha a esse tipo de produção musical recebia críticas dos setores alinhados a música de caráter nacional-popular. Alguns movimentos tiveram tentativas de tornar-se engajada a seus moldes, como um certa vertente da bossa nova, que se cristaliza nas figuras de Carlos Lyra Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros por exemplo (NAPOLITANO, 2001).

Um exemplo que é apresentado por Napolitano (2001), é a canção “Quem quiser encontrar o amor” de Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Essa canção é a tentativa de uma bossa nova com formas mais engajadas ou participativas. A canção se coloca como contraposição a outras músicas que davam uma noção mais existencial, com falas contemplativas que estaria presente na música da bossa nova mais estabelecida.

Na canção de Carlos Lyra e Geraldo Vandré temos as seguintes falas:

Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
Vai ter que chorar
Amor assim não é amor,
É sonho, é ilusão
Pedindo tantas coisas
Que não são do coração.
Quem quiser encontrar o amor

O amor apresentado pelos letristas e músicos possui uma dimensão de sofrimento e luta. Se há uma certa figura idealizada de viver um romance ou figuras idílicas da natureza e beleza brasileira (como o “mar azul”, o “corpo dourado” ou o “sol de Ipanema”, todas essas imagens poéticas presentes na canção ‘Garota de Ipanema’), estas são substituídas pelas figuras do chorar, do esperar, do sofrimento que se faz preciso para amar.

Em uma outra canção que faz parte desse momento de uma bossa nova desejante de engajamento, se apresenta algumas imagens da realidade brasileira, a música é “Zelão” feita por Sérgio Ricardo. A letra diz:

Todo morro entendeu
quando o Zelão chorou
ninguém riu nem brincou
e era carnaval
No fogo de um barracão
só se cozinha ilusão
restos que a feira deixou
e ainda é pouco só
Mas assim mesmo Zelão
dizia sempre a sorrir
que um pobre ajuda outro pobre
até melhorar
choveu, choveu
a chuva jogou seu barraco no chão
nem foi possível salvar violão
que acompanhou morro abaixo a canção
das coisas todas que a chuva levou
pedaços tristes do seu coração
Todo morro entendeu
quando o Zelão chorou
ninguém riu nem brincou
e era carnaval

Encarnado na figura de Zelão, um morador do morro, se apresenta uma tragédia em que o sujeito perde sua moradia por uma chuva que levou seu barraco. A figura de Zelão é apresentada como tristonha, nesse momento da canção surge uma segunda figura, que é cristalizada no personagem que representa o coletivo, sendo esse personagem a comunidade. Diante de tanta tristeza, Zelão ainda apresenta um sorriso, pois ali tem suporte de outros que compartilham a mesma vida. Na letra da canção se coloca que “um pobre ajuda outro pobre”, a solidariedade, mesmo em situações trágicas como a perda da moradia, se apresenta como um acalento. Segundo Severiano & Mello (2015, p. 47) a história é inspirada em uma figura real que possuía o mesmo nome e trabalhava como motorista para o tio de Sérgio Ricardo.

Essas duas canções demonstram que novas imagens submergem na bossa nova: o amor fora de um eixo idílico ou como informado por Severiano & Mello (2015) como uma ruptura com o lirismo da bossa-nova, a figura de um morador de uma favela carioca. a solidariedade entre os pobres se coloca com novas figurações que apresentam o caráter engajado, mas bastante distinto do caráter meramente pedagógico como, por exemplo, impresso na canção “O subdesenvolvido”.

Essa esperança para com a arte em geral como mecanismo de politização e engajamento é golpeada quando se instaura a ditadura militar no dia primeiro de abril de 1964. Segundo Napolitano (2001), a queda do governo de João Goulart, democraticamente eleito e com apoio popular, se tornou uma questão a ser respondida. A tese de que o Brasil caminhava para a direção correta da história ganha seus críticos. Essa posição crítica fala sobre um descompasso entre a consciência popular e as condições materiais para os desejos de mudança social, nesse campo de novas formas de entender o Brasil estavam tanto os reformistas quanto as mais radicalizadas.

Nesse contexto político, em que um certo isolamento se instaura no campo intelectual sem estruturas partidárias fortes e novas formas de produção artística, leituras sobre a realidade brasileira se apresentam, a gestação dessas novas perspectivas está localizada entre os anos de 1964-1968 (Napolitano, 2001, p.48,49; Zan, 2010, p.164). Mas essa mudança se desenvolve aos poucos, em 1964 podemos ver que ainda com o início do golpe militar, no campo da cultura temos shows de protesto ao regime, podemos ver isso no Show Opinião.

O Show Opinião, estreia em 11 dezembro de 1964, é uma resposta de uma cultura política ainda existente do nacional-popular, é visto como a representação de uma união de todos os setores contra o regime militar, em certo sentido uma frente ampla para a defesa de uma sociedade democrática. O Show Opinião foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa e tinha como artistas as figuras de Nara Leão, Zé Keti e João do Vale (Napolitano,2001; Diniz, 2017).

O discurso posto pelo show era o da unidade e integração representado nas figuras de Nara Leão como representante de classe média, em João do Vale como representante do camponês do norte e em Zé Keti como representante de um sambista do morro. Neste espetáculo são apresentadas canções como “Carcará”, “Opinião” “Deus e o Diabo na Terra do Sol” que tem um caráter político mais acentuado, mas não somente dessa proposta musical se coloca Show Opinião, canções como “Peba na Pimenta”, “Pisa da Fulô”, “Guantanamera” que

possuem caracterizações mais folclóricas e um certo humor presente em sua letra e melodia também estavam presentes (Diniz, 2017).

Uma breve demonstração do caráter político dessas canções é “Carcará” composta por João do Vale e José Cândido. Nessa canção se apresenta o “Carcará” um espécie de ave que se assemelha ao gavião que vive em clima seco, na canção a figura do animal é posta como um sobrevivente dos problemas de seu ambiente, ao sentir fome a canção fala que o animal pega, mata e come (Severiano & Mello, 2015 p.94). Em interpretação feita por Severiano & Mello (2015) o Carcará é um símbolo da liberdade, em que ultrapassa as adversidades no meio ambiente. Outro elemento político e a denúncia que havia no *Show Opinião* é o momento em que no palco é apresentado dados estatísticos diversos como os dados do processo migratório de estados do nordeste para outras regiões em que se buscava uma melhor condição de trabalho para a sua manutenção, esses dados eram retirados de estudos estatísticos da época.

O Opinião posteriormente teve mudanças em sua composição. Nara Leão sai da composição do grupo e coloca Maria Bethânia em seu lugar, que nesse momento era ainda muito jovem e faria sua estreia como cantora no espetáculo (Napolitano, 2001). Uma das explicações sobre a saída de Nara Leão segundo Calado (2015, p.64) era um problema nas cordas vocais e que não teria resolução com os outros shows que já estavam agendados. Maria Bethânia surge como substituta por indicação da própria Nara Leão, que havia passado pela Bahia em meses anteriores e conhecido Bethânia e seu irmão, Caetano Veloso, que iria para acompanhar a irmã.

Aqui se coloca a figura central dessa pesquisa: Jards Macalé. Nesse mesmo período, ocorreu a substituição de Roberto Nascimento, que ocupava o cargo de violonista no espetáculo. Roberto era amigo de Jards e o chama para o substituir por estar muito atarefado com seus trabalhos com a cantora Elizeth Cardoso. O músico é admitido como novo violonista do espetáculo por Dori Caymmi que era no momento o diretor musical, a partir desse momento Jards começa a seguir o grupo dos Baianos e por vezes, ser confundido como um dos membros, participou posteriormente também do show Arena canta Bahia, em 1965 (Diniz, 2017, p.37).

Em entrevista à Diniz (2017), Jards coloca que Maria Bethânia ficou hospedada em sua casa e nesse momento ocorre a aparição dos baianos, em uma referência aos músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa. É nesse cenário que Macalé surge no circuito musical de São Paulo, se integrando ao grupo de músicos, questão que será trabalhada no terceiro capítulo deste trabalho. Em fevereiro do ano de 1965, especificamente no dia 13, Bethânia estreia como cantora no palco e se torna uma importante figura da música brasileira a

partir da sua interpretação de “Carcará”. A sua participação fez com que ficasse conhecida como musa da canção de protesto, tal posição fez com que Bethânia posteriormente desejasse somente cantar em outros shows o que quisesse sem precisar atender a uma lista de canções politicamente engajadas, a fazendo ficar distante de movimentos posteriores como o tropicalismo (Calado, 2015, p; 75).

O *Opinião* é uma resposta em tom de protesto à ditadura militar recentemente instalada, que promove um certo retorno aos modos tradicionais do nacional-popular, visto que traz diante da instauração da ditadura militar uma crítica e postura uma posição sobre a ditadura, a de resistência. Mas ao passar dos anos, a crítica cultural observa uma certa decadência da potência crítica da arte, como pode ser visto no texto de Zuenir Ventura a seguir.

A passagem da década de 1960 para 1970 significou uma completa apatia ou vazio cultural para Zuenir Ventura (apud Gaspari, Hollanda, Ventura, 2000) em seu texto publicado em 1971 na revista *Visão* com nome “O Vazio Cultural”, em seu texto o jornalista fala sobre o descompasso entre cultura e economia, em sua visão a economia caminhava bem, mas a cultura estava em seus termos em uma “fossa cultural”. Existiam teorias explicativas sobre esse vazio cultural como a censura prévia com Ato Institucional nº5, mas a comparação ainda era com o início da década de 1960 para Ventura que via nesse período um momento de efervescência criativa.

Zuenir Ventura cita a “quantidade suplantando a qualidade” (Gaspari, Hollanda, Ventura, 2000, p. 41), me parece que essa reflexão pode abrir elementos explicativos como a percepção de uma cultura de massa em ascensão após o golpe militar em um observando como parte da decadência cultural. A ascensão de uma indústria cultural como apresentada no primeiro capítulo deste trabalho, surge após o golpe militar dar a capacidade tecnológica para a constituição de uma rede nacional de televisão e rádio como afirmado por Ortiz (1995). Segundo Diniz (2017) essa perspectiva de Ventura estava orientada pela linha de pensamento do nacional-popular, assim a ideia de efervescência criativa portanto era coligada a uma forma de arte engajada, forma artística essa que estava em decadência da década de 1960 para 1970. Vamos observar agora, de forma mais detalhada, o que os passos dos baianos na música brasileira. Assim podemos captar o que pode significar o vazio cultural para Zuenir Ventura.

Segundo Calado (2015, p.93-105) por volta de 1966 Bethânia incentiva que Caetano Veloso comece a ouvir e escutar a Jovem Guarda, mas para Caetano as canções produzidas por Roberto Carlos eram bastante comerciais. Mas o que mudou a sua opinião não foi escutar somente as canções da Jovem Guarda em seus programa de televisão de mesmo nome, mas

assistir o programa com o que era chamada de visual pop como uma maneira de falar popular, mas em um conotação diferenciada de um popular visto como tradicional, o popular aqui era algo distribuído de maneira massificada. Nesse encantamento surge um novo instrumento, que coloca o até então popular e reconhecido instrumento da música brasileira de violão em questão. Surge a guitarra elétrica que estava atrelado a uma sonoridade vista como agressiva, que poderia ser vista como um ruptura com o que estava posto na música brasileira, tanto a música politicamente engajada no sentido do CPC quanto uma mudança da relação com a bossa nova cristalizada na figura de João Gilberto.

João Gilberto era figura importante que influenciou os baianos antes de se tornarem músicos reconhecidos, podemos observar a sua influência em Gilberto Gil que após escutar suas canções no rádio, troca o acordeon que estudava a anos para o violão, sendo assim o instrumento por excelência que representava a música nacional (Calado, 2015, 42). A influência pode ser reafirmada com a feitura de um show em 1964 chamado *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova* em que Caetano Veloso e Gilberto Gil demonstram a história da bossa nova cantando canções que demonstram a bossa como um movimento que renova a música brasileira, até mesmo eram vistos e se colocavam como descendentes da bossa nova (Calado, 2015, p.54)

Essa valorização era vista em contraposição a leitura que via a bossa nova como um tipo de samba que eram próximas do jazz encontrado nos Estados Unidos da América, a bossa não era um movimento que estava cristalizado em figuras idílicas ou tipos sociais como a figura de moradores da zona sul (Calado, 2015, p.56). A visão de Caetano, como aponta Calado (2015, p. 56), via na bossa nova uma valorização da música brasileira tradicional, era assim uma elevação de ritmos brasileiros a outro patamar.

Podemos observar que a partir da segunda metade da década de 1960 algo muda nas observações dos baianos sobre a música brasileira. O desejo por usar guitarra demonstra que a maneira e os interesses para se expressar estão em dissincronia com o que se poderia fazer com um violão. O que era o vazio cultural para Zuenir Ventura, era a mudança dos rumos da música brasileira, para algo além da chamada canção de protesto ou da própria bossa nova, assim o projetos políticos e sociais como o do CPC perdiam a sua capilaridade do campo cultural brasileiro para o que ainda estava sendo gestado na segunda metade da década de 1960.

Em 1967 Caetano Veloso lança seu álbum *Domingo* (1967), na contracapa de seu álbum se encontra uma mensagem escrita por Caetano em que ele olha a produção de sua obra com um olhar distanciado, fala que se sente em caminhos diferentes do que até o momento estava. Esse caminho diferente pode ser visto também em Gilberto Gil, que lançou naquele

período seu E.P. Louvação (1967), e poucos meses depois já observa que estava com outros interesses (Calado, 2015, p. 95-96). Em 1967, Gil é convidado a conhecer o Teatro Popular do Nordeste em Recife, esse encontro faz com que Gil descubra um universo musical que nunca teve acesso, neste encontro os sons eram de ritmos e manifestações folclóricas.

Ao retornar ao Rio de Janeiro, Gil encontra um empresário chamado Guilherme Araújo ao conversarem, o empresário fala sobre a insatisfação com a música brasileira de seu tempo, observa como a MPB parece antiquada. Essa estagnação fazia, para o empresário, que o público jovem escutasse mais música estrangeira ou se contentassem com músicas comerciais como as da jovem guarda. Nesse sentido, os contatos entre Caetano, Gil e Guilherme estavam orientados a uma mudança para a música brasileira, algo novo que envolvia guitarras elétricas, um visual mais moderno em que se poderia colocar conjuntamente o tradicional e o moderno rock dos Beatles para a época.

Esse anseio foi cristalizado em uma reunião organizada por Gil e Caetano a compositores como Dori Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque. Nessa reunião alguns apontamentos foram feitos por Gil, segundo Calado (2015, p. 98-99) se falou nessa reunião sobre como a música popular se tornou uma cultura de massa em uma sociedade com uma cultura de massa ou utilizando os termos adornianos em uma sociedade com uma indústria cultural desenvolvida, os Beatles como fenômeno cultural importante naquele período e a ideia de que a música de protesto com tendências nacionalistas estava ultrapassada. As reuniões não foram para frente, esses músicos e compositores não se animaram com a proposta, mas Gilberto e Caetano persistiram. Essa coisa nova para a música brasileira teria o nome de tropicália/tropicalismo, a qual não seria música de protesto nacionalista, não seria música da jovem guarda e não seria música de bossa nova (Calado, 2015, p.105)

Essa mudança para uma música diferente das que existiam no começo da década de 1960 poderia ser visto também nos programas de televisão em que a audiência de programas como *O Fino da Bossa* apresentada por Elis Regina, estava perdendo espaço para o programa da Jovem Guarda que tinha como apresentadores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa (Coelho, 2010, p.90; Calado, 2015, p. 82;). No ano de 1967 o programa de Elis Regina é retirado do ar por sua baixa audiência, segundo Calado (2015, p;107) a recepção de Elis e parceiros da música popular brasileira com a retirada do programa foi problemática causando a declaração de uma briga entre os que estavam do lado da música popular brasileira e de outro lado os que preferiam a Jovem Guarda.

Como resolução para este problema se buscou fazer um programa chamado *Frente Ampla*, em que estavam diversos músicos para assim promover uma elevação de audiência juntando músicos como Chico Buarque, Nara Leão, Gilberto Gil e a própria Elis. Na busca por fazer publicidade do programa se buscou fazer uma atividade pública que acabou sendo conhecida como “A marcha contra as guitarras”, esse movimento tinha apoio de Elis Regina, a pauta era vista como um critica a invasão da música estrangeira no país, em defesa na canção nacional, mas acabou por ficar reconhecida como uma marcha contra a guitarra, a qual representava a invasão estrangeira tirando o espaço do violão como instrumento (Coelho, 2010, p. 90; Calado, 2015, p.106-108).

A canção brasileira estava em mudança, havia passado por momentos como a bossa nova, as músicas de protesto e engajadas como as do CPC e outros artistas, havia passado por uma bossa nova que buscava uma radicalização apresentando figuras o povo brasileiro em contraposição às imagens de Ipanema, os sambas também faziam parte em figuras com Baden Powell e chegara agora a um momento que estava sendo elaborado e chamado de tropicalismo que teriam figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa ao centro do palco (Coelho, 2010). Interessante observar um apontamento feito por Nara Leão de que a discussão sobre guitarras não era puramente ideológica em sua visão, mas um incômodo com os músicos brasileiros que cantavam MPB e estavam perdendo mercado, esse embate contínuo e o programa Frente Ampla acabou algumas semanas depois de sua estreia, essa tensão latente ficaria mais clara quando Caetano Veloso e Gilberto Gil utilizam guitarras no 3º Festival da Música Popular Brasileira suas canções para concorrer ao festival da TV Record (Calado, p. 108-113).

Neste festival foram apresentadas duas canções que se tornaram símbolos importantes das mudanças musicais. A primeira é “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, tal canção tinha elementos do *pop*, utilizando guitarras que tivessem sonoridade tipicamente brasileiras como marchinhas, poderiam ser vistas também como colagens que buscava representar uma certa imagem de Brasil, ao menos era a proposta de Caetano que convidou o grupo rock Beat Boys para tocar na apresentação enquanto cantava a música. Nessa canção, figuras estrangeiras são apresentadas também, como a atriz Brigitte Bardot, que era conhecida na década de 1960, também estava presente o nome “coca-cola” que no campo simbólico representava a cultura estadunidense. Nesse canção se pode ver diferenciações das canções de protesto ou politicamente engajadas, aqui as figuras estrangeiras fazem parte de mundo cultural que está internacionalizado, o peso crítico que havia do termo “coca-cola” em a canção “O

subdesenvolvido” do CPC perde força, como representação não mais de uma invasão estrangeira para uma bebida parte de um mundo de bens de consumo transnacional e parte do cotidiano brasileiro. A segunda canção é “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, a proposta de era de uma música que estivesse na linha dos Beatles, que tivesse apelo popular, acabou chamando para fazer parte de sua apresentação Os Mutantes que era composto por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sergio Dias (Calado, 2015, 119-126). Nessa canção se conta a trágica história de um romance que acaba com o assassinato de dois personagens pelo personagem José, a qual tinha interesse amoroso em Juliana e acabou por ver junto a seu amigo João. Com instrumentos elétricos e percussão como o berimbau, Gil conta de maneira efusiva e por vezes eletrizante uma tragédia. Nos instrumentos pode ser visto o uso do novo e o uso do tradicional. Assim, pode ser visto como afirma Correa Borges (2023, p.45) os elementos de internacionalização da canção tropicalistas, em que fazem a mistura entre gêneros tradicionais e populares através do globo.

Tanto Caetano quanto Gilberto falavam de termos como “música universal”, “linha musical pop” com desejos de atingir as grandes massas (Calado, 2015, p;131-132.). As canções inscritas para o 3º Festival da MPB acabaram por chocar a quem escutava, mas também por encantar, como resultado Caetano Veloso ficou em quarto lugar e Gilberto Gil em segundo lugar. Essa não era a vitória na primeira colocação, que ficou com Edu Lobo, mas representou uma mudança significativa para os rumos da música brasileira acostumada a canções com caráter de protesto ou elementos nacionalistas da época, em certo sentido os desejos por uma canção que fosse popular/massificada foi realizado com parte do público cantando e batendo palmas para as canções e que depois se tornaram *hits* com seus lançamentos em discos compactos, havia surgido a música pop brasileira a qual era massificada e dentro de uma lógica outra, que estava até então, a hegemônica música popular brasileira (Calado, 2015, p. 143. 150).

Até esse momento não havia um movimento chamado Tropicália na música brasileira, o que existia era a Tropicália no campo das artes plásticas em que Hélio Oiticica entendia como uma movimento de vanguarda que tinha como importante elemento a crítica ao colonialismo cultural no Brasil, mas para esse desejo ser efetivado se deveria fazer o movimento antropofágico de engolir a cultura europeia e afirmar os elementos indígenas e negros na cultura brasileira, nessa proposta Oiticica se coloca como Vanguarda no sentido de Bürger(2008) em que buscava uma unidade entre arte e vida, criticando uma arte descolada da vida (Calado, 2015, 163). A tropicália para Oiticica, era um movimento que a partir das experiências do cotidiano nos morros cariocas demonstrava uma radicalização do uso da violência no campo

cultural brasileiro, esse uso da violência pode ser visto no poema de Oiticica em formato de bandeira em que fala “Seja Marginal, Seja Herói” (Coelho, 2010, p.130)

Para Coelho (2010, p.180) a bandeira feita por Oiticica representava um período e uma geração em que vivia sobre a ditadura militar, sua perspectiva de agência no mundo estava limitada a estar conformado com a situação existente ou agir em outros contextos o seu inconformismo e revolta com o regime. Essa ideia de ação contra o conformismo era para Coelho (2010) uma associação a ideia de marginais, que colocam em perigo, utilizando aqui termos de Ortiz (1995), a segurança nacional. Após um período do movimento tropicalista musical estar ativo, essa ideia de um perigo a nação é posta nas figuras de Gil e Caetano, mas voltemos à linha do tempo.

Esse termo, tropicalismo, começou a ser utilizada após Luís Carlos Barreto chamar as canções que tinha ouvido Caetano Veloso tocar ainda sem títulos de Tropicália, outros foram responsáveis pela associação da música de Caetano com o movimento tropicalista como Nelson Motta que escreveu em sua coluna o texto “A cruzada tropicalista” em que falava sobre um movimento que surgia baseado no universo pop, em que o cafona e o de mau gosto estariam presentes (Calado, 2015, 162-175). Assim o movimento que nas palavras de Caetano e Gil eram vistos como música universal ou uma nova linha musical pop, acabou por se tornar Tropicália.

Alguns artistas começam a criticar essa associação entre o movimento das artes plásticas com o movimento musical, Hélio Oiticica alertava para o que via como um clima de banalização do movimento de vanguarda, em que de arte se transformava em moda ou hit (Calado, 2015, p, 184). Nelson Motta também começou a observar o movimento como um artigo de consumo, falando em sua coluna que antes louvava o movimento, outro artista era Torquato Neto que via o movimento como apenas uma brincadeira, como uma moda que iria passar rapidamente (Calado, 2015, p 180-185).

Segundo Calado (2015, 183) a crítica de Torquato Neto falhou, pois o tropicalismo se tornou um sucesso que estava presente em diversos programas de rádio, televisão, revistas e jornais. Se a ideia de moda passageira pode ser vista como errônea, a ideia de um movimento que acaba por ser banalizado, pode ser vista com detalhes. Mas mesmo Calado (2015) consegue observar que a tropicália começa a se tornar um item de consumo a ser produzido pelo mercado fonográfico brasileiro como afirma a seguir:

A rhodia, indústria têxtil que todos os anos produzia grandes shows-desfiles para promover seus novos produtos, aproveitou a carona: foi logo batizando sua coleção 68 de Tropicália. A Philips também não dormiu no ponto: além de acelerar a produção de um LP com todos os expoentes da Tropicália, anunciou uma campanha

publicitária, que incluiria até a divulgação de discos e folhetos promocionais do novo movimento, nas linhas aéreas internacionais. (Calado, 2015, p. 183)

O que gostaria de observar é que no cenário brasileiro daquela época a tropicália musical possui elementos de choque para com o que era produzido em termos de música brasileira acostumada com as canções nacionalistas. Esses primeiros elementos de choque que fazem com que pessoas como Elis Regina se coloquem contra os usos de guitarras, essa resistência rapidamente muda para uma aceitação do mercado brasileiro e da indústria cultural brasileira na época. Isso significa a partir dos termos de Bürger (2008) que a instituição arte no Brasil incorporou o movimento fazendo assim um meio para obtenção de lucros, como algo a ser consumido. Assim o Tropicalismo na música é um movimento diferenciado do movimento Tropicalista de Hélio Oiticica, primeiro pelas propostas de vanguarda apresenta por Oiticica em crítica a colonialismo cultural em contraposição ao musical que tinha em si uma incorporação de elementos como a guitarra; em um outra chave de leitura o movimento plástico ficou a margem em contraposição ao movimento musical que se tornou reconhecido e parte de um mercado de consumo. Isso não significa uma leitura rasa de que os movimento tropicalista musical acabou por se tornar pura alienação ou uma canção sem política, o que se deve deixar esclarecido é a diferenciação de propostas que tornaram um movimento palatável para uma cultura produzida e distribuída em massa, se a antropofagia proposta por Oiticica era ao final a busca por uma cultura brasileira que via no indígena e negro os elementos de originalidade e crítica a cultural europeia, no tropicalismo musical se olha para elementos como os programas de auditório como chacinha e a Jovem Guarda, produtos da cultura de massa no Brasil, com bons olhos.

O álbum que seria o manifesto do movimento foi gravado em maio de 1968 e lançado no mesmo, em que importantes movimentos estudantis ocorriam em locais como a França a qual questionavam o sistema educacional. O álbum era composto pelas faixas: Miserere Nóbis (Capinam e Gilberto Gil); Coração Materno (Vicente Celestino); Panis et Circencis (Caetano Veloso e Gilberto Gil); Lindoneia (Caetano Veloso, Gilberto Veloso); Parque Industrial (Tom Zé); Geléia Geral (Gilberto Gil, Torquato Neto); Baby (Caetano Veloso); Três Caravelas (João de Barro e Caetano Veloso); Enquanto seu Lobo Não Vem (Caetano Veloso); Mamãe, Coragem (Caetano Veloso, Torquato Neto), Bat Macumba (Caetano Veloso, Gilberto Gil); Hino ao Senhor do Bonfim (Artur de Sales, João Antônio Wanderley).

Se pode observar uma mudança significativa das canções tropicalistas em comparação com os movimentos musicais como a bossa nova em canções como Chega de Saudade (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) ou Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), ou em

setores de uma bossa nova mais engajada com as vistas em canções com Zelão (Sérgio Ricardo). A diferença se coloca também quando comparada a canções como “O subdesenvolvido” do CPC, em suma haviam elementos novos que constituía uma importante mudança para a música brasileira. Observemos agora duas faixas do álbum.

Como na faixa “Parque Industrial” composta por Tom Zé figuras como “garotas-propaganda”, “aeromoças”, e dizeres como “já vem pronto e tabelado”, “o avanço industrial” e made in brazil” apresentam um Brasil ligado ao cenário de circulação transnacional de pessoas e bens culturais por meio dos meios de transportes que diminuem a distância como o avião, mas também pelos produtos como vistos na televisão, rádio, revistas. Se antes a linguagem da música falava sobre as questões nacionais, as canções feitas pelos tropicalistas falam sobre o mundo a partir do Brasil que estavam se sintonizando em um mundo que atingiu a mercantilização e industrialização de todas as esferas da vida, inclusive a da cultura.

Na faixa “Geléia Geral” os elementos da tradição como o boi bumbá convive no mesmo ambiente de figuras como Sinatra, cantor americano. O barroco baiano está ao lado da Formiplac que na época seria uma empresa industrial que pelo que se pode ter de informações estava no ramo de fabricação de carros. A “Geleia Geral” não é nome estranho depois de observar a mistura entre figuras distantes e que no movimento tropicalista ficam tão próximas, essa junção pode ser vista também nas misturas de ritmos do rock e do baião.

Em “Panis et Circenses” se apresenta a figura da tradição em que observar ações como desordem ao espaço público quando “soltei os tigres e os leões nos quintais” ou um assassinato quando se fala “mandei fazer de puro aço luminoso um punhal/para matar o meu amor e matei”, a figura de tradição observa da sala de jantar e se mantém intacta e ignorando as tensões sociais existentes mesmo sendo de grande intensidade (Correa Borges, 2023)

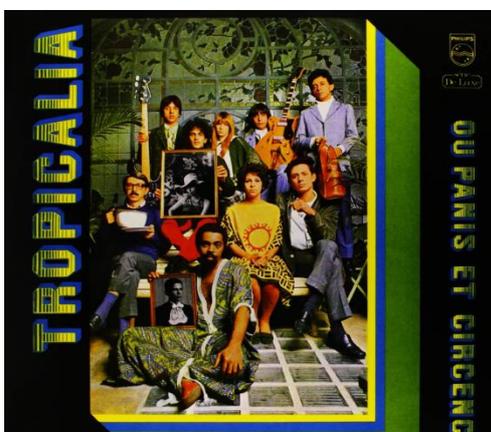


Figura-Capa do álbum Tropicalia ou Panis et Circenses - Foto: Oliver Perroy /Reprodução / Internet

Na capa, o álbum para Calado (2015, p.196) é um *happening* (acontecimento em tradução livre) em que não houve um planejamento, mas uma soma do que estava disponível ao momento. Na foto estão membros do grupo Os Mutantes: Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sergio Dias, faziam parte também Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat, Caetano Veloso, Gilberto Gil e em fotos apareciam Nara Leão e Capinam que não estavam presencialmente na hora da foto. Objetos estão presentes na capa como roupas

coloridas, guitarras e um penico nas mãos de Duprat que segurava como uma xícara de chá sobre um prato fazendo uma referência as *ready mades* de Marcel Duchamp. Se podemos fazer uma relação entre cultura e sociedade, a qual acredito que seja plenamente possível, os tropicalistas podem ser observados como um indicador do campo da cultura de uma sociedade que se encontra em plena constituição de uma indústria cultural que como afirma Ortiz (1995) estaria estabelecida na década de 1970. O Brasil que havia sido analisado por movimentos culturais e políticos como um país subdesenvolvido e colonizado, havia a partir da década de 1960 durante a ditadura militar começava seu processo de modernização a qual seria efetivado por meio do estado brasileiro governado por militares, enfim um projeto de modernização tanto no campo cultural com a ascensão de uma indústria cultural e no campo econômico estava ocorrendo, mas não nos termos que desejados por movimentos como ISEB ou CPC.

Os tropicalistas em pouco tempo se tornaram personagens incômodos para o regime militar brasileiro, nesse período houveram notícias de conflitos entre estudantes e policiais, outras notícias surgiam de movimentos de resistência à ditadura que enfrentaram de maneira armada, nesse cenário alguns rumores surgem sobre shows de Caetano Veloso em que cantava o hino nacional brasileiro com críticas aos militares (Calado, 2015, p.232). Essa primeira notícia foi somada a outras posteriores como a utilização por Caetano da bandeira produzida por Hélio Oiticica que tinha escrito “Seja marginal, seja herói”, a busca por abafar esse caso não se efetivou, além da circulação do acontecido, Caetano se recusou a assinar um documento se comprometendo a não fazer discursos ou falas com conteúdo em qualquer tipo de evento (Calado, 2015, p.233). Nesse sentido, podemos observar que os tropicalistas promoviam uma análise e leitura sobre a realidade que viviam, que estava centrada em uma leitura sobre a modernização do Brasil associada a uma crítica aos costumes como por ser visto em parte de sua canção “Panis et Circencis” e na sua adoção de guitarra (Correa Borges, 2023).

Já por volta de novembro de 1968, ocorreu o Festival da Música Popular Brasileira pela Tv Record, neste festival as canções demonstraram uma aceitação do tropicalismo, ou pelo menos, de alguns de seus elementos estéticos e técnicos como o uso de guitarras elétricas, roupas extravagantes, é uma mudança significativa ao comparar ao que era comum nos festivais anteriores como o uso de roupas mais formais e a predominância do violão como instrumento (Calado, 2015, p.240-242) Nesse Festival os problemas com o regime militar começam a ficar mais fortes com a censura para os circuitos de músicos tropicalistas, Tom Zé e Rita Lee tem que mudar as letras de suas canções propostas para o festival para que tenha a aprovação do departamento de censura federal.

Nesse ambiente, os tropicalistas se tornam perigosos para a segurança nacional, como mencionado no capítulo primeiro deste trabalho, nessa categoria os músicos e compositores se tornam inimigos da nação pois colocam a ordem e disciplina do estado nacional em questão, promovendo a indisciplina. Em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 é promulgado tornando a censura prévia uma regra geral e cassação de direitos políticos, no Artigo 4º do AI-1/1968 se fala que “no interesse de preservar a revolução” se poderia cassar direitos políticos de qualquer cidadão brasileiro por 10 anos com possibilidade para quem era possuidor de cargos eletivos em todas as instâncias do estado (Brasil, 1968), a revolução era o termo utilizado pelos militares para chamar o golpe militar, na figura do presidente estavam todos os poderes das instituições brasileiras que entravam assim em período de maior recrudescimento em diversos setores da política e da cultura brasileira se tornaram oficialmente inimigos da nação.

Dias após a publicação do ato tanto Caetano como Gil são presos pelo governo militar sobre a desculpa de que iriam prestar depoimentos, nesta ambiente diversos intelectuais foram presos, mandatos de cargos eletivos foram cassados e o congresso brasileiro foi fechado (Calado, 2015, p. 10,11,250). Embora ambos não se colocassem como marginais, e acredito que pouco eram pela própria localização de ambos no mercado musical brasileira, tanto Gil como Caetano tiveram suas imagens associada a ideia de marginalizada que pode ser associada ao perigo a ordem ou segurança nacional, para as instituições do estado militar esse associação não seria contraditória (Ortiz, 1995; Coelho, 2010)

Em janeiro os jornais, como *Folha da Tarde*, informavam que Caetano e Gil estavam internados em uma casa de saúde, esse problema os impedia de fazer qualquer atividades, somente após a junta médica dar a liberação eles estariam livres e o jornal continua de maneira cifrada e irônica que ambos iriam sair com barba e cabelos raspados da casa de saúde (Calado, 2015, p. 253). Os cantores passaram cerca de dois meses presos em quartéis militares, esse regime de prisão foi alterado depois para regime de prisão domiciliar e assim ficou até julho de 1969, quando vão para o exílio, passam por Lisboa, Paris e ficam por último em Londres.

Antes de embarcar para Lisboa, Caetano fez uma fala ao jornal Última Hora, em que tentou apresentar sua visão do que foi o tropicalismo, fala que é um linguagem nova que seria inevitável de ser utilizada tanto aqui como no mundo, fala que era um movimento da música brasileira que continua agora com sua ida para fora do país com Gal Costa. Nesse momento do Brasil, em 1969, Gal Costa se torna um ícone da música brasileira, com a canção “*Divino, maravilhoso*” com seu álbum Gal Costa (1969). Em outro álbum lançado no mesmo ano com o mesmo nome, Gal Costa faz parcerias com Jards Macalé em duas canções a primeira é *The*

Empety Boat que tem letra de Caetano e participação de Macalé, a segunda canção é *Pulsars e Quasars* que é uma parceria de Macalé e Capinam.

Na canção *Pulsar e Quasars*, temos um música que se assemelha a uma viagem psicodélica, nessa canção se diz “Dois sóis, Cá e Gil me mandem notícias logo” mandam uma mensagem para Caetano e Gil tanto para o momento que estavam presos nos quartéis quanto no momento que estavam já fora do Brasil em seu exílio. Em outra parte da canção se fala “Os novos seres sequem, mas sem voz/Sem voz/Os ruídos terão sentidos e teus sentidos perdidos”, tal parte da canção pode ser interpretada como um representação do crescimento da censura no Brasil após o AI-5, um silenciamento tanto das vozes de Caetano e Gil quanto dos que ficaram aqui no Brasil, as sons e ruídos que poderiam servir como protesto nesse contexto tem sua força perdida. Esse canção somada a outras que serão vistas adiante, são exemplos do surgimento de formas de fazer arte que poderiam ser vistas como pós tropicalistas, em que o tropicalismo se torna mais um movimento a ser observado na história brasileira assim como as de canção de protesto ou a bossa nova (Diniz, 2017, p.65).

Nesse ambiente em que duas figuras importantes da música vão embora do país, começa o 4º Festival Internacional da Canção – FIC, nesse festival Os Mutantes apresentam sua canção “Ando meio desligado” e recebem muitos aplausos do público do festival, as vaias ficariam para outro personagem, seria Jards Macalé que seria vaiado com a sua performance da canção “Gotham City” que fez em parceria com Capinam, essa apresentação lhe deixou a fama de louco e maldito na música brasileira (Calado, 2015, p.265) Outro músico que ficou conhecido como maldito, foi Tom Zé, muito ligado aos tropicalistas, na década de 1970, que viu seu impacto de vendas baixo, alcançando um público bem menor do que alcançou no álbum manifesto dos tropicalistas (Calado, 2015, p.265).

Em 1971 no dia 7 de janeiro, Caetano volta ao Brasil temporariamente para participar de uma missa comemorativa das bodas de rubi de seus pais, que comemoram 40 anos de casamento (Calado, 2015, p.275). Durante esse período surgem convites de Caetano para Jards Macalé participar na produção de seu novo álbum que durante o exílio em Londres, Jards sofria no brasil após sua apresentação do FIC em que ficou conhecido como maldito, acabou indo para a viagem por insistência de sua mulher no período, Gisêlda (Calado, 2015, p.282). Esse episódio será descrito em detalhes no capítulo terceiro deste trabalho.

Em janeiro de 1972 Caetano Veloso volta para o Brasil para ficar (Calado, 2015, p.284), no mesmo ano Gal Costa estreava o show “*Gal a Todo Vapor*”, que se tornou show famoso no Rio de Janeiro, a direção estava com Waly Salomão, que seria parceiro importante

tanto de Gal Costa quanto de Jards Macalé (Calado, 2015, p. 286). Algumas das canções mais famosas na voz de Gal Costa teve a mão de Jards Macalé, por exemplo, “Vapor Barato” é obra conjunta de Macalé e Waly Salomão, *Hotel das Estrelas* é fruto da parceria de Macalé e Duda Machado, essas músicas estariam registradas no álbum *Gal A Todo Vapor* (1971), que foi uma gravação ao vivo de um dos shows (Calado, 2015, p. 286).

Nesse momento canções como as de Gal Costa poderiam ser vistas também com uma temática mais noturna ou melancólica, em que se fala sobre o cansaço, descrença no próximo e com figuras andantes na espaço urbano, como pode ser visto em “Vapor Barato”, mas na mesma medida a canção apresenta o uso de substâncias como maconha na figura de linguagem da época chamado de “barato” e referenciando quem vendia como “vapor” (Diniz, 2017, p.69)

No mesmo ano de 1972, em novembro Torquato Neto se suicidou, seu quadro psicológico era de uma depressão e comportamentos vistos como autodestrutivos, incluindo o consumo de bebidas alcoólicas. Ele pode ser visto como um militante da contracultura no Brasil, em sua Coluna Geleia Geral no jornal Última Hora ele publicava textos sobre músicos ao qual observava como importantes ao cenário brasileiro como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jards Macalé, José Carlos Capinam, Hélio Oiticica, Décio Pignatari, Waly Salomão, Novos Baianos, Luiz Melodia. Muitos desses artistas seriam chamados de membros da contracultura brasileira na década de 1970, quando não estariam com as alcunhas de desbundados, malditos. (Calado, 2015, 292)

Na década de 1970 podemos observar que o movimento tropicalista ou pelo menos parte de seus membros como Caetano, Gil e Gal se afirmam como importantes membros da música brasileira, não mais vistos como jovens na música e sim integrados como parte da história da música brasileira, as discussões que existiam, por exemplo, como Elis Regina somem com a inclusão no seu repertório de interpretações de músicas de Caetano, Gil e de Roberto Carlos e Erasmo Carlos (Calado, 2015, p. 298) Para Calado (2015, p.298) a década de 1970 começa como a eletrificação da música popular brasileira, nesse cenário os tropicalistas começam a se tornar referências junto com a bossa nova e a MPB para artistas que iriam fazer suas obras nessa década. Exemplos surgem como Os Novos Baianos que buscam fazer a mistura entre ritmos brasileiros, inspirados por João Gilberto. Outros músicos como Zé Ramalho, Alceu Valença, entram no circuito musical como parte de um cenário que se expande para além do eixo Rio-São Paulo. Jards Macalé, figura central dessa pesquisa, fez seu primeiro E.P. Chamado “Só Morto/Burning Night (1970)”.

Retornando a pensamento de Zuenir Ventura iniciado anteriormente, para Diniz (2017) não se pode falar de vazio cultural nos termos de Ventura, como contraponto a ideia de cultura da depressão e portanto contraponto a ideia de fim da efervescência criativa, a autora apresenta o álbum “Acabou chorare” do grupo Novos Baiano lançado em 1972 pela Som Livre, marca da Rede Globo, a qual tinha como elemento das suas canções sons que são compreendidos como festivos e solares, tal perspectiva coloca que não existe um vazio cultural mas uma mudança cultural para uma nova chave de produção artística que estava distanciada da linha do nacional-popular e se atrelava a uma visão contracultural. Muitos outros nomes foram colocados para a pluralidade de artistas que estavam a surgir naquele contexto, eram lidos como desbundados, hippies, alternativos, undergrounds, malditos e como marginais.

A ideia de contracultura estava atrelada a uma momento no Brasil e no mundo, em que surgem movimentos como os de libertação sexual e comportamental, em que o uso de drogas se torna como ato recreativo, em que sujeitos políticos que eram escanteados historicamente como mulheres, negros e a comunidade LGBTQ+ começavam a formar seus movimentos civis organizados (Diniz, 2017, 56). Esse ascensão da contracultura pode vista como, Zan (2010, p. 164) diz:

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 determinados segmentos juvenis e intelectuais brasileiros frente à política e à arte. As formas de engajamento que marcaram os anos de 1960, apoiadas no ideário nacional-popular e na perspectiva revolucionária de matriz marxista, passaram a ser vistas com desconfiança. Sob a truculência do governo autoritário e frente à imponderabilidade de um futuro revolucionário, jovens intelectuais e artistas voltaram suas atenções para questões do momento presente, para problemas existenciais, para as possibilidades de revolução no âmbito comportamental, pautando as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise e das drogas, etc. (Zan, 2010, p. 164)

Nesse sentido podemos dizer que o tropicalismo abre as portas para um vida contracultural e que na figura de Gal Costa se pode ver o estabelecimento de um movimento contracultural que estava em oposição, portanto, contra e resistindo à ditadura militar no Brasil, como também elementos da vida cotidiana como a crítica a família burguesa, ao machismo, racismo e a uma cultura burguesa que disciplinava e controlava tudo e todos. Mas essas resistências não eram nos moldes de uma resistência armada ou na organização para uma mudança social radical em termos de uma revolução, era diferente do que se tinha até o momento no Brasil. Como afirma Diniz (2017, 56) “descompromissada com o nacional-

popular. [...] a contracultura, em alguns casos, remodelou símbolos de brasilidade e assumiu configurações neorromânticas”. Nesse sentido alguns grupos podem ser analisados como um retorno a uma orientação romântica da vida, mas sem uma ideia de futuro ou transformação social.

Em Diniz (2017) pode ser vista na canção “Besta é tu” do grupo Novos Baianos uma das novas formas de fazer música da década de 1970 em que a ditadura já estava consolidada e com o AI-5 promulgado, essa música não tem uma orientação teológica, para a autora a canção tem como objetivo viver o tempo presente e tão somente para o presente. Como pode ser vista da canção:

Não viver nesse mundo
Besta é tu! Besta é tu!
Besta é tu! Besta é tu!
Se não há outro mundo

Por que não viver?
Não viver esse mundo
Por que não viver?
Se não há outro mundo
Por que não viver?
Não viver outro mundo

Se as canções do CPC cristalizadas do álbum “O Povo Canta” ou a tendência da bossa nova que desejava uma música mais engajada produzia uma canção que critica a realidade e buscava a produção de um outro futuro, a canção de os Novos Baianos pode ser colocada em um chave de leitura diferente como afirma Diniz (2017). Se antes se buscavam utopias e como resultado disso um novo mundo, a canção de os Novos Baianos é um chamamento a viver o mundo existente visto que outro mundo ou uma outra utopia não há, não se pode fugir de uma comparação ao cenário da década de 1970 em que a ditadura militar parecia não ter seu fim, os desejos de uma revolução socialista ou de caráter nacionalista estavam a muito tempo esquecidas, nesse sentido não resta mundo o que mudar em dimensão estrutural, o que poderia ser feito era, portanto, viver o agora nesse mundo.

Os Novos Baianos servem como exemplo do que foi popularmente conhecido na época como desbunde, termo que tinha dimensão pejorativa em que se chamavam quem não tinha aderido à luta armada no período da ditadura ainda mais no período do AI-5, desbunde tinha como significação “tirar o cu da reta” (Diniz, 2017), portanto, se retirar dos conflitos. Nesse sentido, ao não fazer uma canção politicamente engajada ou contestadora da ditadura, o artista se tornava um desbundado. O termo se desenvolveu para chamar também quem estava dentro

dos movimentos por libertação sexual, quem utilizava drogas de maneira recreativas e viviam de outra forma que não a de engajamento político nos termos da época e acabavam por estar atrelados a movimentos contraculturais e movimentos hippies americanos (Coelho, 2010, p. 222; Diniz, 2017, p.71-73). Assim, alguém que se localizava no desbunde era um artista que negava, de maneira comparativa, a função do intelectual como mediador entre a realidade e o povo, a qual era proposta, por exemplo, no CPC da UNE.

Em continuidade a seu argumento, Diniz (2017, p.80) apresenta os números de rádio de televisão em que o álbum do grupo Novos Baianos estava durante os anos de 1972 e 1973 entre os 10 mais tocados nas paradas de sucesso, atingindo um número expressivo de vendas na época, cerca de 100 mil discos. Outro elemento que Diniz (2017, p. 80) apresenta são os índices de consumo com recorte ao público jovem, nesse recorte se observar que músicos como Gal Costa (-FA-TAL), Milton Nascimento (Clube da Esquina), Lô Borges (Clube da Esquina), Gilberto Gil (Expresso 222), Caetano Veloso (Transa) se tornam dentro dos rankings de vendas a preferência dos jovens. Podemos observar com esses dados que a contracultura era popular, estava no topo de vendas na indústria cultural brasileira que se consolidava na década de 1970.

Os Novos Baianos apresentam em suas canções, uma leitura em que o futuro é um objeto de discussão, mas se encontra no tempo presente o objeto central. Se faz necessário viver aqui e agora, se não se pode mudar estruturas ou as grandes formas de organização e instituições, que possamos ao menos habitarmos no mundo da maneira que podemos de acordo com as condições existentes. Nesse sentido, o grupo promove uma leitura ou um projeto social e político de viver o possessivo dentro de um Brasil que estava sob uma ditadura militar com a adição do AI-5. Essa não foi a única maneira de encarar o momento, outros artistas e grupos encontraram outras leituras possíveis, dentre elas podemos observar as leituras dos malditos da música brasileira, a qual Jards Macalé faz parte, e que será analisada no capítulo terceiro deste trabalho.

A contracultura na década de 1970, pode ser vista como perda da crença da arte como mecanismo de conscientização e capaz de transformar a realidade, mas essa mudança não pode ser vista como repentina e sem fundamentos. Após o golpe militar existem tentativas de reacender o caráter conscientizador da arte como em Show Opinião, mas ao passar dos anos com a persistência de uma ditadura militar, com a estruturação de uma indústria cultural atrelado ao recrudescimento da ditadura com o AI-5, se pode observar que não seria surpreendente surgir novas formas de arte que tirassem a crença da arte transformadora da realidade, para entrar uma forma artística que buscasse viver como se pudesse, nesse mundo

mesmo, havendo apenas a possibilidade de mudar as formas mais individuais e em pequena escala de habitar o mundo. As mudanças estruturais foram deixadas de lado, no contexto em que as instituições estavam ocupadas pelos militares, e os partidos e movimentos de esquerda estavam desintegrados ou sem capilaridade para agir em ações de grande escala, não conseguiam ir para além da resistência com guerrilhas, por exemplo.

Para José Carlos Capinam, em entrevista para Diniz (2017, p.88-89), diz: “percebo que houve certo abandono da crença de que a arte, a poesia, a música pudessem transformar o mundo. Era como se fosse uma decepção com essa visão”, mas na mesma medida enfatiza um crítica a moralidade em questões como a sexualidade é uma tentativa de sair do sistema, ao ser contra as armas, guerras e o consumismo em uma sociedade em que os bens culturais estavam em ascensão.

Nesse ambiente em que Gal Costa, Novos Baianos e os já bem estabelecidos Gilberto Gil e Caetano Veloso são reconhecidos como parte das produções musicais mais consumidas, uma outra linha de artistas é observada à margem dessas figuras centrais. Boa parte dessas figuras marginais estavam em diálogo com os artistas mais reconhecidos, mas suas obras eram no geral um sucesso de crítica e um fracasso de público, esses artistas ficaram conhecidos como malditos da música brasileira.

No Brasil, a ideia de marginal teve como importante popularizador a obra de Hélio Oiticica, em forma de bandeira trazia escrito “Seja herói, seja marginal” com a figura de um corpo deitado ao chão, esse corpo era de Manoel Moreira conhecido como Cara de Cavalo, foi um traficante que matou um delegado e que em 1964 foi fuzilado pelo que se tornaria conhecido como Esquadrão da Morte (Diniz, 2017, p.100). A circulação da ideia marginal poder ser vista também na canção “Charles Anjo 45” de Jorge Ben em que se apresenta a figura do “protetor dos fracos e oprimidos” que tinha em si elementos da malandragem acabou sem intenção tirando férias em uma colônia penal.

Para Coelho (2010, p.179) a ideia marginal representava figuras na sociedade que estavam à margem, havia uma associação a banditismo, armas, drogas, homossexuais etc. O marginal levado ao campo da arte possuía elementos diferenciados, a qual não teria uma necessidade de ser popular, atingindo um grande público, mas tinha um enfoque na ideia de ruptura com a ideia de popular fundamenta na lógica de mercado de uma indústria cultural que está presente na década de 1970, após o golpe militar e a ação dos militares para fazer o sistema nacional de transmissão de comunicação em rádio e tv (Ortiz, 1995; Coelho, 2010).

Partindo desses elementos citados, podemos inferir que a partir da década de 1960, que a figura do marginal era a representação de um excluído socialmente, situado como nas imagens sociais do bandido, desempregado ou vagabundo. Já no campo do cinema brasileiro foi atrelado a diretores que faziam filmes de baixo orçamento e produtores de filmes em super-8 (Diniz, 2017, p.99). O marginal poderia ser visto também como uma posição e postura diante da ditadura militar, ao mesmo tempo era uma produção de arte frente a uma indústria cultural solidificada (Zan, 2010, p.165). Assim passando pela década de 1960, podemos ver uma somatória da significação de marginal, na mesma medida que existem deslocamentos como da figura do bandido ou vagabundo, para a figura do artista, essas maneiras de ver não se excluem, não seria estranho nesse período da ditadura militar um artista que se coloca em combate a ditadura ser visto a partir de uma ótica criminalista. Em complementação, ser um artista marginal, para Coelho (2010, p.216) era uma tomada de posição de maneira consciente, Hélio Oiticica se apresenta e afirma como um artista marginal, na medida em que produz seu poema bandeira.

Na década de 1970 o termo começa a ter endereçamento a um grupo de artistas, como Jards Macalé (objeto dessa pesquisa), Jorge Mautner, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Tom Zé e Walter Franco, para Diniz (2017, p.101) e Coelho (2010, p. 198) a ideia de marginal está atrelada a ideia de maldito, que estava ligada as posturas e opções estéticas que estavam estranhas em comparação ao que estava no *mainstream*, eram vistos como experimentais e tinham como consequência a pouca venda de discos, outro elementos que caracterizaria os malditos é a inconstância na produção artística que não seguia uma lógica indústria acompanhada de uma resistência para atender os interesses das gravadoras em tornar sua obra mais comercial.

Diferente do termo marginal, o termo maldito tem uma história anterior que pode ser datada do século XIX, em que autores como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Dostoiévski eram lidos como malditos pois buscavam a produção de uma grande obra, esses artistas tiveram seu reconhecimento somente após sua morte, assim eles eram malditos em seu período de vida, estariam fora da ordem comum, tinham uma ética estética vista como fora do padrão de acordo com o período que viviam (Coelho, 2010, p. 198; Diniz, 2017, 101). Essa proposição leva em conta a relação entre arte e mercado, que é solidificada com a ascensão da sociedade capitalista, para Jameson (1992, p.18) a arte se torna mais um ramo do mercado, a arte se torna um commodity, nesse sentido surge a figura de um poeta maldito, ou em termos mais generalistas para o campo da arte, um artista maldito. Na leitura de Jameson (1992) o maldito produz a sua

obra para um público não encontrado em sua época, para um público estranho que, aqui faço um associação minha com o pensamento de Adorno, não encontra seu nicho de mercado da indústria cultural. Em algum sentido o público não encontrado pode ser alcançado posteriormente a vida do artista que por outros mecanismos como republicações e produção de fortuna crítica pode assim formar um público ou em termos mercadológicos o seu nicho.

No Brasil o termo pode ser visto como uma categoria de mercado em que a indústria fonográfica colocou para que os discos fossem vendidos, esse termo iria seguindo a lógica do mercado criar o desejo para que tais obras fossem consumidas, servindo como um nicho de mercado, o termo seria assim ambivalente na medida em que não acessava uma massa, mas atingia as camadas mais intelectualizadas e a crítica de arte nos periódicos (Diniz, 2017, p. 102).

Essa orientação para construção mercado, pode ser vista na proposição do gerente da Phonogram no Brasil. André Midani fazia uma diferenciação entre os músicos que estavam na empresa para fazer um bom catálogo e de outro lado estavam os que eram músicos bons de marketing/vendas (Diniz, 2017, p.136). Essa ideia foi cristalizada em um selo na Phonogram denominado Pirata para que os artistas de catálogo tivessem suas produções lançadas nessa linha editorial mais alternativa, aqui se demonstra a ideia de constituição de nichos de mercado, seriam a busca por colocar o que era contracultural ou estranho dentro do mercado, no final esse selo lançou dois álbuns um de Caetano Veloso e Gilberto Gil chamado *Barra 69* e o segundo de Jorge Mautner chamado *Para iluminar a cidade de Jorge Mautner* (Diniz, 2017, p. 118)

Um outro elemento que esclarece a complexidade do termo maldito é a ligação dos músicos com gravadoras eram vistas como de grande porte, como a Phonogram que era uma multinacional, se poderia perguntar como ser maldito com um contrato em uma das maiores empresas fonográficas do país. Essa questão pode ser vista a partir de seu contexto em que para a produção discos não havia o que poderia ser chamado de um mercado independente, em que a tecnologia proporciona um sistema de gravação, captação, tratamento de áudio, produção dos discos, capa de disco, armazenamento das produtos, venda, e meio de circulação desses produtos atrelado também a propaganda em meios de comunicação (Diniz, 2017, p. 114-115). Vejamos de perto os músicos chamados de malditos, para posteriormente averiguarmos a validade ou necessidade de mudança do termo para essa pesquisa.

Essa categorização de mercado pode ser vista no exemplo de Sergio Sampaio, que produz em 1972 seu primeiro álbum *Eu quero é botar meu bloco na rua*, que não teve tantas vendas quanto a empresa esperava, em 1971 o músico já havia lançado seu compacto com a

canção nome do seu álbum de estreia, os números chegam ao número de 500 mil cópias vendidas, também teve grande distribuição em rádios (Diniz, 2017, p.107-109). A canção fala: “Há quem diga que eu dormi de touca/Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga/Que eu caí do galho e que não vi saída/ Que eu morri de medo quando o pau quebrou”, seguido do refrão que dá título à música, essa canção para Diniz (2017, p.107-109) remete a uma releitura dos termos do nacional popular para o período em que foi lançado, a busca por uma certa ocupação do espaço público em termos de um bloco, podendo ser tanto um bloco politicamente organizado ou de carnaval.

Seus próximos álbuns não seriam tão exitosos em vendas, mas observo como importante ressaltar que um artista que fez sua obra atingir tantas vendas em carreira solo, seja difícil sustentar a ideia de um maldito ou alguém marginal. Podemos, se formos utilizar alguma categorização, como um artista que teve seu ápice de mercado, que produziu um *hit* a qual foi amplamente consumido, mas não teve a felicidade de repetir em outras produções. No ano de 1974, Sérgio Sampaio deixou a gravadora e iria lançar outro álbum somente em 1976 pela empresa Continental (Diniz, 2017, p.107-109).

Um outro músico que foi categorizado como maldito, foi Luiz Melodia que lançou seu álbum *Pérola Negra* (1973) pela Phonogram e o álbum *Maravilhas contemporâneas*(1976) pela Som Livre, Melodia não ficaria da década de 1970 e 1980 em ostracismo, como Jards Macalé e Tom Zé ficaram até serem reconhecidos a partir da década de 1990 por novas gerações de ouvintes (Diniz, 2017, p.68;114), na verdade podemos observar um reconhecimento dos trabalhos de Melodia, em sua canção *Juventude Transviada* de seu álbum de 1976 foi tema em uma novela da TV Globo chamada *Pecado Capital*, o resultado foi também de fama nas redes de rádio da época, em outro momento fez parte da trilha sonora da novela *Feijão Maravilha*, também da TV Globo com a música *A voz do morro*, que estava em seu álbum *Mico de circo* (1978) . (Kalic & Menezes, 2022, p.6-8).

Em sua canção *Juventude Transviada* presente na novela da rede globo, Melodia diz: “Eu entendo a juventude transviada/E o auxílio luxuoso de um pandeiro/Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada/Uma mulher não deve vacilar”. Tal canção pode ser vista como representação de uma juventude angustiada em sua vida figura em sem perspectivas de um futuro ou da impossibilidade, nesse sentido, não busco fazer uma retirada da dimensão propriamente política ou como um indicador cultural sobre a década de 1970 que as canções de Melodia promovem, mas enfatizo a necessidade de uma avaliação sobre quem deve ser visto como maldito na música brasileira, a qual farei comentários ao final da apresentação dos outros

músicos vistos como malditos levando em conta a sua integração no mercado da indústria cultural brasileira.

Tom Zé que estava juntos ao tropicalismo no álbum manifesto começa a sua carreira solo com discos como *Grande Liquidação* (1968), *Tom Zé*(1972) e *Todos os Olhos* (1973), após o movimento se desintegrar pelo AI-5 e os membros que fizeram o álbum manifesto seguirem por caminhos diferentes, inclusive havendo o grande impacto do exílio de Caetano e Gil, Tom Zé não alcança o grande público com suas canções que eram vistas como experimentais, como afirma Calado (2015, p.300) o artista só seria redescoberto na década de 1990, quando um produtor americano conheci a obra e busca contato fazendo com que Tom Zé volte a gravar e fazer shows (Fenerick, 2013, p. 8-9).

Na canção “Todos os olhos”, Tom Zé em seu disco de mesmo nome diz “Todos os olhos se voltam para mim/ De lá dentro da escuridão/ Esperando e querendo que eu seja herói”. Essa música de Tom Zé demonstra de um lado um estágio de vigilância social nos anos da ditadura militar e coloca um cansaço com a necessidade de fazer uma arte necessariamente engajada nos termos da sua época (Diniz, 2017, p.137).Sua condição dissidente da música politicamente engajada nos termos do CPC e ao mesmo tempo como um crítico do regime militar atrelado a um estética diferente do estabelecido, pode ser parte da explicação possível para a nomeação de maldito, e que fez com que somente décadas depois fosse reconhecido a nível nacional em sua carreira solo.

Walter Franco, também conhecido como maldito, teve sua obra rejeita por sua dimensão experimental , como aconteceu no VII Festival Internacional da Canção com a música “Cabeça” a qual produz estranheza ao público que escuta o cantor falar em variada velocidade e intensidade as falas “Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão/que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não/Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão”, embora parte dos jurados teve apreço pela canção como Nara Leão, a canção não venceu (Diniz, 2017, p.133-134). As sequências de sons aparentemente sem sentido e por vezes vistas como barulhos e não música, quando analisado em detalhes podem servir para entender o contexto de privação de sentidos e liberdades que foi a ditadura militar, em que a cabeça pode explodir simbolicamente em um estado de vigilância ou literalmente com a políticas de perseguição e torturas.

Ao rememorar o período, Walter fala que o momento foi de grande violência e que sabia que estava confundindo, na palavra “irmão” buscava encontrar a figura da solidariedade cristã que para ele era abundante nas esquerdas da década de 1960, mas o que recebeu foi carga

negativa (Diniz, 2017, p. 135). Nesse ambiente Walter Franco lançou dois álbuns na década de 1970, o primeiro foi *Ou não...* (1973) que tinha “Cabeça” e *Respira Fundo* (1978), não se tornou como Sérgio Sampaio ou Luiz Melodia um artista com sucessos em redes de rádio e televisão, em comparação ao campo o seu tipo de música era menos interessante ao mercado.

O músico Jorge Mautner também chamado de maldito, teve como seu primeiro álbum o disco *Para iluminar a cidade* (1972) ao qual saiu no selo Pirata feito pela Phonogram, buscando demarcar o nicho de músicas experimentais, lançou outros álbuns como *Jorge Mautner* (1974), *Mil e uma Noites de Bagdá* (1976) e *Bom de Estrelas* (1981), mas além de cantor o artista publicou livros que versão sobre o ambiente da contracultura como *Panfletos da Nova Era* e *Fundamentos do Kaos* (Chaves, 2019, p.37). Segundo Chaves (2019, p. 296) Mautner, não pode ser visto no campo da escrita como um maldito, fala que na sua produção literária havia uma relação com escritos estabelecidos na cidade de São Paulo, no campo da música coloca que sua recepção não é a mesma como a de Gil e Caetano, mas a diferente recepção não o tornou um maldito, e afirma o caráter de mercadológico da categoria, fomentada pela indústria cultural da época. Observo como necessário, levar em conta esses apontamentos, averiguando assim a validade de ler Mautner como um maldito.

Na sua música, Mautner utiliza de instrumentos como o violino juntos a ritmos de baladas e boleros, faz canções com teor romântico e folclórico (Diniz, p. 117-188), como pode ser visto em seu repertório com canções Super Mulher, que fala: “Olha, ela fala, ela canta, ela grita, ela zanza/Ela tem aquela transa/Que eu não digo com quem é/Ela tem o rebolado/Tem o corpo tatuado/De uma figa da Guiné”, com representação ambivalente da mulher, Mautner consegue ao mesmo que figura um olhar de atração e objetificação do corpo feminino apresenta uma contraposição da mulher como sujeito sem agência social, visto que ela grita, zanza e canta por aí.

Por último, o artista objeto dessa pesquisa, Jards Macalé. Seu reconhecimento como maldito surge a partir de sua participação no IV FIC em que fez a performance da canção “Gotham City”, sua apresentação foi vaiada e teve um repercussão negativa no geral. O evento que Jards promoveu, será descrito em detalhes no terceiro capítulo dessa pesquisa, mas vale ressaltar elementos como a utilização de instrumento elétricos, o uso de roupas coloridas que se assemelhavam a uma visão psicodélica, somada a uma melodia de abertura da série de televisão infantil Batman, fez com houvesse um choque. Assim, Jards surge como um louco e maldito (Calado, 2015, p. 265; Diniz, 2017, p.93).

Seu primeiro trabalho como cantor, pode ser visto em seu E.P Só morto/Burning Night (1970) pela RGE, essa obra teve diversos problemas na sua produção, sua gravação foi vista como de má qualidade e teve uma baixa tiragem que resultou em um rápido esgotamento. Jards lançou outros álbuns durante a década de 1970, como Jards Macalé (1972), aprender a Nadar (1974) e Contrastes (1977), nenhum desses álbuns foram de grande sucesso, durante os álbuns Jards teve dificuldades na relação com os membros das gravadoras que estava sendo ela primeiro a Phonogram e depois a Som Livre, que com o passar dos projetos de cada álbum acabava por se desligar da gravadora, por divergências criativas (Diniz, 2017; Coelho, 2020). No geral a produção musical de Jards em sua carreira solo como cantor e músico ocupava um espaço periférico no campo da música brasileiro, essa posição atinge maior ênfase da década de 1980 em que Jards pensa em largar a profissão como músico e compositor (Coelho, 2020).

Até o momento podemos observar que os malditos da música brasileira, da maneira como é comumente descrito possuem os músicos aqui citados. Neste trabalho gostaria de propor uma leitura diferente sobre a composição de quem são os malditos da música brasileira, nesse sentido, os artistas Sérgio Sampaio e Luiz Melodia estariam fora dessa categoria de músicos brasileiros. Os motivos são: sua integração no campo cultural brasileiro em especial a indústria cultural, com a venda significativa de seu compacto para Sérgio Sampaio, mesmo havendo poucas vendas em suas próximas obras, ter um *hit* fez com que tivesse dentro de um campo dos estabelecidos na música, sendo amplamente escutado nas redes de rádio. Em Luiz Melodia, podemos averiguar sua participação em trilhas sonoras nos programas de televisão da rede globo de televisão, o colocando dentro de um campo de distribuição massificado, como resultado obteve também um amplo sucesso em redes de rádio.

No outro lado, músicos como Walter Franco, Jorge Mautner, Tom Zé e Jards Macalé tiveram uma carreira problemática em termos de **integração com a indústria cultural de sua época**. Mesmo com tentativas de tipificação para um nicho de mercado, como aconteceu com Jorge Mautner ao estar no selo Pirata, acabaram por fazer parte de um campo menos integrado e que na época poderia ser visto nos termos de um artista maldito como coloca Jameson (1992) em que tem sua obra vista como iconoclasta e esteticamente diferente, nesse caso no campo musical sendo possivelmente interpretada como uma não música.

Essa diferenciação se coloca como necessária para que a discussão que seja feita nessa pesquisa não tome a tipificação e organização do mercado a época sobre quem era visto como um maldito da música brasileira. Nesse sentido, se leva em conta as observações de Diniz (2017) e Chaves (2019) que fazem uma leitura crítica da categoria e de sua implementação nos

artistas. Portanto, essa conceitualização e organização proposta aqui incorpora elementos dos autores citados e afirma como importante meio de entendimento sobre **quem é maldito a localização do artista na indústria cultural, sua integração ou não no campo artístico e sua dimensão estética em comparação a outras estéticas**. Com essa mudança, se pode superar o caráter mercadológico que foi constituído nessa categoria no Brasil e abrindo possibilidades para uma ampliação da ideia para além das fronteiras nacionais.

Artistas como Walter Franco, Jorge Mautner, Tom Zé e Jards Macalé estavam em seu período menos integrados, esteticamente mais deslocados em comparação as métricas de consumo da época, que como citada por Diniz (2017) tinham Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, Os Novos Baianos e entre outros como a Jovem Guarda como parte do cenário estabelecido. Isso não significou um isolamento pleno dessas artistas, como ser visto em Tom Zé e Jards Macalé que tinham proximidades com os chamados baianos, mas que em suas obras e carreiras solo tiveram pouca integração dentro da indústria musical brasileira, nas instâncias de legitimação ou em termos de Bürger (2008) na instituição arte como as redes de rádio e televisão, jornais.

Nesse tópico acompanhamos alguns momentos da música brasileira que, acredito, são importantes para compreender a obra de Jards Macalé no terceiro capítulo deste trabalho. Pode ser retirado nesse momento alguns apontamentos, como as divergências estéticas e políticas ao longo do tempo. O CPC tinha como linha orientadora o nacional-popular, que buscava na arte um meio de conscientização do povo brasileiro para que houvesse a mudança social radical como um projeto social futuro, no tropicalismo musical podemos observar sua aceitação as novas formas de produção musical como a aceitação da guitarra, um visão de música que não seja presa a ideia nacionalista, embora contento elementos críticos em sua canção não possuem uma orientação para o esclarecimento do povo, os tropicalistas desejam um música universal e que utiliza os meio de comunicação em massa para isso. Nesse sentido, ambos observam o popular, mas de maneiras distintas. Um popular para que haja conscientização do povo e outro vê o popular em sua democratização por meio do acesso dos meios de comunicação em massa.

Em outra chave de leitura, podemos ver o grupo Novos Baiano canções que representam um certo conformismo com as utopias ou projetos políticos que existiam, por exemplo, nos termos do CPC, o que caberia seria viver o mundo que existente e sem planos de longa duração, este orientação é viver o aqui e o agora. Podemos ver nos Malditos, algo que se difere do momento anterior da música brasileira, em se apresentam elementos de uma arte política, mas que não nega a dimensão alegórica e produz obras que não vejam uma promoção

meramente pedagógica. Todos esses projetos políticos e sociais estão presentes ao longo dos capítulos da música brasileira, aqui lembrados. A partir de agora analiso a obra do maldito que é objeto dessa pesquisa procurando os projetos contidos em seus álbuns, mas primeiro descrevo algumas notas biográficas da trajetória de Jards e conjuntamente faço a análise de sua obra durante a ditadura militar.

3.0 Sociologia de um maldito: a obra de Jards Macalé durante a ditadura militar

Para melhor entendimento do que é a produção de Jards, faço a apresentação de algumas notas sobre sua biografia, assim nesse tópico em especial parto de seu nascimento passando por sua adolescência e experiências familiares com a música, compreendendo as décadas de 1940 e 1950. Em um segundo momento, apresento elementos da biografia de Jards nas décadas de 1960 e 1970, para explanar as experiências de Jards como compositor, músico e cantor, em momentos significativos para a sua carreira como suas primeiras canções a serem interpretadas em álbuns por outros cantores, sua participação em festivais de música brasileira, sua relação com os assim chamados baianos.

No período de 1960 e 1970, analiso as canções dos álbuns produzidos durante esse período: *Só morto/Burning Night* (1970), *Jards Macalé* (1972), *Aprender a Nadar* (1974), *Contrastes* (1977). Esses são os principais álbuns investigados, mas durante o processo de pesquisa foram estudados outros álbuns que são gravações ao vivo de shows da década de 1970 em que o artista apresenta canções inéditas, versões ao vivo e momentos de falas e conversas o público dos shows. Esses novos conteúdos, lançados a partir dos anos de 2016, serão usados na medida em que ajudam para entender a obra de Jards para além do conteúdo dos principais álbuns que foram lançados durante os a década de 1970. Os álbuns lançados a partir de 2016 são: *Contrastes Ao vivo Disco 1 & Disco 2* (2017) – Show realizado em 1 de dezembro de 1977, *Macalé Canta no Presídio* (2017) – Show realizado em 11 de setembro de 1978 no presídio da Papuda, *Anos 70 Raro e Inédito – Volume 1 & Volume 2* (2016).

As análises serão feitas a partir dos referencias teóricos encontrados no capítulo primeiro desse trabalho sobre arte política, indústria cultural e vanguarda, observando as relações com a arte produzida na década de 1960 e 1970. A posição se baseia em uma orientação metodológica, encontrada em Barros (2016) que, para estudos em sociologia da música, se torna importante observar os paradigmas musicais e o contexto histórico social servindo assim como uma base para analisar e fazer comparações com o que estava estabelecido e o que nos anos de 1970 se tem de mudanças significativas.

Em estudos sobre sons e ruídos, geralmente a orientação metodológica é fazer transcrições dos dados para que se possa melhor analisá-los e partindo dessa textualização dos sons fazer uma organização por meio de eixos temáticos (Bauer e Gaskell, 2007), em que esses eixos geralmente tiram os álbuns de uma ordem sincrônica, essa organização se torna importante para que categorias possam ser produzidas a partir de sistematização dos sons. Os

álbuns de Jards, possuem especificidades em que os eixos temáticos não podem ser desmembrados de cada álbum. O que estou afirmando aqui é que cada álbum possui uma unicidade e um fio condutor para seu contexto e, portanto, um conceito ou eixo temático nos termos de Bauer e Gaskell (2007), a separação das faixas musicais de seu álbum para construir eixos temáticos fora da ordem de lançamento, as tratando como eixos de canções de protesto ou canções de amor, tiraria a riqueza que só pode ser encontrada em analisar o álbum em sua totalidade e em sua disposição sincrônica, nesse sentido a leitura de organização de eixos temáticos ainda persiste como uma linha geral para organização dos sons e ruídos, mas nesse trabalho se irá fazer primeiramente um apresentação das canções com seus conteúdos a partir de cada álbum, posteriormente se poderá observar se existem categorias ou eixos que se apresentam em todos os álbums na década de 1970



Figura - Jards Macalé - Foto: Calil Neto



Figura - Jards Macalé - Foto: David Drew Zingg

3.1 ANOS 1940 e 1950

Jards Anet da Silva nasceu em 03 de março do ano de 1943, na cidade do Rio de Janeiro, seus pais são Lygia Anet da Silva de origem paraense e Jards Gomes da Silva que tem origem pernambucana. Nasceu na época da Segundo Guerra Mundial, nesse momento o Brasil estava sob o governo de Getúlio Vargas, tendo declarado a cerca de oito meses guerra contra os movimentos nazistas, fascistas e aliados (Coelho, 2020).

Partindo das observações de Coelho (2020), podemos localizar a família de Jards como uma família de classe média do Rio de Janeiro, o que dá o tom de sua criação em ambiente

burguês. O pai de Jards fazia muitas viagens marítimas, por trabalhar na marinha, tinha acesso à cultura de massa produzida nos EUA nos anos de 1940. Então, os chamados *comics* de super-herói, os filmes hollywoodianos, as músicas populares americanas estavam presentes na infância do artista. Com maior precisão, seu pai passou por cidades norte-americanas como Filadélfia e Nova York. A família tinha em sua casa eletrodomésticos que permitiram a fruição privada da cultura de massa ainda incipiente no Brasil. Nesse cenário, havia vários ritmos musicais sendo distribuídos e produzidos no Brasil, havia as famosas *big bands* americanas, o rock, as canções de rádio e a bossa bossa-nova (Coelho, 2020). Jards, em depoimento para uma exposição sobre sua carreira chamada *Ocupação Jards Macalé*, fala que na infância via muitos filmes de super-herói como os de Super-Homem, o herói da editora americana *D.C.*, também lia os quadrinhos do herói e de outros personagens como Tarzan (Jards, 2016).

Macalé conta em entrevistas a Coelho (2020) que na sua família a música já estava presente, fala da figura paterna que gostava de música erudita, em especial na sua forma de ópera, havia também habilidades com instrumentos musicais, com o acordeão. Sobre sua mãe, Lygia Anet da Silva, diz que possuía uma voz bonita e tocava piano, completa com uma leitura da mãe como uma figura de liberdade de pensamento e amante das artes. Essas influências na infância são lidas por ele como parte importante na construção do seu desejo por fazer música e na escolha da música enquanto área profissional. Essas influências podem ser vistas em seu álbum *Aprender a Nadar* (1974) em que a voz de Lygia, mãe de Jards, faz participações com sua interpretação e versão da música “Quando dois corações” de autoria de Herivelto Martins e Valdemar Gomes.

Em meados dos anos de 1948 ocorre uma mudança significativa na vida de Jards: sua mudança do bairro da Tijuca para o bairro Ipanema, fruto de uma aquisição de imóvel por sua avó, Hilda Anet, que era de origem abastada, trabalhou em empresas multinacionais e tinha rendimentos substanciais com ações (Coelho, 2020). A avó de Jards é também figura importante para sua formação cultural. Segundo o próprio Jards em entrevista a Coelho (2020, p.44), a sua avó incentiva financeiramente a formação como músico, houve períodos em que enviava mesada.

Essa mudança de moradia significou uma mudança da sociabilidade, a constituição de um circuito musical perpassado por compositores, músicos e intérpretes como Dori Caymmi, Edu Lobo, Marcos Vale, Nara Leão, Nelson Motta, Tom Jobim, Vinicius de Moraes. É importante demonstrar como esse período dos anos 1940 é onde temos o nascimento dos

sujeitos que, posteriormente nas décadas de 1960 e 1970, seriam os membros da assim chamada música popular brasileira.

O primeiro instrumento musical que Jards teve foi um violão. Ele conta em entrevistas que, por volta dos quinze anos de idade, estava a andar pelas ruas do Rio de Janeiro e encontra um bêbado que tinha como objetivo vender um violão usado por não ter dinheiro para comprar bebida, interessado pela proposta Jards vai até sua Mãe e tenta convencê-la a comprar o instrumento. Jards consegue nesse momento o seu primeiro violão e começa a treinar com suporte de ensaios de outros músicos que tinha a possibilidade de assistir (Coelho, 2020).

Nesse período da sua adolescência, o violão era um instrumento musical estabelecido no cenário da música brasileira, o artista ou intérprete canta acompanhado de seu instrumento. Podemos lembrar figuras importantes da música brasileira que usavam o violão como seu principal instrumento musical, como Rosinha de Valença e Baden Powell, Billy Blanc (Coelho, 2020). A figura de um banquinho e um violão se tornar comum no cenário musical brasileiro, o que será diferente já na década de 1970 com a figurada da guitarra elétrica como instrumento importante.

Pensando o espaço em que Jards se localiza, é interessante atentar que, nos anos de 1950. nos Bairros de Ipanema, Copacabana e proximidades havia uma relação entre ricos, classes médias e pobres no campo cultural político que era importante na promoção de shows em universidade e teatros na região sul no Rio de Janeiro (Coelho, 2020). Macalé diz, em suas memórias, que frequentava espaços que a classe artística em Ipanema estava presente, cita locais como Bar 20, Churrascaria Piraja, restaurantes como Fiorentina, e até como em 1961 conheceu Vinicius de Moraes com quem teria um parceria musical posterior.

Aos quinze anos de idade, em 1959, Jards vê a morte de seu pai por motivos de saúde, Jards Gomes (pai) enfrentava tratamentos para leucemia e mesmo com auxílio de aparelhos médicos não sobrevive (Coelho, 2020, p. 24,376). Em depoimentos, o cantor afirma que, nesse momento, começa a se abrir para a música, com um certo sentimento de liberdade. Em entrevistas, afirma que, na última vez em que viu o pai, escuta que fosse retirado das proximidades do quarto, pois era um menino que não queria nada com a vida (Coelho, 2020, p. 376). Com a morte do pai, a família de Jards perde parte de sua renda, fazendo com que a mãe o colocasse na escola Colégio Militar da Tijuca que funcionava em regime de internato. Desta mesma escola, Jards foi expulso, bem como de algumas de suas escolas anteriores (Coelho, 2020).

O processo de expulsão de Jards parece importante para demonstrar a sua relação com figuras de autoridade e modos disciplinados de se portar. Os comportamentos que envolviam indisciplina, como oposição à ideia de marchar, fez com que a mãe de Jards fosse convocada a comparecer na escola militar. O então Capitão Zamith faz a convocação e a conversa com Lygia, Jards conta que entrou posteriormente na sala e viu que sua mãe estava chorando. Revoltado com aquela cena, Jards começa a brigar verbalmente com o Capitão e o xinga chamando para uma briga corporal. Em resposta, escuta do Capitão que não iria brigar pois ambos estavam utilizando a farda militar. Ouvindo isso, Jards tira sua roupa e chama o superior da hierarquia militar para brigar. O resultado disso foi sua expulsão sumária por quebra da hierarquia (Jards, 2016). A partir desse momento, se encontra fora dos circuitos militares que estava presente desde seu nascimento com a figura paterna (Jards, 2016; Coelho, 2020, p. 25, 377, 388).

O artista não nasceu “Jards Macalé”, como se pode observar em seu nome de nascimento. O nome Macalé é um nome com conotação racial. Em retrospecto, o surgimento desse apelido para Jards é sua fama de mau jogador. No período de adolescência de Jards, um jogador de futebol chamado Sebastião dos Santos, mas conhecido popularmente como Tião Macalé, jogava no time do Botafogo. O jogador era visto como um mau jogador pelos seus resultados no campo e tal fama era reproduzida nos meios de comunicação. Assim, se fez a associação de Jards com Macalé, ambos com a má fama de jogadores de futebol (Coelho, 2020). Mas mesmo Tião Macalé, não nasceu Macalé.

Os registros de outras pessoas que teriam esse apelido são diversos. A origem mais provável do apelido Macalé é a comparação com o jogador do Botafogo. Contudo, vale a pena observar outros sujeitos. Há figuras como Carlos Alberto Borges, um bandido paulista, cujas atividades ocorrerem durante 1968, existia também outros que eram passistas de escolas de samba durante esse mesmo período (Coelho, 2020, p.36). Um Macalé que mais teve renome foi Oscarino Gomes que era assistente de palco em programa da rádio Cruzeiro do Sul. Este é apresentado em documentos da época, como um “crioulo”, “exótico” e “raqúitico” que tocava o gongo nos concursos dos programas com auditório da época, participava do programa de Ary Barroso e morreu aos 28 anos de idade pelo que foi chamado de mal súbito (Coelho, 2020, p.36). Por último, Macalé é também um nome de uma cidade da Etiópia, as grafias são diversas para a escrita da cidade, podendo ser Makalé, Makelle ou Mekele (Coelho, 2020, p.38). A sonoridade dá conta da conexão entre os termos vistos nos Macalés no Brasil.

O que temos, portanto, é um apelido que surge sobre o denominador comum de que para ser um Macalé, se deve ser um homem negro, se poderia ser um mau jogador e não ser um Macalé, mas ser um mau jogador negro faria com que o nome estivesse atrelado a sua persona. Nesse sentido, para ser Macalé deve se ser um homem negro.

Durante boa parte da sua carreira, dentro do recorte aqui investigado, nossos artista não utilizou de grande parte de suas canções para discutir questões raciais. Contudo, podemos observar uma mudança em seu disco *Contrastes* (1977), que possui duas canções que tocam de maneira explícita em tal questão. Nesse mesmo período, ele começa a utilizar seu nome como Makalé, substituindo o C pelo K, esses são momentos que serão mais bem detalhados quando se fala com o álbum de 1977

3.2 Anos 1960 e 1970: Jards como compositor, cantor e seus álbuns

Para Coelho (2020) a carreira e trajetória inicial de Jards Macalé está muito atrelada a de Elizeth Cardoso. Nos primeiros anos de 1960, ele se torna amigo de um músico chamado Roberto Nascimento que virou violonista da cantora Elizeth Cardoso. As amizades e a circulação em espaços culturais como boates que tinham shows de intérpretes brasileiros fizeram com que surgisse uma parceria musical entre Jards e Roberto. A canção se chama “Meu mundo é seu” e está presente no álbum “*A Meiga Elizeth – Volume 5*” lançado em seis de março de 1964 semanas antes da ditadura militar ser instaurada no Brasil (Coelho, 2020, p.90-91).

Esta canção apresenta os sentimentos após o fim de um relacionamento, os versos apresentam a tristeza de uma fatalidade, de um momento que não vai retornar. Versos na canção como “Quis o amor que fosse assim/ Fim de amor que era sem fim/ Porque?” e “Cansei de insistir/ e de esperar, sofrer e amar/” ou “Você nasceu pro mundo/ e eu sou tão só, só” apresentam tristezas e sofrimentos de um amor que não irá acontecer, o personagem na canção é visto como solitário. Sobre a canção, Jards em entrevista a Coelho (2020, p. 91), diz que em “Meu mundo é seu” sua maior contribuição foi para a melodia, a letra foi feita por Roberto Nascimento. Entretanto, não seria demais afirmar que relacionamentos que fracassam ou que nem sequer se tornam reais são recorrentes em sua obra.

Os anos de 1964 a 1965 demonstram uma mudança no cenário musical brasileiro que pode ser observada nos álbuns de Nara Leão. Nesse momento, Nara se aproxima dos músicos e letristas Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e do cineasta Ruy Guerra. Essas aproximações colocam o que seria um questionamento das canções feitas em Ipanema (bossa nova) e abre

possibilidades para uma canção mais engajada politicamente, fazendo parte das discussões fomentadas pelo CPC da UNE de uma arte engajada ou de vanguarda.

Os três álbuns que fazem esse movimento de engajamento musical são em ordem de lançamento: *Nara* (1964), *Opinião de Nara* (1964) e *O Canto Livre de Nara* (1965). Coelho (2020, p. 95) aponta como esses álbuns são importantes para caracterizar o que seria a Música Popular Brasileira, seria assim uma canção feita para a massa e possuidora de elementos de tradições populares do Nordeste, do samba de morro e das inovações sonoras colocadas pela bossa-nova.

Nesse ambiente, Jards começa a integrar o *Show Opinião* como violonista, substituindo Roberto Nascimento, com quem fez a canção “Meu mundo é seu”. Antes disso, há a substituição de Nara Leão por Maria Bethânia. Existem datas possíveis para estabelecer o que seria o envolvimento de Jards Macalé com os baianos, como eram chamados o grupos que Caetano, Gil, Bethânia e Gal formavam, mas o que se sabe de mais substancial é da relação de Jards com Torquato Neto. em meados de 1963, que faz a mediação. Se essa é a data dos primeiros contatos, podemos observar que a entrada de Jards no *Show Opinião* em 1965 torna essa relação mais intensa, nesse momento também chega Caetano Veloso ao Rio de Janeiro para cuidar de sua irmã Bethânia (Diniz, 2017, p. 37; Coelho, 2020, p. 102-108)

Nesse momento inicial de sua carreira como compositor, Jards Macalé consegue lançar uma segunda canção de sua autoria agora de maneira solo, interpretada por Nara Leão em seu álbum *Nara Pede Passagem* (1966), essa música é “Amo tanto”. Segundo Coelho (2020, p. 117), essa pode ser interpretada com uma música que transita entre dois gêneros musicais, a seresta e a valsa, com elementos que se aproximam de uma poética influenciada por Vinicius de Moraes. É uma canção que tem elementos de amor que sofre em agonia.

Ainda nos anos 60, o artista tem uma aproximação com o cinema. Especificamente em 1966, faz a trilha sonora de um curta metragem chamado “Copacabana” do diretor Haroldo Marinho Barbosa. A recepção desse filme não obteve grande sucesso no campo das críticas de cinema, esse trabalho foi o primeiro dos que seriam os seus trabalhos posteriores no cinema com nomes importantes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (Coelho, 2020, p. 120-121).

Essa segunda metade dos anos 60 é o começo de uma mudança da centralidade do Rio de Janeiro no cenário sonoro brasileira para São Paulo. Neste momento, a TV Record começa a fazer uma política de contratação de músicos para que façam programas no horário nobre da televisão, um desses contratos foi com Bethânia. Outros elementos, como os festivais musicais

como da TV Excelsior em São Paulo, trazem a cidade como um novo ambiente mais central para o mundo fonográfico e audiovisual (Coelho, 2020, p. 120-122)

Sobre o contexto dos anos de 1960, Coelho (2020, p.123) apresenta a televisão como um espaço para transmitir canções e as imagens dos artistas. Assim, é possível observar que a primazia da voz sobre outros elementos no campo da produção musical é colocada em questão, as vestimentas se tornam aspecto importantes para uma estética e identidade do artista na TV, o corpo e os gestos que fazem parte da performance. Aqui, a tecnologia muda a relação com a linguagem artística da música. Esse momento ocorre durante a ditadura militar brasileira. Assim, existe uma tensão política nos festivais musicais e se instala uma nova política para as músicas, ficando divididas em, de uma lado, as canções que eram observadas como músicas politizadas, engajadas ou de vanguarda com ideais nacionais oriundo do que seriam uma certa continuidade das canções do CPC da UNE, e, do lado oposto, temos os músicos que seriam ligados a música “pop”. Aqui é necessário fazer uma distinção em que o “pop” não é o popular no sentido do CPC, também não se coloca como um música popular oriunda do povo, mas sim um sentido americanizado que estaria presente na jovem guarda que tinha cantores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa como principais nomes.

Nesse ambiente, nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Maria Bethânia eram nacionalmente conhecidos, bem como os cantores da jovem guarda citados acima. Jards Macalé estava num momento diferente: interessado em estudar, em 1967 ele vai para a Escola Pró-Arte no Rio de Janeiro, reconhecida como uma escola de música com professores eruditos, lá teve aulas de teoria musical, percepção, composição, regência, análise e morfologia. Um de seus professores foi Guerra-Peixe, reconhecido músico brasileiro, aprofundando o lugar da música erudita em seu caminho profissional. Essa escolha por estudar, em contraposição a uma participação mais ativa no mercado musical brasileiros na segunda metade dos anos de 1960, não foi solitária, Macalé teve colegas que também estavam como alunos, figuras como Edu Lobo e Paulinho da Viola faziam parte do corpo de discentes (Coelho, 2020, 123-127).

Nesse período, Jards Macalé ainda não se colocava como um cantor. Possuía poucas composições no mercado fonográfico brasileiro, menos ainda uma quantidade que daria corpo a um álbum completo nos moldes da época, com faixas suficientes para suprir os dois lados dos Longs plays – LPs. Ele ainda é visto como um instrumentista e compositor em começo de carreira que buscava se aprofundar nas técnicas musicais e descobrir as novidades nos diversos ritmos brasileiros e internacionais, segundo Coelho (2020, p. 128) esses ritmos eram a bossa-nova, samba, jazz, rock anglo-saxão.

Essa geração da qual Jards Macalé faz parte tem figuras como os baianos e, por vezes, é visto como membro desse grupo que está no campo cultural da música produzida no Brasil que possui vários nomes naquela época chamada segundo Coelho (2020, p. 131) de “canção brasileira urbana”, “Música jovem”, “Canção de Protesto”, “Moderna Música Brasileira” ou “Moderna Música Popular Brasileira. Esses termos vão aos poucos ganhando estabilidade entre os próprios artistas e em parte da imprensa que faz essa caracterização, a mais conhecida e que fica estabilidade até hoje é a nomenclatura “Música Popular Brasileira -MPB”, se coloca assim a identificação da canção produzida no Brasil nessa época por esse campo cultural que os baianos estavam inseridos.

Essa busca por uma identificação sobre o tipo de música urbana estava atrelada a outro tipo de canção cristalizada na jovem guarda, figuras como Roberto Carlos eram vistas como músicos com pouco engajamento político, estariam assim voltadas para “curtição”, para o entretenimento. Essa música voltada para o consumo massificado era chamada também de Iê-iê (Coelho, 2020, p. 131).

Assim, temos dois polos musicais: de um lado, temos uma música vista como “música fácil” e, de outro lado, estariam as músicas de “maior qualidade” com o nome de MPB. No campo dos instrumentos, essa distinção era vista como entre a escolha do violão ou da guitarra como instrumentos. O violão seria a caracterização de um som nacional, a guitarra seria como um aparelho elétrico que fazia música fácil ou pop em um sentido pejorativo. Essa distinção chegou a embates públicos como a manifestação contra a guitarra elétrica que ocorreu em São Paulo (Calado, 2010, p. 108; Coelho, 2020, 130-134;). Essas discussões iriam ganhar corpo no tropicalismo musical, que foi analisado no capítulo segundo.

Se havia uma discussão e embate sobre os caminhos da música brasileira, na vida de Jards Macalé essa discussão parecia distante. Segundo Coelho (2020, p. 136,137), em 1967 ele tem seu primeiro contato com o chamado rock internacional em grupos e músicos como Beatles, Jimi Hendrix, Bob Dylan, tal aproximação aparece apenas como um conhecer esse novo modo de fazer música sem necessariamente introjetar em sua forma de fazer música. O artista continua a sua formação em música erudita. Ao observar tais nomes do rock internacional, poderia se fazer uma inferência de que seriam esses músicos que o influenciaram em seu compacto “Só morto/ Burning Night”, lançado em 1970 pela RGE. Contudo, segundo o próprio Jards Macalé, essa inferência estaria errada. Seria na figura de Nelson Cavaquinho que estaria sua principal influência para uma mudança de uma formação mais clássica, voltada para a excelência da harmonia, para o que seria um estética “mais suja” (Coelho, 2020, p. 140-141).

Em entrevista a Coelho (2020, p. 141). Macalé conta que, ao encontrar Nelson Cavaquinho em uma bar em Leblon no Rio de Janeiro, ouviu seu violão “rouco e louco”, que havia acordes malucos, inventados na hora. Nesse momento, deseja que seu violão seja assim, não quer mais uma estética de limpidez buscada na formação clássica e busca fazer uma “estética suja”, inspirada em Nelson Cavaquinho, que teria elementos como a improvisação como parte importante.

Em 1967, Jards Macalé participa do II Festival Internacional da Canção. Esse evento foi organizado pela secretaria de turismo da Guanabara e pela TV Globo. Essa edição era menos visada pois já havia uma mudança para São Paulo como a cidade em que os festivais de canção e eventos artísticos mais prestigiados aconteciam. A canção que Macalé envia é chamada “Sem despedida” e foi classificada para as eliminatórias. Foi interpretada por Joyce e o quarteto Momento Quatro e não apresentava a estética suja que Macalé buscava a partir de Nelson Cavaquinho. Essa canção, segundo Coelho (2020, p.146). é muito fiel ao universo poético de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, duas influências para Jards.

Vou dizer-te amor
O tanto e quanto é só teu meu coração
Por toda vida meu amor
Sem despedida
Eu te garanto
Até que a morte venha me levar
Ó meu amor
Eu hei de amar-te todo o tempo que existir
E o tempo é todo
E mais que o tempo bem maior
É meu amor
Amor
Por toda vida é só teu meu coração

Segundo Coelho (2020, p. 146,147), essa canção é uma continuidade da canção “Amo tanto”, também de Macalé, em que existem elementos sobre o amor. Assim, as canções de Jards pendiam ao romantismo e destoava do que era as canções comuns de festivais (Coelho, 2020). Canções como “Ponteio” (Edu Lobo), “Roda Viva” (Chico Buarque) e “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso) demonstram o tom distinto que era empregado por Jards Macalé na segunda metade da década de 1960.

Podemos observar aqui um artista que está fora do circuito musical brasileiro mais conhecido, sua relação com os festivais não era a mesma que a de Gil e Caetano, por exemplo. Em outro aspecto, podemos ver como ele foca na sua formação educacional de músico erudito. Durante esse intervalo entre os anos de 1967 e 1969, Macalé fica à margem do evento

tropicalista, não participando de nenhuma das atividades que marcaram o surgimento do movimento.

Jards Macalé não se coloca como um tropicalista. Em entrevista à Diniz (2017, p. 37), diz que pode ser no máximo pré ou pós tropicalista:

“[...] naquele momento [1967-68], eu estava estudando: com Guerra-Peixe, Ester Scliar, Turíbio dos Santos e composição na Pró-Arte, do Rio. Guerra-Peixe era nacionalista, mas também experimental. E Ester fugia dos parâmetros. Era mais pra John Cage que pra coisa tradicional. Então, minha música foi cambando pra outras ousadias (Jards Macalé apud Diniz, 2017, p. 37)

Nesse sentido, classificá-lo como um tropicalista é um erro em termos de análise dos circuitos que Jards frequentava na época. Em sua perspectiva, para além de Nelson do Cavaquinho com sua estética suja, seria Capinam quem o influencia a fazer um outro tipo de música de carácter mais experimental, que iria ser efetivado com o evento que foi “Gotham City” no IV FIC (Diniz, 2017, p.38).

Se Jards Macalé não era um tropicalista, era sem dúvida um grande amigo dos baianos, em especial da Caetano Veloso desde 1965, quando ambos haviam se conhecido no Show Opinião (Calado, 2010, p. 282). Em 1969, ocorreu a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil pelo regime militar após a promulgação do AI-5, quando soltos eles deixam o país sendo exilados em Lisboa e posteriormente vão para Londres, esse momento é descrito em maior detalhe no capítulo segundo deste trabalho. Para Macalé, esse evento foi um momento importante que o abala emocionalmente e serviu como influência para sua produção artística, a partir daquele momento sua vida mudaria (Coelho, 2020, p. 168).

Até então, Macalé se vê como um compositor e instrumentista, essa escolha fez com que seu rosto não fosse conhecido do público no contexto em que a televisão se tornou importante meio de exposição de artistas. Contudo, essa posição iria mudar porque ele iria participar de um festival musical em que faria uma performance com a canção “Gotham City” e lançaria seu primeiro EP em 1970.

Em setembro de 1969, ele participou do IV Festival Internacional da Canção – IV FIC, não como compositor que escolhe seus intérpretes, mas interpretando sua canção. Ele queria que Gal Costa tivesse interpretado a canção “Gotham City”, por problemas a cantora não pode performar a canção, propostas para outros grupos cantarem surgiram como o grupo MPB4, mas Macalé achou melhor ele mesmo fazer (Coelho, 2020, p. 175-181)

Essa canção tem como título o nome da cidade fictícia do universo das histórias em quadrinhos estadunidense da editora americana D.C., essa cidade é também conhecida como a

cidade de um dos principais heróis ou anti-heróis dessa editora, conhecido como Batman ou em uma tradução livre ao português o Homem-Morcego. Os primeiros versos da canção dizem:

Aos quinze anos eu nasci em Gotham city
Era um céu alaranjado em Gotham city
Caçavam bruxas nos telhados de Gotham city
No dia da independência nacional

Cuidado! Há um morcego na porta principal
Cuidado! Há um abismo na porta principal

Existe uma correlação entre o momento em que se apresenta no Brasil, com promulgação do AI-5. A letra composta por Jards Macalé e Capinam “provoca a audição brasileira ao falar de uma lugar murado e sempre ameaçado por forças perigosas em permanente vigilância” (Coelho, 2020, p.181); tanto o Brasil quanto Gotham se assemelham nessa imagem de uma cidade sendo sempre vigiada, Gotham na figura do justiceiro Batman e o Brasil cristalizado no aparelho estatal ocupado pelos militares que agora possuíam uma justificação legal de sua dominação com a instauração do AI-5. Assim, podemos observar a repetição dos versos que avisam para que se tenha cuidado, sobre as caça às bruxas presentes e a figura de vigilância na porta principal figurado na imagem do morcego.

A canção não para por aí, a letra continua a dizer:

Eu fiz um quarto quase azul em Gotham city
Sobre os muros altos da tradição de Gotham city
No cinto de utilidades as verdades Deus ajudam
A quem cedo madruga em Gotham city

Cuidado! Há um morcego na porta principal
Cuidado! Há um abismo na porta principal

Essa cidade que no verso anterior faz parte da infância da personagem da canção é apresentada com uma cidade sitiada e protegida. De maneira simbólica, os muros altos da tradição (ou literalmente com os muros alto de casa ou edifícios), essa cidade ressoa dizeres de valorização do trabalho e da disciplina para quem cedo madruga. Sitiada, os muros ainda se colocam nos versos para chamar atenção para que se tenha cuidado como morcego e com o abismo que se encontra à frente. Até a figura da cidade é amedrontadora, a canção continua a dizendo:

Só serei livre se sair de Gotham city
Agora vivo como vivo em Gotham city
Mas vou fugir com meu amor de Gotham city
A saída é a porta principal

Cuidado! Há um morcego na porta principal

Cuidado! Há um abismo na porta principal

O recurso para que saia desse redoma de medo é sair de sua cidade Gotham City, essa imagem de busca de liberdade pode ser atrelada a uma comparação do momento brasileiro com o lema popular de “Brasil ame ou deixe-o”. Se não existe uma capacidade de viver, como se vive em Gotham City ou no Brasil da ditadura militar, resta sair da cidade, como ocorreu com figuras políticas e artísticas que tiveram que sair em exílio para outros países. Entretanto, é importante ressaltar a figura que se encontra na saída, existe um morcego e na saída se encontra um abismo, como deixar a cidade nessas circunstâncias? As respostas não são encontradas na canção e tão pouco acredito havia intenção de responder, os objetivos me parecem os de confrontar e apresentar questões candentes do contexto brasileiro, fazendo um evento marcante e com repercussão na mídia brasileira.

No dia da apresentação, uma orquestra recebeu orientação para tocar o tema de abertura do seriado de televisão do Batman, com os sons sincronizados com os socos dados nos vilões por Batman e Robin. A versão para a apresentação tem os sons feitos em sua maioria por instrumentos elétricos tocados também pelo grupo Os Brazões e parte dos arranjos foram feitos por Rogério Duprat (Cohn, 2023, p. 17-19). A melodia se contrapõe a uma música harmonicamente dentro dos padrões da época, com qualidades como animada ou alegre a canção pode ser vista como um amontoado de barulhos e berros em que Jards Macalé grita por várias vezes cuidado para o público. Segundo a leitura de Cohn (2023, p. 18), a canção seria na realidade uma antiga, havia, portanto, elementos de uma crítica à própria ideia de canção sendo possível atrelar a alguns sentidos de Vanguarda, como expresso do capítulo primeiro deste trabalho. Jards Macalé surge no palco de apresentação com uma bata de couro pintada que deixam uma forma psicodélica, dando a impressão de um estilo hippie. Essa maneira de apresentação chamativa teve resultados nos jornais no dia posterior. Dessa apresentação, restou somente a captura de som em que se pode ouvir os sons, gritos, e algumas poucas fotos².

No dia 28, posterior a apresentação, existem recepções negativas em que se enfatizam os momentos em que houveram vaias. Em uma entrevista dada para o jornal Diário de Notícias, Macalé diz que esse tipo de reação é comum, pois algo que é “excessivamente novo” cria pânico total, dentro dessa posição de antipatia existe uma clara demonstração de que, no final, o “público é naturalmente reacionário”. Se houve negatividade de um lado, de outro houve elogios que viam o acontecimento ou *happening* nos termos usados na época, em que essa

² Para ouvir a gravação da apresentação de Jards Macalé no IV Festival Internacional da Canção acesse o link: <https://youtu.be/epz1isKVpTQ>



Figura - Jards Macalé junto com o grupo Os Brasões no IV FIC - Reprodução: internet



Figura - Jards Macalé no IV FIC cantando "Gotham City" - Reprodução: Internet

atividade crítica na canção apresentada no festival era vista como uma continuidade do trabalho dos tropicalistas, mesmo com o próprio Jards negando sua filiação a esse movimento (Coelho, 2020, p.184-185, 187; Diniz, 2017). A sua não filiação ao movimento tropicalista não significou uma crítica ao modo de fazer música que Caetano Veloso e Gilberto Gil cristalizam nesse período, ao contrário, ele é um grande admirador de ambos os músicos, não à toa aceita fazer a produção de um dos discos mais conhecidos de Caetano Veloso durante os anos de exílio em Londres, o álbum *Transa* (1972).

Depois da apresentação de “Gotham City”, segundo o próprio artista em entrevista ao jornalista Wilson Moheardui (Moheardui apud Coelho, 2020 p,198), começaram a lhe chamar de louco, esse imagem não sumiu ao longo dos anos em sua carreira. Essa ideia de louco estará sempre presente e foi desenvolvida para outros nomes como “maldito da músico brasileira” ou um “músico marginal”. Portanto, é nesse festival que se encontra um Jards cantor, que agora é figura pública conhecida nos meios de comunicação da época com a marca da loucura e do maldito. Para Cohn (2023, p.15), esse festival se diferenciou dos festivais anteriores, em que Caetano e Gil lançaram músicas que abriam as portas para os usos da guitarra elétrica e o caminho para o movimento tropicalista, essa edição tinha uma orientação de “valorizar a comunicabilidade das composições” na visão de Cohn (2023, p.15). para além de uma mensagem cifrada para uma letra simples, significava algo a mais, em continuidade de sua leitura sobre o IV-FIC em que Jards faz sua estreia, Cohn (2023, p. 17) observa que nesse período o AI-5 já estava em pleno funcionamento com os aparelhos repressivos do estado brasileiro governado pelos militares, nesse sentido a música de caráter político ou engajada era desencorajada a fazer parte dos festivais, assim a “valorização a comunicabilidade das composições” para Cohn (2023, p.17) era também a valorização de uma canção comercial e politicamente neutralizada.

Nesse sentido “Gotham City” não poderia se encaixar de maneira alguma no festival ou em outras instâncias de sua época, a canção era politicamente engajada com utilização de figuras de linguagem oriundas da indústria cultural para denunciar o terror de viver sob a

ditadura e tinha em uma composição melódica com pouco valor comercial para a época. mesmo utilizando a introdução de um seriado de televisão. A parceria entre Jards e Capinam fora promotora de um choque para o público da época, na mesma medida em que sua canção não foi aceita ou introduzida em um circuito musical comercial. A sua canção estava neutralizada em termos, pois a sua capacidade de alcance estava anulada Nesse sentido, podemos observar que a instituição arte, nos termos de Bürger (2008), não foi abalada e nem absorveu a obra como fez com os ready made's citados no primeiro capítulo, a canção de Jards que era uma anticanção teve sua neutralização não como introdução na instituição arte, mas na sua capacidade de alcance, a sua capacidade de choque diluída. A partir desse momento Jards seria um Maldito na sua brasileira.

3.2.1 – Primeiro compacto de Jards - “Só morto/Burning Night (1970)”

No segundo semestre de 1969, Macalé grava seu primeiro compacto após fazer uma apresentação em setembro no IV Festival Internacional da Canção, a sua estreia como cantor possui quatro faixas sendo elas: “Soluços” com autoria de Macalé, “O crime” de Macalé em parceria com Capinam, “Só Morto (Burning Night)” e “Sem Essa”, ambas feitas por Duda Machado e Macalé. Ele tinha interesse em colocar a canção “Gotham City” em seu E.P. de estreia, mas a gravadora decidiu que não iria colocar a faixa, o motivo da exclusão seria porque a canção foi considerada difícil para o gosto popular, o compacto foi lançado pela gravadora RGE (Coelho, 2020, p.172; Cohn, 2023, p. 25-26).

Para Coelho (2020, p.172), esse compacto de Jards sugere o que seria “os limites entre o desejo de transformação e a consciência do terror que a geração de Macalé, Capinam e Duda atravessavam”, haveria então uma rima contínua entre amor e dor nas faixas do compacto. Em um desdobramento de sua reflexão sobre as faixas, Coelho (2020, p.173) coloca que é “um momento de virada do músico carioca em direção a um som eletrificado”. Ainda para Coelho (2020), há um Jards Macalé que se afasta da mundo poético de Vinicius de Moraes, se diferenciando também do que é qualificado como a bossa nova de um lado e o pop raso, nos termos que circulavam ao final dos anos de 1960. Entre o desejo e o terror parecem palavras acertadas para descrever não somente esse disco, como boa parte de sua obra musical, que poderemos ver ao longo desse terceiro capítulo, vejamos agora detalhadamente cada canção do primeiro E.P.

Na faixa “Soluços”, Jards apresenta a história de um relacionamento que já teve seu fim. Na figura do narrador da história se coloca uma angústia em reviver ou reencontrar a figura da amada. Na canção essa angústia/medo pode ser observada na seguinte parte da letra:

Quando você me encontrar
Não fale comigo, não olhe pra mim
Eu posso chorar

Quando você me encontrar
Não fale comigo, não olhe pra mim
Eu posso chorar

E quando eu choro eu tenho soluços
E os soluços estragam minha garganta
E além disso eu uso lenços de papel
Eles se desfazem quando molham
Meus olhos ficam vermelhos e irritados
Eu ainda não comprei meus óculos escuros

A letra é recitada dentro de uma melodia composta por guitarra, a canção apresenta os elementos do sofrimento cristalizados em chaves de leituras corporais, se fala sobre o “choro”, sobre o “soluço”, sobre o “estragar a garganta”. Diniz (2017, 115) observa na letra uma posição passiva-agressiva na canção, observando que Jards fez essa letra aos seus 15 anos de idade, tal observação não me parece errônea, nesse sentido adiciono que se pode observar a ideia de uma violência latente dentro da canção que busca ser expelida, mas acaba por ser privada, levando em conta a soma entre letra e performance de Jards que apresenta os gritos e berros que Vinicius de Moraes detestou quando ouviu “Vapor Barato” na voz de Gal Costa com Jards no instrumental.

A segunda faixa é “O crime” é executada com a voz e o violão de Jards com a percussão de Naná Vasconcelos que se tornou próximo de Jards posteriormente a sua aparição com a música “Gotham City” (Coelho, 2020, p. 174.). A música “O Crime” é uma parceria de Jards e Capinam, que fala sobre um romance com sentido mais trágico em que se apresenta o fim de um relacionamento com a morte de um dos sujeitos da relação. Aqui o narrador lamenta a tragédia e reafirma seus afetos, se coloca como portador de certa infortúnio em que sua esperança desaparece. Diz a letra:

Meu amor ferida numa velha imagem
De uma flor apunhalada
Era tão romântico
Tão antiquado
O quadro do crime
O jeito como ferida a mão no peito
Como a vida meu amor morreu

Ah, era tão romântico
Apunhalado tão antiquado
Um quadro em chamas
Só tenho pena de minha esperança
Que não me ama
Que não me ama
Que não me ama

Na faixa “Sem essa”, feita por Duda Machado e Jards, apresenta outro relacionamento que se apresenta com uma despedida, em que o narrador ainda produz afetos de que tal relacionamento continue. A passionalidade do personagem na canção se demonstra pelos desejos ambíguos se produção da memória e em seguida a destruição da memória por meio do ato de queimar o álbum de fotografias. O personagem apresenta uma visão fatalista e acelerada do tempo, em que “tudo tá indo tão depressa”, por fim mesmo após apresentar todos esses elementos faltam ao personagem a capacidade de elaboração e enunciação de algo, concluí que não sabe o que pode dizer. Essa canção foi regravada no terceiro álbum de Jards, *Contrastes* (1977).

Se essas canções podem construir uma certa unidade que seria a temática de relacionamento com um certo tom trágico, são impossíveis de ocorrer por tragédias como o crime ou por não desejo de um sujeito, na canção “Só Morto” se tem uma distinção do E.P. como um todo.

Em “Só Morto”, feito por Jards e Duda Machado, a canção apresenta uma paisagem urbana misteriosa, cansativa e sombria. A letra diz:

Nessa manhã de louco
Todo mistério é pouco
Pedras rolam pro mar
Nessa manhã de louco
Todo mistério é pouco
[...]
Esse sol tão forte
É um sol de morte
Esse sol tão forte
De mil mortes/Esse sol
Há quanto tempo/Eu não via
Um dia...(2x)
Tão bonito, tão... (2x)
[...]
Oh, see the city lights
I never seen you so bright
Let this burning
Let this burning
Burning night

Os sentimentos na canção são por vezes oscilantes, se pula do mistério para a figura do sol que promove um cansaço mental e corporal. Em seguida, é introduzida a figura de um 'tão bonito' dia que há muito tempo não se poderia ver e a euforia se mistura. Ao mesmo tempo que é um dia tão lindo, a canção fala em inglês das luzes da cidade, apresenta um brilho. Entre a beleza do dia e o brilho das luzes é recitado em inglês "Let this burning" que em tradução livre significa para "deixar queimar" seguido da frase "Burning night" que traduzida significa noite ardente. Essa canção me parece importante para observar o olhar de Jards e seus parceiros musicais sobre o período que viviam, nessa canção se demonstra a capacidade de apresentar uma cidade misteriosa na mesma medida em que observa a possibilidade do surgimento nesse ambiente de um bom dia, assim o mundo da canção aparece como um mundo aberto ao acaso, para o que pode vir no futuro, sem uma visão teleológica, o futuro se coloca tanto como trágico como belo.

Para Diniz (2017, p.116) o E.P de Jards representa as:

formas limitantes de se viver o amor, buscando, ao matá-las, e apesar da melancolia, superá-las, assim como buscava subverter formas um tanto tradicionais de se conceber a canção" na mesma medida coloca que o E.P. pode ser lido como um tragédia dos projetos políticos sob o AI-5, que estão figurados nos relacionamentos amorosos (Diniz, 2017, p.116).

Para Coelho (2020, p.172), o E.P. sugere o "os limites entre o desejo de transformação e a consciência do terror que a geração de Macalé", como dito antes. A noção do E.P. como leitura sobre a tragédia do AI-5 e como os desejos entre transformação e consciência do terror, me parecem leituras corretas, minha observação se coloca em um sentido de complementação em que o futuro existe e pode ser visto como aberto. Não somente existe o desejo de transformação e a representação da tragédia que, quando se lança o E.P., é a ditadura militar.

Em especial "Só morto" traz para a sua forma vacilante a possibilidade, a ideia de um futuro aberto, mas não em termos de consciência ingênua em que a arte estaria a serviço do esclarecimento e conscientização da condição política do povo brasileiro. Na mesma medida, os sujeitos ou personagens em outras canções não tem domínio sobre o real, em que tudo corria "tão depressa", na medida em que aceitam uma certa fatalidade do destino, os agenciamentos parecem perdidos diante do mundo, como em um momento de elaboração diante de uma trauma, aqui um trauma social com o golpe em 1964 e o AI-5. Existe assim elementos contraditórios que trazem uma leitura complexa, para além de uma visão puramente pessimista. Parafraseando Walter Benjamin, seria um pessimismo da razão que busca na sua elaboração um desejo de propor algo sem ainda deixar claro qual linha orientadora seguir.

Em continuidade, chamo a atenção para o que é feito nessa obra de Jards, aqui ocorre, como nas ideias de Indústria Cultural de Adorno & Horkheimer (1985) e Duarte (2008), a revelação da barbárie em que se vivia em sua época por meio da arte. Junto a seus parceiros. Jards Macalé demonstra um mundo sem esperança, trágico, em que os desejos vacilantes promovem até o mesmo o desejo de “deixar tudo queimar”, tais figurações divergem em muito das canções como “O subdesenvolvido” do CPC apresentada no segundo capítulo dessa investigação, não somente por estarem em período diferentes, mas por terem uma linguagem distinta. De um lado, temos as canções performadas por Jards Macalé que se utilizam de uma linguagem complexa para apresentar elementos da vida brasileira durante o AI-5, por outro, o CPC busca uma linguagem simples e que valoriza a fácil transmissão da mensagem. A sua posição de uma linguagem experimental, que por vezes pode ser vista como uma “não-música”, faz com que as imagens sobre o momento se tornem também mais complexas.

Jards Macalé diz em entrevista à Diniz (2017, p. 116) que a tiragem do seu E.P. de estreia foi pequena e acabou esgotando rapidamente. Nesse sentido, Jards teve pouco impacto cultural no período de lançamento, sua capacidade de choque para com o campo artístico e para o povo brasileiro foi neutralizado, sendo assim não integrado ou mal integrado da instituição arte, no sentido de Bürger (2008). No âmbito das discussões entre guitarra e violão, para Jards essa discussão parecia algo menor, visto que utilizou ambos os instrumentos em seu E.P. de estreia.

A capa do álbum é uma foto de Roberto Moura de uma reunião na casa de Macalé, em que temos alguns músicos durante uma sessão de improviso caseira, temos as figuras de Waly Salomão conversando com Ivan Cardoso. O letramento na capa do álbum foi feito por Luciano Figueiredo, design gráfico, em que deixou em cores rosa e azul o nome que aparece como título do compacto “Só morto/Burning Night” (Coelho, 2020, p.175).

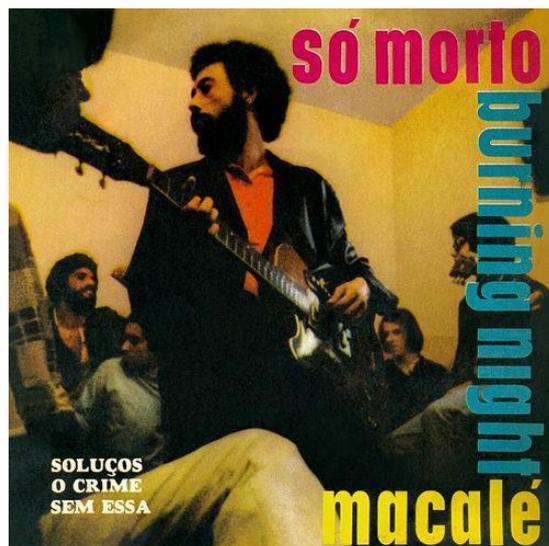


Figura - Capa do álbum "Só morto - Burning Night" - Foto: Roberto Mouro

Embora gravado no segundo semestre de 1969, o EP de Jards foi lançado somente em 1970. Para Jards existiram muitos problemas na produção de seu disco de estreia, a gravação foi de péssima qualidade técnica em que os sons tiveram pouca nitidez para sua escuta, a distribuição feita pela RGE, empresa fonográfica do disco, foi malfeita (Cohn, 2023, p.28). Existem assim elementos somados a fama de louco que era resultado da sua apresentação da canção “Gotham City”, que na posição de Jards foram elementos importantes para seu baixo sucesso de vendas em seu primeiro disco.

Algumas mudanças ocorrem já no começo dos anos de 1970. Para além de sua estreia como cantor no seu EP, Jards Macalé faz uma mudança para morar junto com sua namorada da época, Giselda Santos, para a “Casa 9”. Esse local era uma vila onde moravam muitos músicos, poetas, artistas brasileiros (Coelho, 2020, p. 200). A mudança para a “Casa 9” fez com que a sociabilidade de Jards fosse alterada e alguns contatos se tornassem mais intensos, descobrindo novas amizades que se tornaram parceiros em canções. Nesse ambiente, havia uma forte circulação de figuras como Capinam, Waly Salomão, Duda Machado, Torquato Neto. Algumas das canções que foram posteriormente lançadas nos seus discos foram feitas nesse momento como a canção “Movimento dos Barcos” feitas por Jards e Capinam, “Hotel das Estrelas” de Jards, “Mal secreto” com Waly Salomão e Jards e “Let’s Play That” de Torquato Neto (Coelho, 2020, p.208). Nessas informações pode se ver como a obra de Jards não é feita de maneira solitária, mas sim coletiva e com muitas parcerias. Algumas canções eram feitas pelos parceiros de Jards como poemas para que Jards fizesse a musicalização do poema (Coelho, 2020, p.208;213).

Posteriormente aos eventos da sua apresentação no IV FIC, Jards Macalé entre um forte fluxo de trabalho entre os anos de 1970 e 1971. Ele atuava em eventos como nos shows de Gal Costa, fez solos no Rio de Janeiro, fazia shows de menor porte nos teatros, atuava como diretor musical e músico (Coelho, 2020, p.239). Aqui, indico dois eventos que me parecem importantes para os desdobramentos da sua carreira: o primeiro é sua atuação no “Show da Sucata” de Gal Costa, seguida da composição de “Vapor Barato” e sua participação no álbum *Transa* (1972) de Caetano Veloso.

No show de Gal Costa, ele atua como diretor musical em maio de 1970 (Coelho, 2020, p.224), os resultados desse show foram variados: desde piadas feitas por Chico Anísio em programas da época, elogios de Luiz Carlos Maciel e acredito que a análise mais interessante a ser observada, a de Vinicius de Moraes, que opina sobre o que Jards e Gal Costa estavam fazendo com a música brasileira: berros (Coelho, 2020 p.226).

Em seu artigo “Meu nome é Gal”, Vinicius de Moraes expressa sua posição crítica ao show de Gal Gosta, disse ter saído deprimido, pois ela havia se entregado a moda do berro. Moraes chama a atenção que Macau, como chama Jards, estava entrando nessa moda que vai acabar em breve e que não era a onda dele entrar nessa maneira de fazer música (Coelho, 2020, p. 226, 227). Essa onda, era a música que rompia com as maneiras de fazer música que estavam presente na bossa nova e na música popular brasileira, essa nova forma de fazer música era muito próxima de elementos do rock internacional com instrumentos elétricos, era um ritmo que não busca a harmonia limpa encontrada em canções como “Garota de Ipanema. Na verdade, eram canções “sujas” em seu sentido estético e que muitas vezes eram vistas como berros e barulhos mal organizados, Jards estava fazendo o que desejou quando viu Nelson Cavaquinho tocando seu violão (Pimentel, 2007, 42).

Essa moda não iria passar tão rápido assim, em meados dos 1970, Jards e Waly Salomão estão produzindo novas músicas juntos para o que seria o novo álbum de Gal Costa. Nesse contexto, acontece a composição da canção “Vapor Barato”. Em entrevista, Jards Macalé fala para Coelho (2020, p.243) que a canção foi feita em quinze minutos, nos intervalos dos shows de Gal Costa. Waly Salomão em uma entrevista a Pimentel (2007, p.42) conta que ele escreveu a letra na época e levou para Jards musicar, segundo o próprio Salomão:

A gente (Waly e Jards) conversava muito e eu ficava incitando o Macalé a quebrar os vínculos com os remanescentes da bossa nova ou então com a música de concerto, com aquele perfeccionismo. Insistia na necessidade dele criar um espaço próprio. Isso era fundamental naquele momento – uma voz que continuasse cantando e mantivesse acesa a chama. Nessa época escrevi e Macalé musicou “Vapor Barato”, uma letra oposta à tendência “líricista” e nebulosa que predominava. Era direta, frontal, dizendo o que era possível naquele momento de desencanto (Pimentel, 2020, p.42).

Podemos observar como a música feita por Waly e Jards tem uma proposta distinta das formas da bossa nova, MPB e do tropicalismo musical. Era a busca por uma música que não fosse perfeita, contra o lyricismo encontrado nos remanescentes da bossa-nova e utilizando de instrumentos elétricos, a canção demonstra o momento de uma ruptura, assim “Vapor Barato” se colocou como uma “canção sem firula”, “direta ao ponto”, em que apresenta uma personagem distante das alegrias de um Rio de Janeiro a beira mar. A canção diz:

Oh, sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu não acredito mais em você
Com minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis
Vou descendo por todas as ruas
E vou tomar aquele velho navio
Eu não preciso de muito dinheiro
E não me importa, honey

O personagem da canção está desacreditado, cansado se coloca como um andarilho pelas ruas da cidade, essa figura do cotidiano visto na canção é para Coelho (2020, p.243) a representação de uma juventude do país sem perspectiva, concordando com essa leitura acredito que ela possa ser ampliada para uma demonstração de um novo modo de encarar a realidade brasileira, não mais como uma promessa de país do futuro como parte das canções da década de 1960 como as orientadas pela linha política do CPC, mas agora com a quebra do futuro enquanto uma esperança ou utopia. O presente que resta é esse de cansaço, de pouco dinheiro, não como um desejo contra a forma de vida capitalista, mas como resultado de uma lógica e expansão de uma vida de cada vez mais precária. Claramente, essa posição pode ser também uma defesa dos ideários de uma nova cultura em que estava vivendo com poucos recursos financeiros.

A canção em sua execução feita por Gal Costa é rodeada pelos “berros” que Vinicius de Moraes crítica, é dotada também de grande angústia enquanto recita:

Oh, minha honey, baby
Baby, honey, baby
Oh, minha honey, baby
Baby, honey, baby
Oh, sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu tô indo embora
Talvez eu volte
Um dia eu volto
Mas eu quero esquecê-la
Eu preciso

Oh, minha grande
Oh, minha pequena
Oh, minha grande obsessão

A angústia encontrada é promotora de confusão em que se falava em cansaço, em ir embora e talvez voltar. Aqui, se poderia falar sobre o Brasil como um espaço a se deixar, ainda no começo dos anos de 1970, mas a confusão mental faz com que o personagem tenha o desejo de amnésia. Vale ressaltar como essa pequena parte da canção possibilita várias interpretações, como um momento de angústia pessoal e também social com a ditadura militar e com o AI-5 que tornou mais forte o poder de dominação dos militares no Brasil, não seria estranho observar o desejo de sublimação da realidade ou como a canção diz: de “esquecê-la”.

A música “Vapor Barato” tornou-se conhecida do grande público no Brasil, segundo Coelho (2020, p.243) seria a música de uma geração, que está na década de 1970 na versão cantada por Gal Costa. Jards faz a gravação da canção com Gal, mas não ficou a tempo de ver o sucesso da canção e aceita o convite de Caetano Veloso para fazer seu novo álbum, *Transa* (1972). Assim Jards vai embora do país sem ver a repercussão de sua canção, sendo a sua canção junto com Waly, a mais famosa.

Os convites para Jards ir a Londres ocorreram em diversas vezes, uma das vezes é quando Caetano volta brevemente de seu exílio para participar na festa de quarenta anos de casamento dos pais, esse retorno temporário foi um arranjo com simpatizantes de Caetano com influência nos ambientes militares. Em outros momentos, como ainda no exílio houve também trocas de cartas entre Jards e Caetano (Coelho, 2020, p. 244,245). O convite final vem de um lado com uma carta de Caetano de Londres e, posteriormente, recebe uma carta convite de Guilherme Araújo chamando tanto Macalé como Naná Vasconcelos. Segundo Diniz (2017, p. 118), Macalé aceita, mas coloca uma condição para Guilherme de Araújo, que deveria produzir seu primeiro L.P, nesse momento ele vai para Phonogram e em 1972 lança seu álbum chamado Jards Macalé (1972) que será visto posteriormente.

No dia 17 de abril de 1971, o jornal *Correio da Manhã* publica um artigo da jornalista Andréia de Lima intitulada “Beijos dolorosos do Macau”, a coluna diz que “Macalé parte deixando um trabalho de importância que ainda não foi explorado e sacado como devia ser” (Lima, 1971 apud Coelho, 2020, 246). Essa fala de Andréia Lima me parece importante para que seja questionado elementos que foram apresentados anteriormente como o evento que foi “Gotham City” em que Jards se torna reconhecido nos meios de comunicação da época. Nesse sentido, retomando a ideia de maldito analisada no capítulo segundo desse trabalho, Jards teve uma canção como compositor reconhecida na voz da Gal Costa, mas a sua persona como artista,

leia-se, sua obra como cantor e compositor em seus discos, não tinham reconhecimento fora de um pequeno circuito artístico que envolvia os baianos e alguns críticos musicais.

Nesse momento. Eel ainda não havia lançado um Long Play – L.P, fez algumas canções em parcerias e lançou seu E.P. que teve má gravação e distribuição, assim observo como necessário situar para quem ele é visível e invisível. Acredito que o melhor caminho a se seguir é ver Jards Macalé como um artista visível para a crítica cultural nos ambientes de comunicação existentes, ao campo de artistas sendo eles cantores, compositores, músicos ou de outras ordens como o cinema, além de reconhecido pelos participantes desse campo cultural, sendo, entretanto, um invisível para o público amplo nesse período, em que uma indústria cultural está se fortalecendo, criando redes de comunicação em massa como as de televisão e rádio, Jards não era reconhecido nesse circuito. Se colocava assim às margens do campo artístico, até mesmo em sua exposição, visto que suas atividades até o momento eram na maioria atrás dos palcos. Assim, o desconhecimento de Jards colocado por Andréia de Lima não aparenta ser tão estranho.

No álbum de Caetano, Jards Macalé tem uma sequência de contribuições importantes. Algumas delas podem ser encontradas no uso de seu violão na canção “You Don’t Know Me”, na faixa “Nine Out of Ten” Jards apresenta um solo de violão, além de muitas melodias desenvolvidas, ele também ficou responsável pela gravação no estúdio (Coelho, 2020, p.247-249. Depois dessa gravação do disco, os músicos junto a Caetano saem em uma turnê nas cidades europeias (Coelho, 2020, 250,251), esse shows ocorrem sem que o disco fosse lançado ainda pois seria lançado somente em 1972 no Brasil.

Em janeiro de 1972, Jards retorna ao Brasil, ao chegar tem alguns compromissos para que seja feito o lançamento do álbum *Transa* (1972) de Caetano. Porém, existiam outras coisas que chamavam a atenção de Jards, a sua necessidade de iniciar seus esforços para que tivesse uma carreira solo executando seu próprio repertório (Coelho, 2020, 257). Até o momento, era mais compositor e músico do que cantor, mesmo com eventos como o IV FIC com “Gotham City” e seu E.P. em 1970. Desde 1965 até o ano de 1972, Jards teve um proximidade com os baianos principalmente nas figuras de Maria Bethânia com quem participou no Show Opinião, com Gal Costa em seus shows e na canção “*Vapor Barato*”, e com Caetano no *Transa* (1972).

Essa decisão de focar na carreira solo acabou sendo reforçada com o lançamento de *Transa* (1972) no Brasil. No período de lançamento, o L.P. teve um projeto gráfico entendido como ousado (Coelho 2020, p.258). Esse projeto gráfico incluiu o nome de Caetano na capa, mas não incluiu os créditos aos músicos e diretores musicais, dentre esses nomes ausentes

estava o de Macalé. Houve tentativas de diminuir essa problemática com os direitos de autoria, Caetano fez entrevistas em revistas e jornais informando a questão, mas a relação de Jards e Caetano a partir desse momento foi rompida.

3.2.2 Jards Macalé (1972)

Já no Brasil, Jards Macalé busca fazer seu primeiro L.P no primeiro semestre de 1972 intitulado *Jards Macalé (1972)*, junto com Guilherme Araújo e com André Midani que tinham trabalhado juntos para a feitura do disco Transa. O álbum foi gravado pelo selo Phonogram que estava dentro da empresa Philips. Segundo Coelho (2020, p.267), a produção do álbum foi feita por uma série de ensaios no porão do Teatro Opinião no Rio de Janeiro. O álbum não teve gravação distinta de uma faixa para outra, foi gravado na sequência que se apresenta no lado A e B do L.P., gravado, portanto, em somente um take. No álbum participaram o baterista Tuti Moreno e no contrabaixo Lanny Gordim, com esse pequeno grupo o álbum foi gravado com um baixo orçamento, teve também uma má divulgação na época (Diniz, 2017, p. 188)

A capa e contracapa do disco foram produzidas por Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, Coelho (2020, p. 271) onde há uma representação gráfica que remete a criminalidade urbana e cidade. Em uma outra leitura, Diniz (2017, p.121) aponta a relação da capa com o poema “Mal Secreto” do escritor Raimundo Correia, sobre as diversas estratégias humanas para a autoproteção e se esconder dos desejos reais que podem ultrapassar a lógica. O álbum foi gravado em julho de 1972 e foi lançado em outubro de 1972, nesse mesmo ano saíam outros álbuns com *Construção* de Chico Buarque, *Expresso 222* de Gilberto Gil, *Acabou Chorare* de Novos Baianos (Coelho, 2020, 271). Segundo Coelho (2020, p. 276), o primeiro L.P. de Jards teve uma baixa tiragem, com pouco investimento financeiro, o disco teve bons resultados no campo da crítica cultural, mas quando se coloca essa recepção para o público ouvinte, se obteve um resultado ínfimo.

Esse álbum, para Coelho (2020, p. 267), é um disco “enxuto, coeso e direto da sonoridade crua” dos músicos presentes em sua gravação. Com um repertórios simples de instrumentos como o baixo, violão e bateria, sem mais adições o álbum coloca as seguintes faixas em ordem de apresentação no álbum: No lado A do disco temos “Farinha do Desprezo” de Jards e Capinam, “Revedo Amigos” e “Mal Secreto” ambas de Jards e Waly Salomão, “78 rotações” de Jards e Capinam; No lado B temos “ Movimento dos Barcos” e “Meu Amor Me Agarra & Geme & Treme & Chora & Mata” de Jards e Capinam, “Let’s Play That” Jards e Torquato Neto, “Farrapo Humano” de Luiz Melodia, “Morte” de Gilberto Gil, “Hotel das Estrelas” de Jards e Duda Machado. Essas nove faixas compõem o primeiro L.P de Jards. Nesse momento irei analisar as canções que vejo como mais significativas, visto que a análise de cada uma tornaria repetitiva e exaustiva os elementos encontrados no álbum.

A canção “Farinha do Desprezo” abriu o álbum com Jards no violão, Lanny Gordin no baixo e Tutty na bateria. (Coelho, 2020, p.268). A letra da canção diz: “Já comi muito da farinha do desprezo/ Não, não me diga mais que é cedo/ Hum, quanto tempo amor, quanto tempo tava pronta/ Que tava pronta da farinha do despejo”. Para Diniz (2017, p. 119), o título da canção é uma metáfora para o uso de cocaína, o que informa um período de liberação dos usos de substâncias legais e ilegais para a alteração de consciência no período. Outro elemento que chama a atenção na canção contraposição em desejo e desprezo, na canção se altera em o consumo da “farinha do desprezo” e da “farinha do desejo”.

A faixa “Revedo Amigos” com a mesma configuração de músicos da faixa anterior, se tem uma vinheta de “Vapor Barato” antes da letra da canção começar, com uma melodia em xote (Coelho, 2020, p.268). Essa canção apresenta uma dimensão mais festiva, diz a letra: “Se

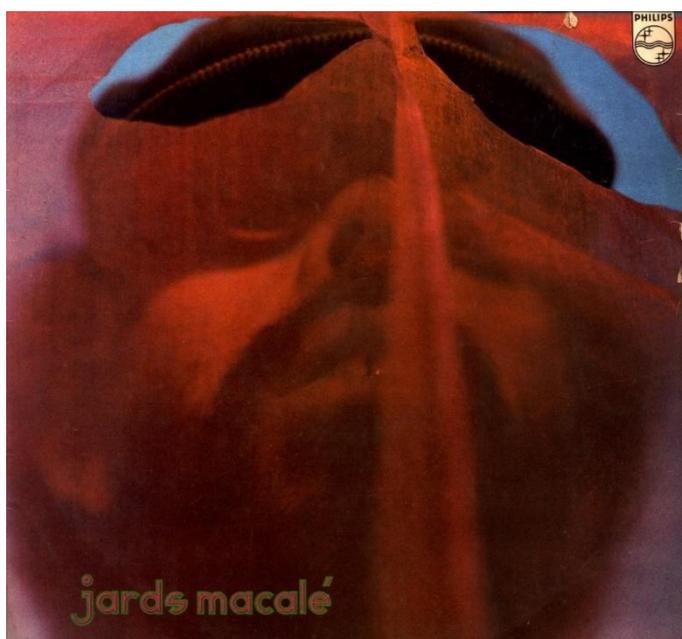


Figura - Capa álbum Jards Macalé (1972) - Reprodução Internet

tocar algum xote eu tou/Se tocar um xaxado eu xaxo / Se cair algum coco eu corro/ E volto pra curtir/”, na mesma canção se apresenta uma dimensão distinta em que os humores festivos não ganham destaque, diz a letra: “Se me der na veneta eu vou/ Se me der na veneta eu mato/Se me der na veneta eu morro”. Assim, nessa canção se apresentam duas dimensões, tanto a festividade como o terror, essa dubiedade ou polifonia em uma mesma canção é sempre presente das obras de Jards junto a seus parceiros.

A canção “Mal secreto”, como dito anteriormente, tem como referência o poema de mesmo nome do escritor Raimundo Correia sobre as estratégias humanas para se esconder dos desejos reais que podem ultrapassar a lógica. Diz a letra: “Não choro/ Meu segredo é que sou rapaz esforçado/ Fico parado, calado, quieto /Não corro, não choro, não converso/ Massacro meu medo/ Mascaro minha dor”, nesta parte da canção fica claro a busca por isolamento e escamoteamento das dores, medos ao suprimir elementos que poderiam denotar tais sentimentos. Esconder acontece como estratégia individual, mas também como estratégia social como se diz na canção “Se você me pergunta/ Como vai? / Respondo sempre igual/ Tudo legal/ Mas quando você vai embora/ Movo meu rosto no espelho/ Minha alma chora”. Estratégias são desveladas, mas demonstra também a constituição de um estado de alerta, cabendo aqui a quem ler observar seu caráter social ou individual, em que os afetos não têm espaço para compartilhamento com outras pessoas. Em um período ditatorial e com o recrudescimento com o AI-5 se promove também, ao menos nessa interpretação a partir da canção, uma recrudescimento dos afetos, que como visto em canções como “Vapor Barato” e “Farinha do Desprezo” eram liberadas nas experiências com drogas, os elementos demonstravam assim um estado de vigilância.

A faixa “78 rotações” fecha o lado A do disco. A canção apresenta a tecnologia de transmissão de sons, os 78 rotações eram discos que no período em que Jards lança seu disco já se encontra em desuso, seu disco não utilizou a tecnologia de 78 rotações, mas a de 33 rotações que eram popularmente conhecidas do Long-plays – LPS (Diniz, 2017, p. 123), assim a canção utilizou de tecnologias de sua época para falar sobre a condição da arte e tecnologias utilizadas na arte anteriores ao seu período. Essa canção pode demonstrar a condição da arte com a técnica, o LP é uma tecnologia que, possuindo dois lados para o armazenamento dos sons, fazia com que um álbum tivesse limites para a minutagem de cada faixa e as quantidades de cada faixa, havendo até um hierarquização entre as ideia de lado A e lado B de cada álbum, sendo o primeiro o lado mais prestigiado. A canção apresenta imagens como “as mãos frias, mas com o coração queimando” e “grave um disco devagar/ grave um nome devagar/ um long-

day devagar quase parando” apresentando um contraposição às tecnologias da época em termos de velocidade e capacidade técnica de armazenamento, assim como a relação com a passionalidade da produção artística que mesmo com a dimensão técnica tem o seus elementos humanos.

A quinta faixa “Movimento dos Barcos” conta a história de uma relação amorosa que termina, Coelho (2020, p. 269) buscar fazer um paralelo entre a história de separação amorosa e os que tiveram que separar de sua terra por meio do exílio, com vidas clandestinas. Em continuidade, Coelho (2020, p. 269) apresenta essa canção como parte de um desencantamento da geração de Jards, com uma melodia tensa e que sufoca. Momentos como: “Tô cansado/E você também/Vou sair sem abrir a porta/E não voltar nunca mais” demonstra a leitura de Coelho (2020). Outras imagens são ativadas na canção como a de um mal-estar e desassossego, como quando a letra diz “Desculpe a paz que eu lhe roubei/E o futuro esperado que eu não dei/ É impossível levar um barco sem temporais”, nesse ambiente a figura promove uma visão de um deslocamento sem um ponto final, o futuro que pode ser visto como o porto final dessa viagem não existe mais.

Para Coelho (2020, p. 271) o disco tem um fio condutor, uma história sendo contada em que passa por “zonas sombrias” e “sorrisos nervosos”. Mais uma vez a obra de Jards não se encontra em um ideia fechada, de pura alegria ou pura depressão pelo contexto da sua produção musical.

Esse álbum para Jards foi o estopim para uma ruptura temporária com a gravadora, os repasses de direitos autorais eram malfeitos, nesse momento Jards se encontra financeiramente instável, mas surge como possível resolução dos seus problemas imediatos a promoção de um show que tinha como objetivo levantar recursos para si (Diniz, 2017, p. 173). Buscando um espaço para fazer o show, Jards acaba encontrando Antônio Muinõ, que na época era diretor do Centro de Informações da Organização das Nações Unidas – ONU, esse encontro fez com que o show em benefício próprio se tornasse um evento que iria comemorar o aniversário de vinte e cinco anos da declaração dos direitos humanos universais (Diniz, 2017, p. 174.)

Em 10 de dezembro de 1973 no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, ocorre o show chamado “Os Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos”, esse show reuniu diversos artistas sobre a direção de Macalé e Xico Chaves, alguns deles foram: Chico Buarque, Gal Costa, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Milton Nascimento, Raul Seixas (Diniz, 2017, p. 174). O show tinha como dinâmica a apresentação de uma canção com um dos convidados e entre cada canção era lida um dos artigos da Declaração, o evento acabou por ser cercado pela polícia, em

depoimentos se fala que a plateia vaiou e expulsou parte dos policiais, o show acabou sendo gravado em áudio, teve o disco com o mesmo nome do show produzido, mas sua circulação foi proibida pela censura da ditadura militar. O disco seria lançado em 1974, mas com a censura acabou sendo lançado em 1979, quando a anistia aos presos políticos entre em vigor (Diniz, 2017, p. 197).

Importante ressaltar o conteúdo da Declaração Universal dos Direitos Humanos que surge após a segunda guerra mundial. O primeiro artigo fala que “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade” (Brasil, 2023), mas o artigo que mais chama atenção diante da ditadura militar é o artigo quinto que diz “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” (Brasil, 2023). Promover um show em que os artigos eram declamados publicamente, pode ser visto como um importante ato de enfrentamento e desobediência civil diante de um regime ditatorial. A capa do álbum lançado em 1979, seria uma imagem da figuração de Jesus Cristo em sua última ceia com seus apóstolos, antes de sua morte.



Figura - Capa "Banquete dos Mendigos" Reprodução Internet

Em *Jards Macalé* (1972) observamos a continuidade de canções que apresentam os elementos terror, como em “Revendo amigos”, o escamoteamento de sentimentos sendo liberados por outros meios, como o consumo de drogas em “Farinha do Desprezo” e romances trágicos que podem ser observadas como figurações do mundo social da época, como uma tragédia coletiva.

3.2.3 Aprender a Nadar (1974)

O segundo L.P de Jards começa a ser desenvolvido em 1973 e lançado em 1974, com o nome "Aprender a nadar". Esse álbum é composto por treze faixas, contendo sete do lado A e seis no lado B. A primeira faixa é composta por uma soma de vinhetas e pequenos texto sendo eles o "Jards Anet da Vida" (Jards e Gilberto Gil), "Dois Corações" (Herivelto Martins, Waldemar Gomes), "No meio do Mato" (Jards) e O Faquir da Dor (Jards Macalé, Waly Salomão). A segunda é "Rua Real Grandeza" (Jards Macalé, Waly Salomão), a terceira "Pam Pam, Pam" (Paulo da Portela), a quarta "Imagens" (Valzinho, Orestes Barbosa), a quinta "Anjo do Exterminado" (Jards Macalé, Waly Salomão), a sexta "Dona de Castelo" (Jards Macalé, Waly Salomão), a sétima "Estatutos de Gafieira" (Billy Blanco), a oitava "Mambo da Cantareira" (Barbosa da Silva, Eloide Warthon), a nona "E Daí" (Miguel Gustavo), a décima "Orora Analfabeta" (Gordurinha e Nascimento Gomes), a décima primeira "Senhor dos Sábados" (Jards e Waly Salomão), a décima segunda "Boneca Semiótica" (Jards, Duda Machado, Ricardo Chacal, Rogério Duarte) e a décima terceira e última "Dois Corações" (Herivaldo Martins, Waldemar Gomes). Serão analisadas algumas canções como indicadores das ideias centrais do álbum, visto que a análise de cada uma se tornaria repetitiva e extensa demais.

A capa do álbum foi feita pelo cartunista Nilo de Paulo, a imagem é uma caricatura de Jards repetidas vezes com zoom em partes específicas da caricatura. A princípio, Jards gostaria de fazer parte do processo de escolha da capa de seu álbum, mas acabou encontrando na gravadora a capa já pronta, nesse momento Jards pega a caricatura e faz recortes dela e aplica tinta vermelha sobre essa imagem ficou como contracapa do álbum (Coelho, 2020, p. 298; Diniz, 2017, p.178).

Em entrevista ao evento Ocupação Jards Macalé, Jards comenta o episódio:

(...) um chargista maravilhoso, fez a caricatura. Mas me mostraram a capa pronta. E eu tinha pedido pra ver antes. Ficou aquela coisa: "Ah, mas agora já está pago, fica difícil e tal. Então pedi cartolina branca, tinta vermelha, cola, uma caixa de fósforos e uma fotografia. Botei a cartolina no chão do departamento de arte, lambuzei de cola, joguei a tinta e botei fogo em tudo. Tanto que saíram gritando "Macalé está botando fogo na Polygram...". E eu expliquei que não era nada, só estava a contracapa do disco (Ocupação apud Coelho, 2020, p.298-299).

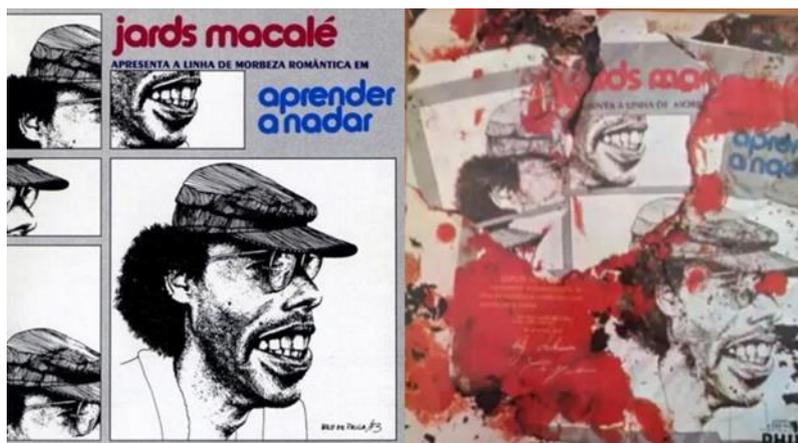


Figura - Capa e contracapa "Aprender a nadar" (1974) - Reprodução Internet

A primeira faixa é composta por uma soma de vinhetas e pequenos textos. A primeira vinheta é “Jards Anet da Vida” (Jards e Gilberto Gil), em que Jards se introduz no álbum repetindo seu nome em diferentes tons e fazendo trocas se seu nome “Silva” por “Selva”. A segunda vinheta é “Dois Corações” (Herivelto Martins, Waldemar Gomes) em que se declama a letra: “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”, uma que apresenta mais uma vez um visão agri-doce, que apresenta já na introdução a “morbeza romântica” que seria o mote desse álbum a mistura entre morbidez e beleza, essa canção se repete ao final do álbum na voz da Mãe de Jards que canta a capela. A canção segue com a vinheta No meio do Mato” (Jards), em que se repete a frase “No meio do Mato, Sentado, Pensando, Sorrindo”, por último temos a vinheta O Faquir da Dor (Jards Macalé, Waly Salomão) em que Jards fala “Vou ficar aqui exposto a audição pública/ Como o faquir da dor/ O faquir da dor”.

Em linhas gerais, esse projeto de Jards é, em grande medida, uma parceria com Waly Salomão, quatro canções desse álbum sendo elas “Senhor dos Sábados”, “Anjo exterminado”, “Rua Real Grandeza” e “Dona de Castelo” possuem o que seria a “morbeza romântica”, estavam cristalizados nessas canções uma aproximação com a tragédia romântica contidas em canções como as de Lupicínio Rodrigues, nas canções da dupla se apresentam imagens em que o personagem masculino da canção sofre de amor pela mulher que despreza o amor masculino, abandona seu par e sai de casa, uma figura contrastante com a realidade social em que a capacidade de negar a vida familiar e sair de casa seria mais comumente associada à figura masculina (Coelho, 2020, p. 281-283). Em “Anjo exterminado” se vê bem isso, a letra diz: “Quando você passa três, quatro dias desaparecida/ Eu me queimo num fogo louco de paixão/

Ou você faz de mim/ Alto relevo no seu coração/ Ou não vou mais topar ficar deitado/ Moço solitário, poeta benquisto”.

Há no álbum, a presença de elementos amorosos como a tragédia e melancolia sendo assim um fio condutor de um amor mordido ou a “morbeza romântica” que a dupla apresenta, essas figurações apresentadas não podem ser vistas como distantes do contexto da ditadura militar brasileira, essas ilusões ou dores vista nos afetos e relacionamentos são parte de um cenário de perda de perspectiva de futuro, de um mundo em que a censura é permanente, mas não se acabam no mórbido, se apresenta também a beleza, como coloca Diniz(2017, p. 179) o álbum “seria uma mistura de morbidez e beleza”, sendo assim a morbeza uma visão polifônica que comunica a ambivalência da vida nesse ambiente ditatorial.

Nesse segundo disco, inspirado pela figura de Nelson Cavaquinho, Jards promove uma personagem para seu álbum em que busca seguir os passos de Nelson, com o que é visto como canto ébrio, um voz que se confunde entre a anúncio oriunda de uma voz bêbada, apressada, cansada, ofegante, com os elementos mórbidos de uma persona solitária e melancólica (Coelho, 2020, p.284). Esses elementos de como colocar sua voz e performance ébria pode ser vista em “Rua Real Grandeza” em que Jards fala sobre um poeta que observar figuras desgarradas que na letra está “sozinho sem amor sem carinho” e conseguem ver em sua vida “jatos de sangue espetáculos de beleza”.

Uma faixa em particular chama a atenção por ser uma reinterpretação em que Jards Macalé, por sua performance e melodia. apresenta uma significação distinta da versão original, a canção é “E Daí” (Miguel Gustavo), que no álbum fica no título como “E daí? (Proibição ilegal e inútil). Vamos observar a versão original e posteriormente analisar comparativamente as diferenças.

Essa canção ficou famosa na voz de Isaura Garcia, a letra diz: “E Daí/ Proibiram que eu te amasse/ Proibiram que eu te visse/ Proibiram que eu saísse /E perguntasse a alguém por ti/ Proíbam muito mais/ Preguem avisos, fechem portas/ Ponham guizos/ Nosso amor perguntará/ E daí? E daí? / E daí por mais cruel perseguição/ Eu continuo a te adorar/ Ninguém pode parar meu coração/ Que é teu, que é teu/ Todinho teu”. Ao ler a letra da canção e escutar a performance feita por Isaura Garcia³, se observa uma canção leve que conta a história de um romance que foi proibido, a sua melodia não tem grandes efeitos, serve até como um música festiva.

³ Para escutar a versão de Isaura Garcia acesse o link:
<https://www.youtube.com/watch?v=NMBJJ4RL6qk>

Quando reinterpretada por Jards Macalé em seu álbum, a canção vai ganhar novos contornos, versos como “proibiram que te visse” e “proibiram que eu saísse” quebra a dimensão de apenas um romance proibido, situando a vida sobre a ditadura militar numa melodia executada de forma trágica e sombria. Para além da melodia, Macalé fala em sussurros em parte dos versos da canção. Essa reinterpretação demonstra como o deslocamento de uma obra de arte ou aqui de uma faixa musical para outro ambiente pode fazer com que seu significado mude. De uma fatalidade privada, de um romance, a canção apresenta contornos de uma fatalidade coletiva durante a ditadura militar.

Esse álbum, portanto, apresenta uma unidade conceitual que é a orientação da “morbeza romântica”. Na mesma medida, esse álbum apresenta uma maior utilização do violão, introduz também violino e instrumentos de sopro em algumas faixas, mas um dos instrumentos que mais chamam a atenção é a utilização da voz como meio de produção dos sentidos do álbum. A utilização de uma fala mais “sombria”, em que pode ser visto também com uma fala que se aproxima com a figura do embriagado, demonstram a voz como um forte instrumento.

3.2.3 Contrastes (1977)

O álbum *Contrastes* (1977) é composto por doze faixas. São elas em ordem de aparição no lado A e lado B do álbum: “Contrastes” (Ismael Silva), “Sem essa” (Jards e Duda Machado), “Poema Da Rosa” (Bertold Brecht e Jards), “Black And Blue” (Thomas Waller, Andy Razaf, Haru Brooks), “Sim ou Não” (Geraldo Gomes Mourão), “Conto do Pintor” (Miguel Gustavo), “Negra Melodia” (Jards e Waly Salomão), “Cachorro de Archanjo” (Jards Macalé), “Cachorro Babucho” (Walter Franco), “Garoto” (Jards Macalé), “Passarinho do Relógio (Cuco)” (Haroldo

Lobo, Milton de Oliveira), “No meio do Mato” (Jards Macalé). Serão analisadas as canções mais significativas do álbum.

O álbum lançado em 1977 é a foto de Jards Macalé beijando Ana Miranda, sua companheira na época do disco. Samambaias fazem a composição de fundo da foto tirada por Ivan Cardoso. Fato importante é a repercussão na época, por parte de alguns jornalistas que viam na imagem um homem negro beijando uma mulher branca e por isso viam uma certa



Figura - Capa álbum *Contrastes* (1977) - Foto: Ivan Cardoso - Reprodução: internet

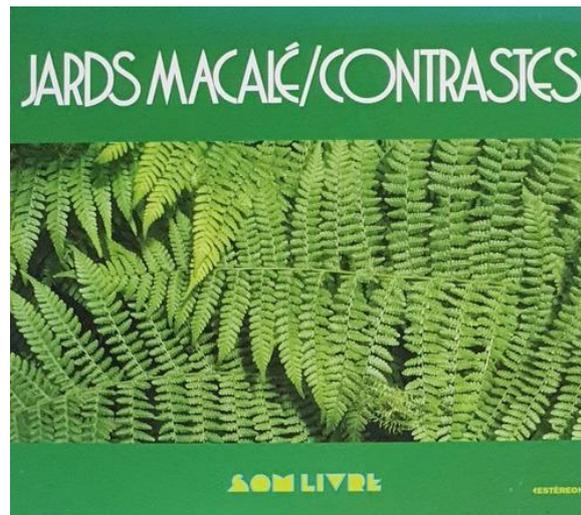


Figura - Capa álbum *Contrastes* (1977) - Reprodução: Internet (reedição 2003)

“ousadia”, os comentários podem interpretados como indícios de um racismo velado (Coelho, 2020, p. 366). A capa muda em sua reedição em 2003, Ana Miranda não queria ver sua imagem na capa, como resolução fizeram um corte em que ficasse somente a figura de Jards, fazendo relação com a canção do álbum “Sem essa” que fala sobre álbuns de fotografia queimando e a produção de memórias, nos *streamings* digitais a capa apresenta apenas as samambaias, sem o casal.

A faixa que abre o álbum é “*Contrastes*” (Ismael Silva) e apresenta as próprias contradições ou contrastes no mundo criado na canção, é apresentada uma rua chamada alegria que é triste e uma segunda rua chamada harmonia em que se apresenta muita desordem. A canção é uma interpretação da música de Ismael Silva, que apresenta instrumentos como sax, bateria e um coral (Coelho, 2020, p. 356).

A questão racial se apresenta algumas vezes nesse álbum. A primeira vez em “Black And Blue” (Thomas Waller, Andy Razaf, Haru Brooks), Jards interpreta uma canção que ficou conhecida pela gravação pelo cantor americano Armstrong, essa canção faz parte da infância de Jards, que conheceu por meio dos discos que seu pai trazia de suas viagens aos EUA (Coelho, 2020, p. 358). Nessa canção, Jards busca emular a voz rouca e densa que Armstrong tinha, há

também possíveis paralelos entre a linguagem “suja” que Jards encontrou com Nelson do Cavaquinho e sua utilização aqui. A letra da música apresenta um personagem que se coloca como Black and Blue (Preto e Azul), o paralelo pode ser feito sobre a cor do personagem, mas também a sua proximidade musical com o blues(azul), em seguida o personagem fala sobre ser branco por dentro, termina falando sobre o seu único pecado ser a sua pele, pois mesmo sendo branco por dentro a sua pele o denuncia. Essa canção demonstra um importante aproximação das canções de Jards com temas raciais, aqui nascer negro é figurado como um infortúnio, o pendor social é para o embranquecimento de todos os sujeitos pelo menos em sua dimensão interior, tornando o branco ou a branquitude um valor universal.

A segunda vez é em “Negra Melodia” (Jards e Waly Salomão), Jards Macalé utilizou ritmos com o Reggae e Soul para apresentar um sonoridade que faz uma integração entre o negro no continente americano. A letra fala: “Negra melodia/ Que bem do sangue do coração” e “Like a black, Young black/ American black do Brás do Brasil”, nesses versos a experiência negra é apresentada tanto como parte de um continente como uma expressão nacionalizada na figura de um negro brasileiro do morro de São Carlos. Na mesma medida, a canção apresenta imagens em que os problemas como doenças, dores ou fraquezas, que serão resolvidos e que tudo vai ficar bem. Nessas duas canções estão figurados os momentos em que Jards torna a questão racial presente em suas canções, sendo uma experiência que tem elementos melancólicos e de sofrimento, mas também se apresenta uma figura de personagens negros resignados em que apesar dos problemas agem sobre o mundo visando sua resolução.

Em “Sim ou Não” (Geraldo Gomes Mourão), Jards apresenta um xote que tem como história o flerte entre um homem e uma mulher, nessa canção temos a participação de Dominginhos tocando sanfona (Coelho, 2020, p.358). Em “Conto do Pintor” (Miguel Gustavo), Jards fala sobre uma história de um pintor que fazia suas pinturas ao vivo para que o público pudesse assistir a feitura, tal história seria baseada na vida do pintor francês Georges Mathieu (Coelho, 2020, p.359).

Neste álbum, temos duas canções instrumentais, a primeira é “Cachorro de Archanjo” (Jards Macalé) a canção foi executada por uma orquestra e tem um ritmo festivo como as que podem ser executadas em *big bands*. A segunda é “Garoto” (Jards Macalé), uma canção em choro que Jards fez para o filho de sua companheira na época que está na primeira versão da capa do disco *Contrastes* (1977).

Podemos observar que esse álbum apresenta contrastes do começo ao fim, serve como uma colagem de ritmos e sons que interessam a Jards Macalé, passamos por ritmos como o

samba, blues, reggae, chorinho. É a primeira vez que aparece na obra de Jards a questão racial de maneira mais explícita, nas canções “Black and Blue” e “Negra Melodia” que informam a relação entre uma canção negra estadunidense e uma experiência da canção negra brasileira, mesmo assentada pela ideia de um estado nação (Brasil e EUA) a canção apresenta uma unidade que ultrapassa tais limites em que a experiência negra é transnacional.

Essa relação com a questão racial se torna latente na trajetória de Jards quando ele muda seu nome de Macalé para Makalé, essa mudança busca aproximar a relação de Jards com a religiosidade de matriz africana, em depoimento ele lembra quando durante a sua participação no filme *Tenda dos milagres* teve contato com uma Mãe de Santo:

A noite, no Gantois, fui pedir a bênção de Mãe Menininha. Levada pela mãe de Creuza, sua filha, beijo a mão da Mãe Menininha, depois de ouvir meu nome, diz “Mookualé” quer dizer boa noite em iorubá. Me pergunta: “Onde você esteve?”. Respondo que estive na Ponta de Areia (região onde fica o Terreiro dos Eguns Espíritos dos Mortos, terreiro delicado, perigoso, proibido). Ela diz: Você foi longe demais. Você vai sempre longe demais na sua curiosidade (Jards apud Coelho, 2020, p. 399)

Nesse mesmo período ele saem entrevistas de Jards em periódicos em que faz críticas a seus parceiros de composição, fala que Waly Salomão e Capinam estão decadentes, ao mesmo tempo fala sobre sua liberação das ideias de esquerda ou direita, demonstra uma profunda antipatia pela luta partidária no Brasil (Coelho, 2020, p.386-389). Esse momento de muitos acontecimentos como a mudança de grafia no nome e as falas duras a parceiros próximos, posteriormente analisadas por Macalé como um período que estava profundamente depressivo e angustiado. Até o momento, esse foi a maior aproximação da obra de Jards com as questões raciais, fugindo um pouco da sua linha de canções mais românticas, também nesse momento ele demonstra a dimensão racial de seu nome o que era antes um tema não tocado em termos de sua trajetória pessoal ou musical nos dados encontrados nesta pesquisa.

Durante a gravação de *Contrastes* (1977), Jards é convidado a fazer parte de um projeto musical chamado Projeto Seis e Meia, que buscava fazer shows em horários alternativos aos comuns para não deixar os palcos sem atividades; deste projeto surge o Projeto Pixinguinha em que Jards e Moreira da Silva saem por cidades do Brasil para tocar seu repertório (Coelho, 2020, p. 368-369). Em um desses shows, especificamente em Vitória no estado de Minas Gerais, Jards faz uma alteração em seu repertório, coloca algumas canções entre elas a “Sim ou Não” que estava presente em álbum em gravação, uma segunda chama a atenção da censura que estava presente nesse show, importante lembrar que o AI- 5 ainda está em vigor nesse período até 1979. A música é uma paródia chamada “Casca de Ovo”, em que Jards conta a história de um pintor, fazendo piadas de duplo sentido sobre se o pinto sobre ou desce. No dia posterior,

pela manhã, a polícia estava na porta do hotel de Macalé, ele foi levado e ficou por algumas horas preso. A sua liberação teve como contrapartida a proibição da execução das duas canções aqui citadas (Coelho, 2020, p. 369-372). Não foi encontrado nenhum relato mais substancial para além do fato de sua prisão e posterior liberação.

A suspensão do AI-5 ocorre em janeiro de 1979. Em agosto do mesmo ano, a anistia é promulgada. Nesse ano, Macalé consegue lançar, pela RGE, o seu álbum proibido “Banquete dos Mendigos” que é lançado em um disco duplo, sendo o último lançamento da década de Jards Macalé (Coelho, 2020, p. 382-383; Cohn, 2023). Durante a década de 1970, ele tinha pautas políticas como a luta pelos direitos autorais justos, que fez com que fizesse o show “Banquete”. Outro elemento da época era a busca por auto-organização dos artistas, luta para a regulamentação da presença de capital estrangeiro nos meios de comunicação de massa, esses posicionamentos fizeram com que esse artista, durante a década de 1980, passasse momento financeiros difíceis e tivesse uma baixa produção de discos (Coelho, 384-394).

3.2.4 Jards Macalé a partir de 1980

A década de 1980 em diante não é objeto desse trabalho, mas observo como importante fazer um breve panorama sobre acontecimentos da vida de Jards para possa ter uma visão mais geral sobre sua obra de Jards.

Segundo Coelho (2020, p. 408), Jards foi demitido da Som Livre depois do seu disco *Contrastes* (1977), as justificativas encontradas eram a inaptidão para a dinâmica empresarial e os maus tratos que ocorreram com Jards pelos executivos, atrelado a vontade de tornar a canção de Jards mais comercial, os problemas estavam também no repasse de direitos autorais. Durante a década de 1980, bandas como *Blitz* surgem no cenário brasileiro e produzem *hits* musicais como “Você não soube me amar”, bandas como essa tinham sucesso comercial dentro de um indústria cultural já solidificada, nesse ambiente Jards fala que:

Fui à falência, devo aos bancos e, se complicar muito, deito no banco de praça mais próximo só pra curtir, morenando ao sol, se não chover. Gastei meu últimos tostões pagando a conta de telefone do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro.... (Jards apud Coelho, 2020, p. 403)

Durante o começo da década de 1980, Jards Macalé se torna colunista da Folha de São Paulo, numa coluna sem periodicidade (Coelho, 2020, p.398). As suas colunas da época apresentam comentários sobre a falta de recursos financeiros. sem uma gravadora a produção de álbuns de Jards fica suspensa nesse sentido a década de 1980 é período de solidificação da visão de um artista maldito, os direitos autorais eram insuficientes, contraditoriamente a década de 1980 é o período de fim do AI-5 em que se via a possibilidade da volta da democracia

brasileira e de maneira concomitante havia uma indústria cultural plenamente funcional, Jards se encontra fora desse circuito que estava presente na indústria cultural (Coelho, 2020, 403). Sobre esse período ele fala o que vê no cenário musical: “O que existe hoje em nossa música é pura ânsia vil metal” (Jards apud Coelho, 2020, p.410).

Os anos 1980 para Jards foram pouco produtivos, quando comparado a sua década de 1970, em que tinha uma vida ativa como músico, cantor e instrumentista. No final da década de 80, ele gravou uma sessão de improviso com seu amigo Naná Vasconcelos, a gravação fica engavetada e é lançada somente em 1994 como o álbum “*Let’s Play That*”. Em 1987, ele lança um álbum de interpretação de músicos brasileiros renomados, como Paulinho da Viola, Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho e Lupicínio Rodrigues, o disco se chama “4 Batutas & 1 Coringa (Coelho, 2020, 409, Cohn, 2023, p. 193), importante ressaltar que esse álbum teve 10 anos de diferença quando comparado a seu último álbum *Contrastes* (1977). Esses álbuns não serão analisados neste trabalho pelo recorte e objetivos dessa pesquisa, que chegam até o período 1979.

Atrelado a um ambiente pouco frutífero para sua obra, Jards teve problemas durante a década de 1980 com a sua saúde mental, em 1981 Jards teve um surto em que saiu de casa usando um bata com uma espada que era de seu pai, que foi oficial da marinha, saiu pela rua proclamando falas confusas sobre liberdade, após esse período Jards iria para a casa de sua mãe para sua recuperação (Coelho, 2020, p. 430).

Durante certo período, Jards Macalé ficou na casa de sua mãe, esse local era conhecido como Penedo, um local distante da cidade em que o artista descansava durante um período de depressão (Coelho, 2020, p.430-432). Nesse momento, ele se aproxima de Lygia Clark que presta serviços como terapeuta com metodologias da arte terapia e que o ajuda a atravessar os momentos de depressão e de variação de humor, inclusive alguns pensamentos e tentativas de suicídio (Coelho, 2020, p. 433-436, 441). Anos depois as variações de humor foram analisadas clinicamente, após fazer exames obteve o resultado das consultas, o diagnóstico foi de que seria maníaco-depressivo. A partir desse momento, o artista começa a fazer acompanhamento médico constante (Coelho, 2020. 443).

A década de 1990 pode ser vista como o ressurgimento de Jards no circuito cultural brasileiro e o seu reconhecimento por uma nova geração de músicos que se formava naquela época. Vale ressaltar que os discos de Jards não tinham reedições durante esse período, o ressurgimento da figura de Jards para uma nova geração vem através de dois momentos. O primeiro é a inclusão da canção “Vapor Barato” no filme “Terra estrangeira” (1995) do diretor

Walter Salles Jr e diretora Daniela Thomas, no filme é apresenta a versão cantada por Gal Costa, a canção feita por Jards e Waly retorna também em um segundo momento quando o grupo O Rappa lança em 1996 o disco *Rappa mundi*, um dos membros do grupo era Marcelo Yuka, que tinha apreço pela música produzida no Rio de Janeiro, seu conhecimento fez com que Jards pudesse ser visto agora como um capítulo da música brasileira, a versão do grupo colocou ritmos de como reggae na melodia(Coelho, 2020, p.448-454). Interessante observar que o filme “Terra estrangeira” de um brasileiro que vai a Portugal, para ver a terra de sua mãe que havia falecido, essa viagem ocorre posteriormente ao confisco das economias de todos os brasileiros de suas poupanças durante o governo Collor, que governou o país nos primeiros dois anos da década de 1990. A utilização na trilha sonora se coloca assim como parte da construção de um mundo social desesperançoso.

Alguns elementos como a republicação dos álbuns de Jards em formato de CD, sua distribuição em serviços de streamings como Youtube e Spotify a partir dos anos 2010 e obviamente a pirataria de seus álbuns em sites que promoviam a rememoração de Jards, fizeram junto a inclusão na trilha sonora do filme “Terra estrangeira” e a regravação pelo O Rappa, com que Jards estivesse disponível para novas gerações.

Jards tem a possibilidade nessa época de fazer um novo álbum chamado “*O q faço é música*” (1998), essa álbum foi uma coletânea de canções interpretadas por Jards em outras obras dele, canções como “Vapor barato” e “Movimentos dos barcos” estão presentes (Cohn, 2023, p.201). A partir desse momento outros discos de Jards são lançados, em 2001 lança “*Macalé Canta Moreira*”, em 2003 lança “Ao vivo – Tributo a Ismael Silva” e “*Amor, Ordem e Progresso*”. Em 2005, lança homenagem a seu parceiro Waly o álbum “*Rua Real Grandeza*”, em que canta somente canções feitas pelos dois, em 2008 lança “Macao”, em 2011 lança “*Jards*”, em 2005 lança um disco chamado “*Ao vivo*” de um show gravado em Porto Alegre. Em 2016 lança “*Dobrando a carioca – Ao vivo*”, gravado no Teatro Sesc, em 2016 Jards gravações da década de 1970 que estavam guardadas, esse álbum foi chamado “*Anos 70 – Raro e Inédito*” em dois volumes, no ano seguinte, em 2017, foi lançado uma versão ao vivo do disco Contrastes, chamado de “*Contrastes Ao Vivo*” em dois volumes, junto com esse álbum foi lançado outras duas gravações uma chamada “*Macalé Canta no Presídio*” e “*A volta para Vitória*”, em 2017 regrava ao vivo seu E.P. de lançamento chamando de “*Só morto Ao vivo*”. A maioria desses álbuns não possuíam canções inéditas de Jards, eram regravações ou discos em que fazia interpretações de músicos próximos como os de Ismael Silva, ao qual trabalhou junto.

No ano de 2019, Jards lança um novo álbum chamado “Besta fera” em que lança músicas inéditas em parcerias com músicos contemporâneos como Tim Bernardes, Juçara Marçal, Romulo Fróes (Coelho, 2023, p.480-481). Essas artistas eram como parceiros de Jards, mas também eram a geração que viam Jards como um referênciada música brasileira, que escutavam Jards através das reedições de suas obras. Vale ressaltar que Jards lança uma canção chamada “Trevas” em que apresenta um mundo sombrio com “cidades cobertas de névoa espessa” e um espaço social em chegou a seu limite, há possibilidades diversas de interpretação como um conexão a questões ambientais em que se apresenta a decadência de uma cidade com os resultados de processos de industrialização como também pode estar atrelado ao ano em que houve a eleição presidencial brasileira com a vitória de um candidato de extrema direita, que em seu discurso apresenta uma leitura revisionista da história em que a ditadura era vista com bons olhos. Nesse sentido, Jards continua a produzir obras com conteúdo político.

Podemos observar assim a década de 1970 como um momento de grande produção musical de Jards, a década de 1980 como uma diminuição de sua produção e 1990 como um ressurgimento de sua obra para uma nova geração que vivia sobre um Brasil em processo de redemocratização, mas demonstrava instabilidades vistas nos governos de Fernando de Collor. Agora, busco fazer uma análise do conjunto da obra de Jards em que observo a partir do apresentado nos capítulos anteriores o que seriam os projetos políticos e sociais, assim como os seus sentidos de vanguarda.

3.3 Sociologia de Maldito ou a persistência da vanguarda

No primeiro capítulo deste trabalho, observei os elementos teóricos sobre a relação entre arte e sociedade a partir da teoria crítica. Nessa tradição teórica retirei alguns elementos como a dimensão política da arte em que as obras podem produzir projetos políticos e sociais em relação a seu contexto histórico. Um segundo elemento foi o surgimento de uma indústria cultural, tal transformação promoveu uma arte em grande escala na sua produção e distribuição, como resultado a indústria cultural articula na sua própria conceitualização a barbárie pois coloca a produção cultural em termos mercadológicos e homogeneizadores, promovendo assim uma fuga das capacidade de pensar um outro ou mesmo de elaboração crítica da realidade por meio de sua democratização em escala de distribuição e monopólio do tipo de discurso.

No recorte dessa pesquisa podemos observar que no Brasil o surgimento de uma indústria cultural ocorreu na ditadura militar onde se observa que o campo cultural brasileiro passa por mudanças de um quadro cultural nacional-popular se passa para um quadro cultural

cosmopolita e internacionalizado. Assim, o Brasil se modernizava no campo da infraestrutura com o processo de industrialização que havia começado no governo de Getúlio Vargas e se efetivou em sua industrialização e massificação no campo cultural na ditadura militar. O Brasil poderia ser visto agora como um país moderno e dentro dos padrões internacionais de um capitalismo do século XX, em que a industrialização atingiu todas as esferas. A modernização brasileira se fundamentou na barbárie em seus dois momentos, em um primeiro teve a ditadura do Estado Novo, em um segundo momento obteve sua modernização por uma ditadura militar. Essas formas de modernizações podem ser vistas, portanto, como descrito no capítulo primeiro deste trabalho como uma modernização de caráter conservador, seguindo uma linha de mudança do regime de organização, mas com a manutenção das elites sem haver uma ruptura social. Dentro desse ambiente, o campo cultural apresentava seus projetos políticos e sociais.

O CPC tinha como projeto social e político a busca por uma mudança social radical que seria atingida pela superação do caráter colonial e subdesenvolvido do Brasil, observando assim a revolução socialista de orientação nacional-popular. A ditadura militar colocou em questão tal projeto político, a arte que serviria como instrumento de conscientização do povo brasileiro não contribuiu para a prevenção do golpe militar. Todo o esforço do CPC em promover uma arte que estava submetida ao caráter pedagógico e politizador cai por terra, o intelectual que deveria ser o mediador do povo para com o projeto de emancipação perde sua importância. Existiram tentativas de continuar esse projeto, como *O Opinião*, ainda no começo da ditadura, mas aos poucos se tornou mais fraco, especialmente quando surge o AI-5, que torna o golpe militar mais bárbaro do que já era, os direitos políticos ficam suspensos ao poder tirânico do presidente militar.

Em momentos anteriores ao AI-5, surge um novo movimento que se propõe a fazer um música diferente a que estava presente no CPC, essa nova canção introduz elementos como a guitarra elétrica, incorpora um cenário urbano brasileiro, as indústrias e elementos de uma cultura transnacional são vistas em uma chave de leitura positiva, não são mais um tipo de canção imperialista, esse movimento foi nomeado de tropicalismo como vimos no capítulo segundo deste trabalho. Se o CPC busca a politização e consciência do povo brasileiro, o tropicalismo buscava na capacidade técnica de sua produção massificada e distribuição atingir as massas plenamente. Esse movimento, não buscava fazer uma arte pedagógica, o tropicalismo em suas figuras centrais realizou o que o CPC não conseguiu, se tornou popular, não nos mesmos moldes desejados pelo CPC, se tornou uma mercadoria a ser consumida pelos jovens que apresentava elementos de um novo mundo que surgia. Nesse período, uma indústria cultural

começa a se instalar com a ajuda dos militares. Os tropicalistas, de um movimento que trazia os elementos de fora para o Brasil e trabalhava a tradição da canção brasileira, se transformou em *hit* para incomodo no governo dos militares. As canções e performances feitas por Gil e Caetano começam a parecer atentados à ordem e disciplina, portanto, contra a doutrina de segurança nacional. Semanas depois da promulgação do AI-5, Gil e Caetano são presos, meses depois exilados. O tropicalismo havia sido neutralizado em parte. O seu movimento trazia em si o germe de um projeto diferente ao do CPC, onde se buscava algo popular e internacional. Seu projeto era uma crítica a dimensão cultural e simbólica em que se fazia, como em “Panis et Circenses”, uma representação da família burguesa. Nesse sentido, os Tropicalistas possuem linhas políticas e sociais em suas canções, mas diferentemente do CPC não tinham a anseio de construção de projeto político estruturado. Assim, o que podemos capturar é um projeto social e político difuso que se coloca na crítica aos costumes e promoviam um visão cosmopolita da vida em comparação ao nacionalismo do CPC.

Um outro projeto político e social que pode ser visto nesse período é o encontrado no grupo Novos Baianos. Durante o AI-5, trouxeram elementos contraculturais de liberação sexual como também uma orientação que busca viver a realidade tal como ela é, sem que se coloque grandes planejamentos sobre o futuro, nem mesmo buscando um linha de orientação teleológica que estava presente, por exemplo, do CPC com a busca por uma mudança radical. A ideia proposta pelos Novos Baianos é a de oposição às utopias e sonhos que eram tão comuns na década de 1960, assim o futuro ou a utopia perde sua importância, para vivência do que existe. Observo os Novos Baianos como possuidores também de um projeto social difuso em sua obra, visto que não tinham a proposição política clara de usar suas obras para fins específicos, representa uma outra linha de projetos políticos e sociais nesse período.

Até o momento, observamos os projetos políticos e sociais que falam sobre uma a) mudança social radical por meio de uma revolução nacional-popular; b) uma mudança com o tropicalismo com sua canção cosmopolita demonstrando assim sua oposição ao nacionalismo vigente e a busca de acessar as massas por meio de cultura de massa e; c) por último uma linha orientadora em que a ideia de futuro e planejamento de um outro mundo ou utopias não é mais objeto de interesse, nesse sentido se busca viver o mundo que vivemos, viver o presente. Se faz necessário agora observar o projeto político contido no objeto dessa pesquisa: a obra de Jards Macalé durante a década de 1970. Contudo, para que possamos ver quais são os projetos contidos na obra de Jards vamos observar os temas e linhas de pensamento que se apresentam na obra de Jards de maneira mais constante através de sua obra.

Nas obras de Jards podemos observar que a canção com **conteúdo romântico** é presente desde suas primeiras canções como “Amo tanto” e ao longo de sua carreira como em “Soluços”, “O crime”, “Movimentos dos Barcos”, “Vapor Barato”, “Rua Real Grandeza”, “Dona Castelo” e “E daí? (Proibição ilegal e inútil)”. Como observado nas descrições de suas canções, os romances que figuram a dimensão pessoal ganham contornos alegóricos sobre o mundo social, nesse sentido os romances estão ligados ao período da ditadura. Os romances são em grande medida tragédias, localizadas em espaços urbanos em que estão permeados pela angústia, arrependimento e saudade, em continuidade, portanto, os romances podem ser lidos como tragédias sociais que se relacionam ao estado das coisas no Brasil, durante a ditadura militar. Em canções como *E daí? (Proibição ilegal e inútil)*, em que se apresenta a proibição e privação de um romance ou como acontece em *Movimentos dos Barcos* com as figurações de um romance desassossegado, o desencantamento está presente, se instaura a possibilidade de ver ali a tragédia brasileira. Em *Vapor Barato* pode ser visto o cansaço e a figura de um sujeito que anda pelas ruas da cidade sem rumo e angustiado. Em canções como *Rua real Grandeza* e *Dona Castelo* se apresenta a figura da “morbeza” citada anteriormente, em que o terror e beleza se fazem presentes, observando assim ainda que meramente ínfima, uma possibilidade de um mundo com beleza, mas com muito terror.

Uma outra linha encontrada nas canções de Jards é o que chamo aqui de **figurações sobre a memória e elaboração sobre o período da ditadura. Como** pode ser visto em *Só Morto, a realidade* é apresentada como um espaço polivalente, mas em que os sujeitos se encontram perdidos, em que capacidade de agenciamento parece nula. Em continuidade, o tempo é acelerado, a cidade é figurada como um espaço de mistério, mas também de beleza. Em outro momento, vemos a canção *Sem Essa*, em que se deseja a supressão de memórias de um romance na mesma medida que se deseja produzi-las, esse elemento traz a ambivalência sobre a vontade de elaboração ou uma reflexividade sobre o período, mas observa também as dificuldades de avaliar um momento em curso. Em *Vapor Barato*, existem momentos que o personagem na canção deseja esquecer tudo que viveu, todas as suas memórias diante do peso e da dor da tragédia presente. Em *Mal Secreto*, podemos observar a impossibilidade de elaboração sobre o momento e sentimentos que o personagem vive, em eterno estado de alerta os sentimentos e possibilidades de externar o que se sente, portanto, elaborar de maneira conjunta se torna uma impossibilidade. Neste momento, observo que a ideia de alerta na canção dialoga com outras canções como *Vapor Barato* ou *Farinha do Desprezo* em que se utilizam substâncias de alteração da consciência colocando os sujeitos em um outro mundo que não esse, assim pode-

se liberar do estado de alerta desse mundo. Nesse sentido, observo essas canções como fragmentos de uma tentativa de elaborar sobre o período que viviam para além da constatação de uma tragédia social.

Na mesma medida em se pode ver a tragédia social e o anseio para se produzir uma leitura sobre o momento, observo também **um mundo que não está fechado em uma leitura fatalista**. Isso não significa, como pode ser visto, que a ideia de uma fatalidade ou tragédia não esteja presente nas canções, mas que está presente também a possibilidade de um mundo distinto, para além do terror. Nesse sentido, a linha de pensamento da “morbeza romântica” se faz presente na obra de Jards, em meio ao terror ou ao mórbido, existe a possibilidade de que um belo dia possa surgir, como pode ser visto em *Só Morto* ou em *Reverendo Amigos*, em que a morte está ao lado de um momento para “curtir”. Assim, vejo como uma leitura importante que não possui um olhar meramente pessimista ou escapista, mas complexo sobre as possibilidades do mundo, o futuro não está escrito, nesse sentido podemos observar uma antiteleologia nessas canções.

Outro elemento que vejo como importante ressaltar é a ideia de uma **crítica ao mundo em que se vivia na época do AI-5, uma crítica que pode ser vista em Gotham City**. Ao mesmo tempo em que Jards utiliza figuras da indústria cultural americana, como a cidade do personagem Batman, ele faz com que essa figura esteja filiada a uma crítica tanto da própria noção de música quando se produz uma espécie de anti-canção, havendo assim uma crítica à instituição arte, como também representa o momento que o Brasil vivia. Em outra canção, pode ser visto também comentários sobre tecnologia e arte, em 78 rotações Jards Macalé mostra a arte que se utiliza tão somente de meios técnicos como uma arte fria que não tem coração quente, havendo a possibilidade de ver nessa canção uma alegoria sobre um produção da arte padronizada.

Por último, **temos a questão racial em canções** como *Black and Blue*, demonstrando um personagem negro que vê sua vida como um infortúnio, na mesma medida em outra canção *Negra Melodia* podemos ver uma experiência negra que é internacionalizada, mas ao mesmo tempo se apresenta a figura de uma experiência negra que está submedida a um estado nação, dando assim a correlação entre universal e particular do ser negro, universal como experiência para além do estado nação e particular como experiência que se colocada dentro de uma experienciar particular como o ser negro nos EUA é diferente de ser negro no Brasil.

Pode ser visto também na trajetória de Jards elementos de resistência a sua inclusão no campo artístico dentro de uma lógica puramente comercial. Somado a seu anseio por fazer

música da maneira como deseja, tais ações resultaram no seu reconhecimento como um artista de caráter experimental. Em aparições como no IV-FIC, em que performava “Gotham City”, e em momentos na sua luta por direitos autorais e nos seus álbuns podemos observar que tais escolhas lhe deram a fama de maldito.

A produção de seus discos, como descrito neste trabalho, tiveram problemas em sua produção. Seja pela ausência de recursos financeiros disponíveis pela gravadora que estava no momento ou por baixa tiragem e má distribuição, fizeram com as músicas de Jards tivessem uma baixa capacidade de alcançar um público massificado. Para além disso, ele produziu um tipo de canção que era política, mas em termos diferente de seus antecessores: não se fazia uma obra com orientação à formação pedagógica, suas canções podem ser vistas, às vezes, como abstratas, com elementos de maior complexidade, o que acaba demonstrando outro olhar sobre a figura do artista, que não está ali como um mediador para o povo. Quando muito, pode ser um intérprete ao seu modo da realidade social.

O projeto social e político na obra de Jards pode ser visto como difuso, uma vez que não possui linhas rígidas, mas elementos que podem ser extraídos e analisados como leituras possíveis sobre a dimensão social no campo da arte. Nesse sentido, ele traz em suas obras linhas gerais que podem ser traduzidas como projetos, mas em realidade a sua força está na denúncia e negação do estado das coisas, assim a negatividade de sua obra é um elemento importante. Podemos observar, portanto, um projeto social difuso que tem como proposição a negação do mundo, em uma crítica ao mundo como é, no seu desejo para que outros dias ou mundos possam existir, mas essa proposição não se coloca como uma proposição desfigurada do mundo social. Nesse sentido, as canções apresentam o desejo por elaboração de memória e visam constituir uma consciência que não seja ingênua. Assim, observando os elementos como as privações da liberdade, se coloca também em oposição uma arte meramente comercial, não se ligando a discussões como a escolha entre o violão ou guitarra, Jards Macalé se configurou como um artista que persiste em elementos de vanguarda., sem rejeitar elementos como a continuidade de uma arte política e que dialogue com outras tradições musicais. Nesse sentido, ele pode ser avaliado como um artista continuador de uma arte política, crítica à instituição arte que tem em seu período como integrantes a indústria cultural e o estado brasileiro governado pelos militares.

Jards Macalé acaba por produzir em suas obras sentidos de vanguarda. Sentidos: pois a obra de Jards se encontra em um outro período que os das vanguardas históricas, onde a capacidade de choque é neutralizada, especialmente pela indústria cultural e o estado brasileiro. As vanguardas históricas tiveram sua capacidade de choque neutralizada por serem

incorporadas à instituição arte, sendo assim integradas como arte que deve ser consumida em museus, por exemplo. Jards Macalé teve sua capacidade de choque neutralizada sem que fosse integrado à instituição arte. nesse sentido, a sua obra foi neutralizada em sua não compreensão pelos circuitos do seu período e participando em espaços como TV e Rádio, por estar atrelado a uma música que não é suficientemente comercial, por ser também visto como uma não-música, por uma estética suja em comparação à estética limpa que buscava a harmonia na canção. Outro elemento que demonstra sua neutralização é a capacidade de alcance de seus álbuns com baixa tiragem e má distribuição.

Nesse sentido, Jards Macalé pode ser visto como uma vanguarda de novo tipo, que surge em um momento específico da história do Brasil, em uma ditadura militar e com uma indústria cultural que se solidifica. Observando, porém, como a sua posição é distinta das vanguardas históricas, considero como mais correto colocar como um neovanguardista ou um artista que produziu sentidos de vanguarda. *Sentido*, pois, persiste em uma crítica à instituição arte, conseqüentemente, produz uma crítica a realidade social, práxis vital nos termos de Bürger (2008). Macalé usa da negatividade e não promove indícios sobre que outro mundo será esse, mas que existe a possibilidade e que deve ser um outro distinto desse, leitura que é produtora de alguma esperança ao futuro sem estar ligada aos projetos que estavam presentes na época.

Assim, a obra de Jards Macalé foi neutralizada em seu período, reafirmando a sua condição de um artista maldito, que teve pouco impacto e não foi compreendido em sua época. Essa condição de maldito é historicamente determinada e passível de mudança, o maldito do século passado pode estar como consagrado e cânone nesse século. O ressurgimento da canção *Vapor Barato* em “Terra Estrangeira”, a gravação pelo grupo O Rappa e a capacidade de um novo tipo de distribuição musical via streaming e o uso da pirataria somados abrem precedentes para que Jards Macalé tenha sido um maldito da música durante uma parte de sua carreira, que envolve o recorte dessa pesquisa, mas possa agora ser visto como um capítulo importante da história da música brasileira.

Considerações finais

Este trabalho passou por capítulos da música brasileira, encontrou nesses processos sócio-histórico projetos políticos e sociais distintos como o CPC com sua leitura nacional-popular que visava uma revolução social de caráter nacional que buscava retirar os elementos do subdesenvolvimento brasileiro. Um outro projeto encontrado foi o Tropicalismo com sua visão cosmopolita que agrega elementos do moderno e do tradicional, como pode ser visto em suas canções que apresentam elementos da cultura brasileira com símbolos do mercado mundializado como a coca cola assim esse projeto acaba por de contrapor a uma visão nacionalista existente no CPC em que elementos de uma cultura de massa são utilizados. Um terceiro projeto encontrado está presente nos Novos Baianos com sua leitura contracultural e defensora do presentismo, não visam a construção de um projeto político e social com objetivos de um futuro outro, nesse sentido é a suspensão da utopia, assim o que se pode é viver o mundo existente sem um elaboração para o que se deseja para a frente.

Esses projetos políticos e sociais encontrados deram sustentação para analisar com maior detalhamento os projetos políticos e sociais contidos na obra de Jards Macalé, a qual foi objeto desse trabalho. Ao buscar os projetos políticos e sociais na obra de Jards Macalé durante a ditadura militar na década de 1970, foram encontrados alguns elementos em suas canções, são eles: Elementos românticos trágicos que representam em suas canções tragédia coletiva que assolava o Brasil durante a ditadura militar em especial aos anos de chumbo durante o AI-5, nesse mesmo ambiente suas canções buscavam a produção e elaboração de memórias sobre o período que vivia mas com dificuldades por ainda estar vivendo sobre esse período trágico, ainda assim as canções de Jards figuram um mundo aberto em que o futuro não está determinado. A ambivalência do mundo pode ser vista em sua “mordeza romântica” em que coloca conjuntamente a morbidez e a beleza, assim o seu olhar sobre o mundo não decaiu em uma visão escapista ou somente pessimista, é um olhar complexo sobre o que o futuro pode produzir.

Em continuidade aos elementos encontrados em Jards, foi encontrado utilização de elementos da indústria cultural como em sua canção “Gotham City”, mas que visa um articulação politicamente orientada a uma crítica ao estados das coisas, nesse contexto, o da ditadura militar no Brasil. Um outro elemento é a questão racial presente em suas canções que falam sobre a experiencia do negro passando por experiencias nacionais como a brasileira e a estadunidense, ainda nesse elemento a experiencia negra possui dimensões melancólicas com

uma vida cheia de problemas sociais, mas que apesar dos problemas se colocam como figuras resignadas.

Em sua trajetória se verificou sua resistência a sua inclusão dentro do circuito comercial de uma indústria cultural brasileira, em momentos de sua trajetória podemos ver que sua escolha por fazer a música que deseja sem submissão a música pop comercial fez com que tivesse discos com baixa tiragem, má distribuição e relações tensionadas com as gravadoras que teve contrato, chegando ao ponto durante a década de 1980 se estar sem gravadora. Nesse sentido, Jards recusava seguir normas da indústria cultural, mas também não se colocava como mensageiro do povo, como os intelectuais durante a década de 1960 se viam e agiam, sua obra não tem como finalidade uma formação de caráter pedagógica como foi visto na análise do CPC no capítulo segundo desse trabalho. Em suas canções elementos cosmopolitas como o uso de guitarras e parte de canções com termos em inglês podem ser observados também.

A partir desses elementos pude encontrar o projeto político e social obra de Jards, mas um projeto social de caráter difuso, que tem como principal elemento a negativa para com a condição brasileira de sua época, em uma sociedade governada por uma ditadura militar e com um indústria cultural estabelecida. Se o projeto político e social não se fundamenta em uma relação esquemática em que os problemas sociais têm respostas claras e objetivas, sua obra apresenta elementos de uma reflexividade sobre sua época levando em conta os outros projetos políticos que estavam presentes. Em linhas gerais, Jards coloca a possibilidade de um novo mundo para existir sem que se leve elementos de uma ingenuidade política. Essa consciência crítica ou reflexiva pode ser vista em sua “morbeza” que deixa lado a lado o mórbido/terror e o belo.

Isso não significou uma ausência de proposições, mas de um projeto centrado na negação de uma arte comercializada, de uma sociedade organizada pelo terror em um eterno estado de atenção e privação de liberdades, nesse sentido a obra de Jards durante o período da ditadura militar foi um documento da barbárie existente em que por meio de uma linguagem que pode ser vista como experimental denunciou a seu modo o mundo que vivia. Esse projeto difuso pode ser visto em suas escolhas ao não ceder à produção em hits padronizados, ao se opor por meio de sua produção artística à ditadura militar e lutar para que direitos autorais fossem pagos de maneira justa.

Em continuidade foi avaliado como um artista que dá continuidade a ideia de arte de vanguarda, ao possuir em sua obra elementos de uma arte política que faz uma crítica a arte comercial ou em termos de Bürger (2008) uma crítica a instituição arte. Mas se diferencia das

vanguardas históricas, por fazer sua obra diante de uma configuração histórica específica que é possuidora de uma indústria cultural e um estado governado por militares que juntos possuem a capacidade de neutralização do choque de obras e movimentos artístico, seja por tornar as obras mais uma mercadoria ou por meio da repressão e censura. Jards é, portanto, um artista que persiste nos sentidos de vanguarda, persistindo assim na crítica a instituição arte nos termos de Burguer (2008) e de maneira consequente produzindo uma crítica a vida, essa crítica foi vista como uma crítica centrada da negatividade desse mundo, sem estar ligado aos projetos anteriores, mas os levando de maneira consciente. Se categorizou assim, Jards como uma vanguarda de novo tipo, uma neovanguarda.

Por último, pode-se observar que na década de 2000, Jards começa a se tornar parte das referências da música brasileira, junto aos músicos como os seus amigos os baianos, por uma geração que conseguiu escutar as obras de Jards por meio de streamings digitais legais e ilegais, assim como com gravações canções de seu repertório por outros músicos contemporâneos. Esses elementos deixam Jards como um maldito da música brasileira que começa a se tornar parte do cânone, assim a ideia de um artista maldito se efetivou, no sentido posto por Jameson (1992), que o artista não é compreendido em sua época, mas sim pela gerações futuras.

A partir dessas observações sobre os dados encontrados nessa trabalho, novas frentes de pesquisas se abrem para a ampliação desse estudo. A primeira frente de pesquisa seria uma avaliação da obra de Jards após a década de 1970, investigando os circuitos com maior detalhamento e também o seu ressurgimento como artista ouvido por novas gerações, avaliando os possíveis novos projetos políticos e sociais.

Uma outra linha seria um aprofundamento das relações entre Jards e seus círculos de parceiros musicais e amigos como Capinam, Waly Salomão, Duda Machado. Nesse âmbito, o que se propõe é uma sociologia dos artistas ou dos intelectuais para observar os circuitos e as leituras sobre o período da ditadura militar.

Outro eixo que observo como o próximo caminho a seguir é a análise sistemática da obra dos outros “malditos” da música brasileira durante a década de 1970: Tom Zé, Jorge Mautner e Walter Franco. Esse ampliação abre precedente para observar uma hipótese comum a todos “os malditos”, que persistiram em fazer obras com sentidos de vanguarda durante a ditadura militar, que produziram interpretações sobre a ditadura militar e a condição da arte com um indústria cultural brasileira.

Portanto, a partir dos resultados dessa pesquisa se pode observar uma leitura mais complexa sobre o período a partir da obra de Jards com seu projeto social difuso e sua persistência nos sentidos de vanguarda em um mundo com uma indústria cultural solidificada, assim como uma avaliação dos diversos projetos políticos e sociais presentes naquela época como a nacional-popular, a cosmopolita e a contracultural presentista. A partir desses achados, cabe a continuidade de uma investigação que amplie as análises dos malditos como um campo de estudo na sociologia da música brasileira no período da ditadura militar.

Referências:

ADORNO, T.W. **Sem Diretriz – Parva Aesthetica**, São Paulo, Editora Unesp, 2021.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Introdução a Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. São Paulo; Editora Unesp, 2017.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

BARROS, F. **Sociologia da música: entre o rigor historicista e a crítica de arte**. In FERNANDES, D. C.; Sandroni, C. (Orgs.). **Música & Ciências Sociais: para além do descompasso entre arte e ciência**. Curitiba. Editora Prismas, 2016.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Análise de Ruído e Música Como Dados Sociais**. In _____. (Orgs). **Pesquisa Qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: RJ, Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2017.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 15 dez. 2023.

BRASIL. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 2023. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/91601-declara%C3%A7%C3%A3o-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em 19 de dez. 2023

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, D. de M. **“Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos”**: um registro fonográfico e político da cena musical no Brasil ditatorial de 1973. *Rev. Hist. UEG. -Porantagu*, p. 107–128, 2017

CHAVES, R. S. **O Kaus de Jorge Mautner**: escrita e temporalidade (1950-1960). 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/46141>> Acesso em 13 dez. 2023.

COELHO, F. **Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, F. **Jards Macalé: O que faço é música**. Rio de Janeiro, RJ. Editora Numa, 2020.

COHN, S. **Cadernos de Música – Jards Macalé**. Cadernos de Música. Azougue press, 2023.

CORREA BORGES, G. C. Autoritarismo e conformismo na poética tropicalista. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 40, p. 43–54, 2023. DOI: 10.5902/1679849X68831. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/68831>. Acesso em: 8 dez. 2023.

DINIZ, Sheyla. **Desbundados & Marginais: MPB e Contracultura nos “Anos de chumbo” (1969-1974)**. Tese de Doutorado em Sociologia: Unicamp, Campinas, 2017.

FABBRINI, R. Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.205-216, set. 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/873>

FARIA, Luís G. P. **Entre Malditos E Marginais: Um Debate Sobre Movimentos Artísticos Brasileiros (1960-1970)**. *História e Cultura* V.10(n.1), 292-319, 2021. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3377>. Acesso em 6 set. 2023

FENERICK, José Adriano. **Tom Zé: A Crítica Da Canção Popular E A Canção Popular Crítica**. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 1–14, 2013. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/516>. Acesso em: 12 dez. 2023.

GARCIA, M. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 127–162, 2004.

GASPARI, E; HOLLANDA, H.B.; VENTURA, Z. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.

GATTI, L. **Apresenta à edição brasileira**. In ADORNO, T.W. *Sem Diretriz – Parva Aesthetica*, São Paulo, Editora Unesp, 2021.

JAMESON, F. **Signatures of the visible**. New York, NY. Editora Routledge, 1992.

JARDS Macalé **Ocupação**. Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/jards-macale/>. Aceso em 17/12/2023.

KALIC, Lucius; MENEZES, Potiguara. **A obra de Luiz Melodia: transcrições musicais e reflexões acerca de três álbuns do compositor**. XXXII Congresso da ANPPOM, 2022. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1322/public/1322-5560-1-PB.pdf. Acesso em :8 dez. 2023

MACHADO, A. C.; DINIZ, S. C. **Uma proibição, dois sentidos: considerações sobre duas versões da canção “E daí? (proibição inútil e ilegal)”**. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2122/public/2122-6939-1-PB.pdf

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (195-1980)**. Editora: Contraponto, São Paulo, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo, SP. Editora Brasiliense, 1995.

PERLLATO, Fernando. **Interpretando a Modernização Conservadora: A Imaginação Sociológica Brasileira em Tempos Difíceis**. Revista Estudos políticos. V.5, nº 10. 2019. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38909 . Acesso em: 1 dez. 2023.

PIMENTEL, João. **Álbum de retratos Jards Macalé**. Rio de Janeiro: Memoria Visual Folha Seca, 2007.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. **O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil**. *Revista Econômica do Nordeste*, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 411–424, 2017. DOI: 10.61673/ren.2009.367. Disponível em: <https://g20mais20.bnb.gov.br/revista/ren/article/view/367>. Acesso em: 1 dez. 2023.

SILVA, H. A. **INDÚSTRIA CULTURAL E IDEOLOGIA**. Caderno CRH, v. 32, n. 87, p. 505–516, set. 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccrh/a/fvQJ8CRpyVb4jfQMGjWW4CD/?lang=pt&format=html>> Acessado em 01/07/2023

SODRÉ, Nelson W. **História da História Nova**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes Ltda, 1986.

SOUZA, L., & LOBO, J. **Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista: análise de uma geração sem vida**. *Tempo Social*, 33(1), 245-265, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.168780>. Acesso em: 6 set. 2023

VIANA, M. L. D. **O CPC da UNE e o debate sobre educação e cultura popular no Brasil**. *Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo entre as ciências*, [S. l.], v. 10, n. 01, p. 246-269, 2021. DOI:10.22481/rbba.v10i01.8793. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/rbba/article/view/8793>. Acesso em: 3 dez. 2023

ZAN, J. R. **Jards Macalé: desafiando coros em tempos sombrios**. *Revista USP*, v. 0, n. 87, p. 156–171, 2010.