

Contracultura e marginalidade em Jards Macalé (Phonogram, 1972)

Sheyla Castro Diniz*

Resumo

O artigo é dedicado ao primeiro LP, homônimo, de Jards Macalé, lançado em 1972 pela gravadora Phonogram. Comentado faixa a faixa, o álbum é revelador de práticas, valores e experiências contraculturais no Brasil dos “anos de chumbo” (1969-1974), período marcado pela repressão e censura do Estado autoritário e, concomitantemente, pela reestruturação e consolidação do mercado cultural. Em sua produção, linguagem e conceito, o álbum é igualmente revelador de uma postura marginal, portanto crítica, em relação a padrões estéticos impostos por esse mercado e a padrões socioculturais conservadores reafirmados naquele contexto de ditadura militar.

Palavras-chave: LP Jards Macalé (1972); contracultura, cultura marginal, ditadura militar.

Abstract

The article focuses on Jards Macalé's first and self-titled LP, released in 1972 by Phonogram. Through a track-by-track analysis, the album reveals countercultural practices, values, and experiences in Brazil during the "leaden years" (1969-1974), a period marked by the repression and censorship of the authoritarian state and, simultaneously, by the restructuring and consolidation of the cultural market. In its production, language, and concept, the album is equally revealing of a marginal, and therefore critical, stance towards aesthetic standards imposed by this market and conservative sociocultural standards reaffirmed in that context of military dictatorship.

Keywords: LP Jards Macalé (1972); counterculture; marginal culture; military dictatorship

Só acredito no artista fora da lei, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o marginal que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente.

Torquato Neto. In: Lima, 1996, p. 104.

Na passagem dos anos 1960 para os 1970, período de *boom* demográfico das capitais brasileiras no apogeu do “milagre econômico” sob o governo Médici, as populações carentes, marginalizadas pelo sistema capitalista, eram pautas recorrentes nos inquéritos militares sobre a criminalidade urbana. Utilizada para tachar indivíduos relegados à subalternidade e exclusão social, sendo não raras vezes metonímia para bandido, desocupado, favelado, subversivo ou hippie – haja vista uma época marcada tanto pela luta armada quanto pelas movimentações da contracultura –, a palavra *marginal* passa a circular no meio artístico para abarcar aspectos de criação inusuais dentro da indústria cultural cada vez mais integrada e racionalizada.

O artista *marginal* estaria comprometido em subverter a estética dominante. Radical, ele responderia às circunstâncias impostas pelo regime militar, o que lhe conferia um significado até certo ponto “próximo da noção de banditismo e/ou clandestinidade” (Zan, 2010, p. 165). A obra deflagradora desse significado foi a bandeira-poema de Hélio Oiticica **Seja marginal, seja herói**, frase estampada inicialmente em seus **Parangolés** e numa caixa-bólide, que, assim como a bandeira, exibia a silhueta do cadáver de Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo. (Após matar, num tiroteio, o delegado Milton Le Cocq, Cara de Cavalo – pequeno traficante, bicheiro e cafetão da Favela do Esqueleto – converteu-se num dos bandidos mais procurados do Rio de Janeiro. Foi fuzilado em 1964 com dezenas de tiros pela então montada *Scuderie Le Cocq*, embrião do Esquadrão da Morte). Antes de qualquer apologia à criminalidade, Oiticica afirmava o seu compromisso estético ao incorporar nessa e noutras produções o universo dos marginalizados. Afirmava igualmente o seu compromisso ético ao denunciar a truculência da polícia e do regime, bem como o persistente ideário burguês conservador “do assim chamado ‘homem de bem’, que proclama satisfeito ‘bandido bom é bandido morto’” (Salomão, 1993, p. 82-83).

Dentro do vasto leque da contracultura pós-tropicalista da primeira metade da década de 1970, *marginal* implicava, portanto, assumir práticas experimentais e uma tomada consciente de posição e ações estratégicas, vislumbradas nas artes visuais, no cinema, na literatura e na música popular (Coelho, 2010). Compositor, violonista, arranjador e intérprete carioca, Jards Anet da Silva, “ou melhor, da Selva, ou pior, da Silva”¹, ou, tal como se fez conhecer, Jards Macalé (Macao para os íntimos), notabilizou-se, ao lado de parceiros e amigos como Oiticica, Torquato Neto, Waly Salomão, José

¹ Trecho da composição “Jards Anet da Vida” (Gilberto Gil), registrada por Jards Macalé em seu LP **Aprender a nadar** (Phonogram, 1974).

Carlos Capinan, Duda Machado, Rogério Duarte, para citar alguns, como um dos expoentes da então batizada *cultura marginal*. Não obstante suas posturas e opções estéticas refratárias ao *mainstream* e sua relação inconstante com o mercado fonográfico, hoje, em outro contexto, seu nome vem sendo reconhecido e prestigiado. Dentre outras produções recentes, seu derradeiro disco, *Besta fera*, de 2019, e sua biografia escrita e lançada por Fred Coelho em 2020 (*Jards Macalé: eu só faço o que quero*), contribuem para despertar curiosidade e interesse por esse artista irreverente, múltiplo e singular, cujas canções e atuação ultrapassam as décadas sem que nelas se perca o caráter crítico e experimental.

Jards Macalé alcançou certa fama quando, em 1969, acompanhado pela banda de rock Os Brazões, promoveu um *happening* iconoclasta no IV Festival Internacional da Canção da TV Globo. Com letra de José Carlos Capinan, “Gotham City”, uma alegoria para o Brasil pós-edição do AI-5, impactou a plateia, os jurados e a mídia, cumprindo assim o intuito ao qual se destinara: escancarar não apenas a arbitrariedade do regime militar – que, pouco antes, havia prendido e exilado os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso – como também subverter determinados clichês típicos da cultura de massa e o lirismo de canções feitas sob medida para a já desgastada fórmula festival.

Em 1970, Macalé lança pela RGE o primeiro trabalho discográfico, **Só morto (Burning night)**, um compacto duplo do qual participam Zé Rodrix (piano e órgão), Naná Vasconcellos (percussão) e Grupo Soma. Passional, agressivo e ruidoso, mas com mixagem precária aquém da proposta roqueira, o compacto teve tiragem pequena e “esgotou rapidinho” (Macalé, 2016). A entrada do músico no elenco da Major Phonogram se deu graças ao acordo que ele firmou com o empresário dos baianos tropicalistas, então exilados. Requisitado para que auxiliasse Caetano Veloso nos arranjos e na gravação do LP *Transa* (1972), Macalé parte para Londres no início de 1971, lá permanecendo por quase um ano. Parte não sem antes, porém, negociar com Guilherme Araújo: “Gostaria que, na volta, você produzisse meu disco” (Macalé, 2016). Produzido com poucos recursos e mal divulgado, **Jards Macalé**, LP de 1972, seria o estopim da pecha de “músico maldito”.

“Let’s play that!” (Lado A)

Para elaborar seu disco autoral, cujos ensaios ocorreram no porão do Teatro Opinião do Rio de Janeiro – lugar bem sugestivo para um trabalho *underground*, sem compromissos com *hits* comerciais –, Macalé (voz e violão base) convidou os seus amigos instrumentistas Tutty Moreno (bateria) e Lanny Gordin (contrabaixo elétrico e violão solo de cordas de aço). Exceto pelo violão ou o baixo de Lanny, um ou outro registrado posteriormente, o LP foi gravado ao vivo em quatro canais. Bem entrosado e recusando uma linguagem *clean*, o trio prescindiu da guitarra sem prejuízo à estética roqueira, anunciada logo na primeira faixa também tributária de convenções rítmicas oriundas do samba e do material harmônico *blues*, recorrente em todo o LP.

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 a farinha do despejo.
 Me joga fora
 Que na água do balde eu vou m'embora
 Me joga fora que n'água do balde eu vou m'embora
 Só vou comer agora a farinha do desejo.
 Alimenta minha fome
 Pra que nunca mais me esqueça
 Hum... Como é forte o gosto da farinha do desprezo
 Só vou comer agora da farinha do desejo.

Certamente “uma das aberturas mais impactantes de um disco nesse período”, a canção de Macalé e Capinan “Farinha do desprezo” apresenta “uma impressionante bateria com pedal de bumbo”. A destreza e agilidade de Tutty no instrumento seriam referências “para gerações de bateristas que viriam depois” (Coelho, 2020, p. 268). Quanto à letra, a desilusão amorosa que se quer superar vem recheada de metáforas que remetem ao uso de psicotrópicos numa época marcada pelas experiências da contracultura. Participante tanto da “arte engajada” dos anos de 1960 quanto do Tropicalismo, Capinan avalia que, até então, “as teorias racionalistas, humanistas”, tinham ultrapassado “o conservadorismo, só que dentro da universidade, e isso fugiu daquele espaço [no pós-68]. Daí a droga e o irracionalismo entraram forte, no sentido de uma rebeldia”. Concomitantemente, e a exemplo de outras de suas canções em parceria com Macalé, “Farinha do desprezo” “também tem a ver com a libertação do amor das suas formas açucaradas, prisionais” (Capinan, 2016).

Na segunda faixa do LP, Macalé retoma versos da balada-*pop-blues* “Vapor barato”, sua e do poeta Waly Salomão. Lançada no ano anterior (1971) por Gal Costa no

emblemático LP **-Fa-Tal-**: Gal a todo vapor – cuja temporada de shows que deu origem ao disco tem inclusive direção artística de Waly –, a canção havia feito um enorme sucesso entre os fãs e a chamada “geração desbunde” que frequentava o Píer de Ipanema, no Rio de Janeiro, reduto de hippies e *drop-outs* em geral. Beirando a ideia de “loucura” como perspectiva “capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda” (Hollanda, 2004, p. 78), a letra de Sailormoon – codinome adotado por Waly na época – foi impulsionada, em suas palavras, pela “descida do poeta ao inferno”, onde, contudo, escreveu o seu primeiro texto, mais tarde diagramado por Hélio Oiticica e publicado no livro **Me segura qu’eu vou dar um troço** (Salomão, [1972] 2003).

Numa pequena *blitz* na Avenida São Luiz, de São Paulo, eu fui apanhado com uma porção de fumo. E nessa prisão, nessa casa de detenção, que é o famigerado Carandiru, eu fiz um texto chamado “Apontamentos do Pav 2”. Então, o fato de eu ter sido encarcerado, ver o sol nascer quadrado, aquilo foi uma concentração até espacial do meu desejo. E eu consegui fazer o meu primeiro texto, consegui jorrar daqui de dentro. Quer dizer, o que era prisão virou liberação de forças [...] (Waly Salomão. *In*: Nader, 2008).

Transformada em hino hippie/contracultural – em parte também porque a harmonia de Macalé é facilmente executável ao violão –, “Vapor barato” ecoa a experiência adversa de Waly quando de sua detenção no Carandiru. Incorporando gírias típicas da juventude, o título da canção alude aos efeitos da maconha (“barato”) e aos fornecedores da erva, apelidados de “vapor”. Com trajes e apetrechos hippies (“Minhas calças vermelhas, meu casaco de general cheio de anéis”), o eu-lírico, quase que confessional, perambula pelas ruas sem dinheiro ou destino, desprendendo-se das ilusões que antes deram sentido à sua existência (“Vou descendo por todas as ruas/ E vou tomar aquele velho navio/ Eu não preciso de muito dinheiro e não me importa...”). Segundo Macalé, a canção, para Waly, era justamente isso: “um pobre hino hippie. A ideia é de que não precisávamos mesmo de muito dinheiro, pois nós nem tínhamos” (Jards Macalé. *In*: Gomes, 2001).

No LP **Jards Macalé**, “Vapor barato” se comporta como uma breve vinheta com pouco mais de um minuto: “Mas não pra dizer que eu tô indo embora/ Talvez eu volte / Um dia eu volto/ Mas eu quero esquecê-la/ Eu preciso...”. Na sequência desse trecho entoado *a cappella*, Macalé emenda na mesma faixa seu xote-rock-blues “Revendo amigos”, autenticando, assim, que o repertório do disco não se restringia às “temáticas noturnas” ou à “cultura da depressão” normalmente vinculadas ao pós-tropicalismo (Vasconcellos, 1977; Britto, 2003), ainda que a censura e a repressão em diversas camadas

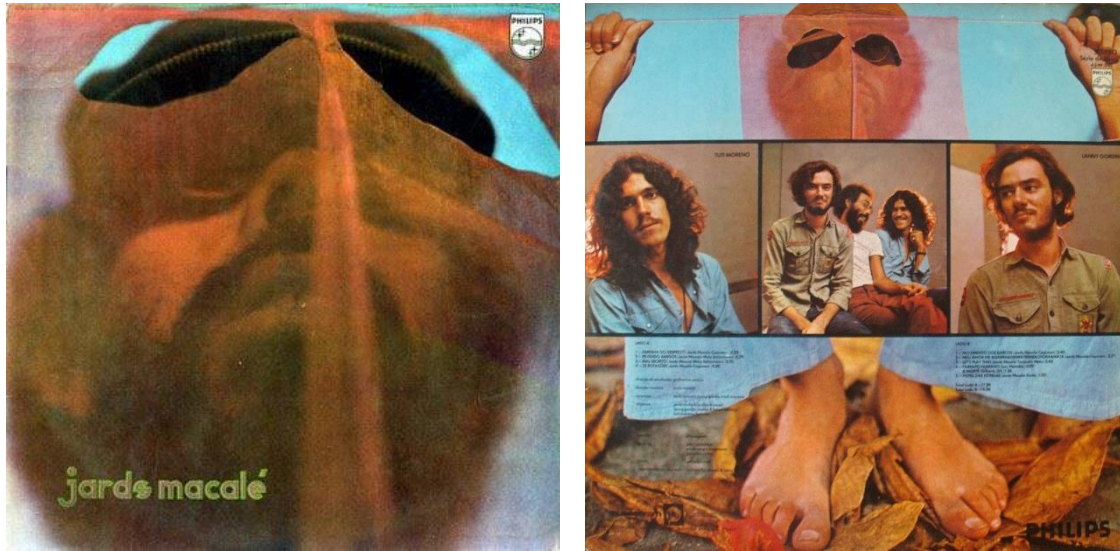
se impregnassem na sintaxe de parte considerável das canções sob o AI-5. Com versos também de Waly, “Revedo amigos” contrabalança aqueles outros versos não menos *drop-outs*. A melancolia, o cansaço e a desilusão saem agora de cena para dar vazão ao destemor. Outrora abatido e sem destino, o sujeito está disposto a matar ou morrer.

Se me der na veneta eu vou
 Se me der na veneta eu mato
 Se me der na veneta eu morro
 E volto pra curtir
Eh, eu, ah, ah, ih, ih/ Eu volto pra curtir...
 Se tocar algum xote, eu tô
 Se tocar um xaxado, eu xaxo
 Se cair algum coco, eu corro
 E volto pra curtir
Eh, eu, ah, ah, ih... Eu volto pra curtir...
 Se chego num dia, a cidade é careta
 Se chego num dia, a cidade é porreta
 Se chego num dia, me arranco no outro
 Se eu me perder na Nau Catarineta
Eu vou, eu mato, eu morro
E volto pra curtir...
 Na sopa ensopada, eu volto pra curtir
 Na sopa ralada, eu volto pra curtir
 Eu vou, mato, morro, e volto pra curtir
 Mas eu já morri, e volto pra curtir...
Eh, eu, ah, ah, ih... Eu volto pra curtir...

A intertextualidade entre a “viagem sem rumo” num “velho navio” (“Vapor barato”) e a “volta” intrépida de “Revedo amigos” se faz igualmente notar pela menção à Nau Catarineta: poema anônimo do século XVI que narra a turbulenta travessia do navio Santo Antônio pelo Oceano Atlântico; navio que, partindo de Olinda, teria aportado em Lisboa mesmo depois de saqueado em alto mar por um corsário francês². Sailormoon, o “Marujo da lua” de **Me segura q’eu vou dar um troço** – livro, a propósito, identificado por Silviano Santiago como um dos representantes da *arte da curtição* (ver Santiago, 2000) –, sofreu de fato uma morte simbólica na prisão do Carandiru. Esteticamente marginal, e marginal literalmente perante a lei, “voltar pra curtir” tem aqui o sentido de “voltar para provocar”, tanto artística quanto politicamente. “Revedo amigos” integra a trilha sonora de Jards Macalé para o filme de Nelson Pereira dos Santos, **Amuleto de Ogum** (1974), do qual o músico é também ator no papel do Cego Firmino. Mas, antes disso, a canção “foi parar não sei quantas vezes na censura” sob a suspeita de fazer apologia à luta armada

² O poema “Nau Catrineta” (nessa variante de português de Portugal) foi publicado e comentado por Almeida Garrett em sua coletânea de poemas **Romanceiro**, que data da primeira metade do século XIX.

(Macalé, 2016). Waly, cuja aparência *hippie* o levaria novamente à prisão (e tortura) noutra delegacia de São Paulo, em 1972 (Salomão, 1993, p. 63), combinava na letra original os verbos “curtir” e “cuspir”, como no verso proibido, e por isso alterado, “na sopa ralada eu volto pra cuspir” (Macalé, 2016).



LP **Jards Macalé**. Phonogram/Philips, 1972. A capa é de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo. Na contracapa, à esquerda, Tutty Moreno; à direita, Lanny Gordin; ao meio, o trio Lanny, Macalé e Tutty. As fotos são de Eduardo Clark, filho da artista visual Lygia Clark.

Na capa e na contracapa do LP **Jards Macalé**, o rosto do músico aparece camuflado sob um tecido vermelho com orifícios para os olhos. A ideia-obra dos artistas Luciano Figueiredo e Óscar Ramos materializa a máscara do rapaz de “Mal secreto”. Gravada anteriormente por Gal Costa no LP **-Fa-Tal-** (1971), a canção de Macalé e Waly tem exatamente o mesmo título de um poema do escritor maranhense Raimundo Correia (1858-1911), que, numa linguagem parnasiana, discorre sobre as inúmeras faces e disfarces sob os quais o ser humano se protege ou preserva os seus reais interesses e sentimentos: “Se a cólera que espuma/ a dor que mora N’alma,/ e destrói cada ilusão que nasce,/ Tudo o que punge,/ tudo o que devora/ O coração, no rosto se estampasse;/ [...] Quanta gente que ri/ Talvez existe/ Cuja ventura única consiste/ Em parecer aos outros venturosa!”. Baseando-se certamente no poema, Waly constrói seu eu-lírico –

inicialmente pacato, comedido, autocentrado e autossuficiente (“Não preciso de gente que me oriente”) – sob uma “falange de máscaras”³.

Não choro
 Meu segredo é que sou rapaz esforçado
 Fico parado, calado, quieto
 Não corro, não choro, não converso
 Massacro o meu medo
 Mascaro minha dor
 Já sei sofrer
 Não preciso de gente que me oriente
 Se você me pergunta “Como vai?”
 Respondo sempre igual “Tudo legal”
 Mas quando você vai embora
 Movo meu rosto no espelho
 Minha alma chora
 Vejo o Rio de Janeiro
 Vejo o Rio de Janeiro
 Comovo, não salvo, não mudo
 Meu sujo olho vermelho
 Não fico parado
 Não fico calado
 Não fico quieto
 Corro, choro, converso
 E tudo mais joga num verso
 Intitulado MAL SECRETO

A concepção roqueira dessa balada *blues* desemboca por um momento no ritmo singular da bossa nova tão logo a letra diz “Vejo o Rio de Janeiro”, numa óbvia associação do estilo musical levado a cabo por João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Nara Leão e tantos outros à “cidade maravilhosa” que foi o seu berço, no final dos anos de 1950. Impossível não lembrar de “Samba do avião” – “Minha alma canta/ Vejo o Rio de Janeiro...” –, canção de contemplação e regozijo solar na qual o “maestro soberano”, Tom Jobim, evoca certa “promessa de felicidade” característica do que Lorenzo Mammi (1992) chamou de “projeto utópico da bossa nova”. Essa citação e procedimento de metalinguagem têm o efeito, como bem observou Santuza Cambraia Naves, de, num dos períodos mais funestos do regime militar, “contrastar o clima solar da velha escola do barquinho e da praia com o clima noturno e depressivo do rock pós-tropicalista” (Naves, 2010, p. 118). Depressivo, contudo, até certo ponto, pois, findado o breve comentário bossa-novista, o rapaz letárgico de “sujo olho vermelho” – numa alusão ao pranto

³ “A falange de máscaras de Waly Salomão” é título do texto introdutório de Antônio Cícero para a nova edição, de 2003, de **Me segura qu’eu vou dar troço** (Cícero, 2003).

extravasado e à maconha – interrompe a inércia depois de confrontar-se no espelho. Seu medo supostamente massacrado e sua dor mascarada se convertem em criação.

O disco continua ao som requintado de “78 rotações”, composição de Macalé e Capinan marcada por modulações inusitadas, que apontam para um rock-*blues*, e por levadas rítmicas da bateria rentes ao samba-jazz (principalmente na Seção B). Há muitos momentos, aliás, em que as improvisações consistem numa espécie de *jam-session*. De importância ímpar ao longo do LP, o baixo elétrico de Lanny Gordin não se confina à função de *background* harmônico. Registrado posteriormente nessa faixa, e com volume mais alto que o habitual, o instrumento introduz e conclui frases e realiza contracantos em relação aos violões e à melodia da voz, nada previsível. A suavidade da interpretação de Macalé vai ao encontro da passionalidade dos versos.

(B) *Com as mãos frias, mas com o coração queimando...*

Tô amando, tô passando, tô gravando

Tô gravando, tô passando, tô amando

Em 78 por segundo rotações.

Vou seguindo por segundo

Vou sorrindo por segundo

Vou servindo por segundo, devagar.

Grave um disco devagar

Grave um nome devagar

Um *long-playing* devagar, quase parando

Um *long-day* devagar, quase parando

Um *long-love* devagar, quase parando

Em 78 por segundo rotações

(B) *Com as mãos frias, mas com o coração queimando...*

Obsoletos desde meados da década de 1960, os discos de 78 rotações (rpm) foram aos poucos substituídos pelos de 33rpm, os chamados *long-playings* ou LPs. O novo suporte – e também “forma artística” de implicação inquestionável para todos os setores que envolveram a música gravada da segunda metade do século XX (Mammì, 2017) – ofereceu mais qualidade e mais espaço de armazenamento para o registro sonoro, sem interferir drasticamente, todavia, na hegemonia da forma canção quanto à sua duração de em média três minutos. Gravada num disco de 33rpm, “78 rotações” é uma canção crítica e autocrítica da canção romântica comercial. Seus versos sugerem que a espontaneidade e a sensibilidade dos músicos inseridos na indústria fonográfica estavam condicionadas à racionalização técnica, mais precisamente aos limites de um fonograma, qualquer que fosse o suporte. Ou, de acordo com o próprio letrista, “os suportes mudam, mas a questão humana permanece dependente dessa precariedade. Mesmo quando a tecnologia dá

saltos, permanece a precariedade do amor, da morte, da vida, junto com a precariedade da tecnologia [...]” (Capinan, 2016). Não por acaso, “78 rotações” conclui o Lado A do disco, que reabre, no lado B, com “Movimento dos barcos”, da mesma dupla de compositores.

“Let’s play that!” (Lado B)

Tô cansado e você também
 Vou sair sem abrir a porta e não voltar nunca mais
 Desculpe a paz que eu lhe roubei
 E o futuro esperado que eu não dei
 É impossível levar um barco sem temporais
 E suportar a vida como um momento além do cais
 Que passa ao largo do nosso corpo
 Não quero ficar dando adeus
 Às coisas passando
 Eu quero é passar com elas, eu quero
 E não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro
 E a marca de um abraço no seu corpo
 Não, não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não
 Lamentando o eterno movimento
 Movimento dos barcos, movimento...

Motivada pela agressão física que sofreu num bairro nobre do Rio de Janeiro, Leblon – “Falavam de um festival que eu havia participado em Cataguases, que eu estava apanhando por ter dado maconha a uma menina; minha vida estava correndo exausta, com medo mesmo” (Capinan, 2016) –, a letra de Capinan para “Movimento dos barcos” condensa como nenhuma outra uma safra de canções em que o fracasso amoroso é ressignificado como derrota coletiva naqueles “anos de chumbo”. Afinal, “o futuro esperado que eu não dei” sintetiza a perspectiva cada vez mais longínqua de uma revolução aos moldes como se havia almejado na década de 1960. Mas em que pese a profunda melancolia reforçada pela interpretação de Macalé que se acompanha sozinho ao violão, não falta aos versos de Capinan a projeção de um horizonte de superação tanto pessoal quanto geracional. Sua marca registrada nesse disco, a passionalidade é levada ao extremo em “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, para a qual Macalé incorpora na voz o drama sadomasoquista que a letra do parceiro demanda: emprega sons guturais nos finais de frase, prolonga as vogais em intervalos de semitons ascendentes (como em “*amo-or* presente”) e suga às vezes a saliva e o catarro como quem chora.

Meu amor é um tigre de papel
 Range, ruge, morde
 Mas não passa de um tigre de papel
 Numa sala ausente, meu amor presente
 Me prende entre os dentes, depois me abandona e vai
 Definitivamente
 Definitivamente ilude, desilude, range, ruge, morde
 Velho tigre de virtudes.
 Nas selvas de seu quarto entre florestas, cartas
 Frases desesperadas, lençóis onde me ama
 Furiosas garras
 Meu amor me agarra e geme e treme e chora, mata!
 Um tigre de papel perdido nos lençóis da casa.

Ao tomar como metáfora a expressão “tigre de papel”, contida numa famosa declaração do líder comunista chinês Mao Tsé Tung – “O imperialismo e todos os reacionários são tigres de papel” –, Capinan se refere aos elos não raras vezes tão estreitos entre amor, paixão, posse, ciúme e poder: uma temática bem parecida com a que desenvolveu na canção “O crime”, do compacto duplo **Só morto** (1970). Em sintonia com o existencialismo e as pautas libertárias da contracultura, ele afirma, a esse respeito, que sempre admirou “Sartre e Simone de Beauvoir por nunca terem se casado. O amor, para ser o tigre que realmente é, tem que se desprender desses rótulos: meu noivo, minha noiva, minha mulher...” (Capinan, 2016).

Musicada e gravada por Macalé uma das últimas letras de canção escritas por Torquato Neto, “Let’s play that” tornou-se carro-chefe do disco. Nada barroco, o “anjo torto” não vivia nas sombras como aquele outro do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, que lhe serviu de inspiração. Pelo contrário: moderno, irônico, insano e iconoclasta, tinha asas de avião e falava gíria.

Quando eu nasci um anjo louco
 Um anjo solto, um anjo torto, muito
 Veio ler a minha mão
 Não era um anjo barroco
 Era um anjo muito solto, solto, doido, doido
 Com asas de avião, ão, ão, ão.
 E eis que o anjo me disse
 Apertando a minha mão
 Entre um sorriso de dentes:
Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes!
Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes!
Let’s play that... Let’s play that!

Macalé acatou a “ordem” em sua interpretação, valendo-se de maneirismos *nonsense*, respiração ofegante e uma porção de ruídos e sujeiras vocais que conferiram

singularidade ao seu canto. Não bastasse isso e o ritmo-harmônico um tanto instável, Lanny Gordin, no baixo elétrico, despreza qualquer causalidade tonal ao executar, sobre o verso “Let’s play that”, uma sequência melódica cromática descendente (e depois ascendente) com direito a distorções. O resultado dissonante e pouco palatável ao consumo imediato parece, contudo, ter desagradado o letrista, desejoso de que as suas produções mantivessem um bom alcance de público naquele pós-tropicalismo: “Macalé botou música clássica e a transa ficou condenada: *Let’s play that?*” (Neto, 1982, p. 160-161)⁴. Querelas à parte, a letra de Torquato Neto pedia uma música e uma performance que “desafinassem” à altura – o trocadilho não é aleatório. Diga-se de passagem, na música de Macalé e nos *hiffs* de Lanny há ideias de Naná Vasconcellos, impressionado que era pelos solos de Jimi Hendrix (cf. Naná Vasconcellos. *In*: Lacerda, 2011).

Além de parafrasear Drummond, Torquato se reportava diretamente ao poema **O Guesa** (1888), de Sousândrade, cujo título quer dizer “errante”. Para o escritor e poeta maranhense que viveu parte da vida sob o regime monárquico de Dom Pedro II (inimigo do Guesa em seu poema), a expressão sarcástica “coro dos contentes” dizia respeito àqueles que, interesseiros, bajulavam os poderosos para usufruir de sua proteção e benefícios (cf. Machado, 2005: 107; Freitas, 2008). Desafinar esse coro, portanto, correspondia à postura contracultural e marginal sob a ditadura, traduzindo a subversão crítica de linguagens e de comportamentos alinhados à racionalidade autoritária (cf. Zan, 2010, p. 169). Waly Salomão comentou sobre essas e outras referências das quais o amigo Torquato Neto lançava mão sem ter a menor preocupação de explicitá-las: “Vai, anjo gauche, dismantelar o coro dos contentes e fazer uma fusão de Carlos Drummond de Andrade e Sousândrade e recusar o mesquinho lugar ao sol dos macaquitos orgulhosos [...]. Anjo que quer levantar voo esquece as asas [...]. Anjo que quer levantar voo permite o jogo da adivinhação” (Salomão, 1993, p. 64; 73).

Aparentemente entusiasmado com a sua então recente atuação no filme super-8 de Ivan Cardoso, **Nosferatu no Brasil** (1972), Torquato pôs fim à própria vida em novembro de 1972. A complexidade e potência de seu trabalho artístico e intelectual, seja como jornalista, letrista ou poeta, acabariam camufladas, segundo defende Fred Coelho, pelo mito moderno do “artista maldito” que o suicídio intensificou (Coelho, 2010, p. 217).

⁴ Intitulado “Literato cantabile”, esse comentário de Torquato data de 16 de novembro de 1971.

Mito que remonta a escritores do porte de Baudelaire, Dostoievski, Edgar Allan Poe e Rimbaud, o *maldito* seria um iconoclasta para os padrões éticos e estéticos de seu tempo. Obcecado pela “grande obra” e atormentado por sentimentos de solidão e incompreensão, ele se isolaria de seus pares, negaria condições convencionais de produção e não faria concessões ao mercado nem ao gosto dominante (*idem*, p. 224; ver também Bosco, 2011).

Na produção musical dos anos de 1970, *maldito*, contudo, é um rótulo de controvérsias. Difundido pela imprensa para tachar músicos e compositores experimentais e/ou inconstantes em suas carreiras e um tanto arredios ao *modus operandi* da indústria fonográfica, o termo foi assimilado por essa indústria como uma espécie de nicho de consumo num mercado cada vez mais segmentado. Ainda que vendessem poucos discos, nomes assim rotulados contribuíram involuntariamente com o prestígio de gravadoras junto à crítica e ao público jovem, sobretudo o de classe média. “Malditos” e também “marginais”, alcunhas que não obstante as diferenças foram muitas vezes operacionalizadas como sinônimos, Jards Macalé, Jorge Mautner, Sérgio Sampaio, Walter Franco, Luiz Melodia, dentre outros, não se isolaram totalmente do mercado e tampouco de seus pares, mantendo entre si, além disso, parcerias e colaborações.

Autor de “Pérola negra”, gravada por Gal Costa no LP **-Fa-Tal-** (1971), Luiz Melodia é quem assina a antepenúltima canção do LP **Jards Macalé** (1972). “Farrapo humano” é homônima à versão brasileira de **The lost weekend** (1945), filme de Billy Wilder cujo protagonista tem a carreira e a vida social e amorosa devastadas pelo alcoolismo. Macalé dá voz ao personagem desamparado, estressado e autodestrutivo no qual se baseou o adicto em cinema, Melodia: “Tô muito acabado, tão abatido/ Minha companheira que venha comigo/ Mas estou pra estourar, pra me zangar, pra me acabar/ Eu choro tanto me escondo e não digo/ Viro um farrapo, tento suicídio/ Com caco de telha ou caco de vidro...”⁵ Esse rock-*blues* de interpretação e arranjo vigorosos culmina na delicadeza de “A morte”, samba-canção de Gilberto Gil registrado na mesma faixa: “A morte é rainha que reina sozinha/ Não precisa do nosso chamado, recado pra chegar [...]”. É sob essa atmosfera introspectiva que Macalé, solitário ao violão, encerra o disco cantarolando as estrofes iniciais de “Hotel das estrelas”, outra de suas canções que, com letra de Duda Machado, foi lançada por Gal em **-Fa-Tal-**.

⁵ “Farrapo humano” foi gravada por Luiz Melodia em seu LP de estreia, **Pérola negra** (Phonogram, 1973).

Nessa janela sozinha
Olhar a cidade me acalma
Estrela vulgar a vagar
Rio e também posso chorar
Rio e também posso chorar...

Ouvimos ainda o músico dizer, num tom reflexivo, “É..., aham..., tá legal”, ao passo que a fala seguinte e derradeira do técnico de som, captada pelo fonograma, confirma o ambiente despojado das gravações ao vivo e a elaboração coletiva dos arranjos dentro do estúdio: “Mais uma vez, Macao! Vambora!”.

“Desafinar o coro dos contentes!”

Naquele momento, contracultura, pra mim e para alguns, queria dizer contra a cultura oficial, ‘oficialesca’. Estávamos ali numa resistência à caretice.

Jards Macalé. *In*: Costa, 2013.

Experimental e dotado de um caráter artesanal, muito embora lançado num momento de intensa reestruturação e racionalização da indústria fonográfica, o LP **Jards Macalé** (1972) é, assim como outros álbuns antológicos do período, um importante documento de época para se compreender as temáticas, as linguagens, as práticas e também os impasses e os conflitos que caracterizaram a contracultura no Brasil da primeira metade da década de 1970.

Palavra polissêmica, a contracultura do pós-68 também atendeu por *desbunde*, *udigudri*, *cultura alternativa*, *subterrânea* e *cultura marginal*, termos que, dentre outros, e para além de suas diferenças e convergências, procuravam dar conta de produções artísticas e atividades variegadas, distintas das totalizações que marcaram o desejo de participação política dos anos de 1960, em parte agora deslocado para a ênfase nos aspectos comportamentais e subjetivos – o que não significa que a contracultura tenha se eximido da crítica ao sistema político vigente e à consequente imposição de uma racionalidade autoritária (Diniz, 2017; Favaretto, 2019).

Gíria que se tornou sinônimo de *curtição*, abarcando artistas que buscavam se exprimir por meio da sexualidade, da espiritualidade, do ideário hippie e das experiências

com drogas, o *desbunde*, dentre todos aqueles termos, foi o mais associado às ideias de escapismo, falta de objetivos e/ou de compromisso político, contrariando, nesse sentido, uma definição de *cultura marginal*, cujos artistas manteriam

[...] uma ligação direta com a poesia concreta e com seus cânones construtivistas de rigor formal e de invenção estética. [...] Esses artistas viviam na fronteira entre o engajamento formal e a liberação de suas bases existenciais. O cerne de seus trabalhos encontrava-se nos embates do campo cultural, e não na busca de maior espiritualidade (tema presente nos artigos de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*) ou de uma vida em comunidade (como aquela formada pelos Novos Baianos, típicos representantes do verdadeiro *desbunde* praticado na época) (Coelho, 2010, p. 223-224).

Tendo seu epicentro na própria linguagem artística e em ações estratégicas sob o regime militar, nada impedia, entretanto, que os considerados *marginais* fomentassem o *desbunde* na medida em que a gíria, ambivalente e pivô de embates político-ideológicos nos anos de 1970, também designava uma postura de vida libertária, não normativa, anárquica e anticonsumista. Irmão de Waly Salomão, Jorge Salomão comenta que, no início daquela década,

Waly, eu, José Simão, Torquato Neto, Macalé, Ivan Cardoso, uma turma misturada com Gal Costa, um monte de gente, começamos a fomentar a cultura do *desbunde* no Rio [de Janeiro]. Nós não tínhamos dinheiro pra nada [...]. Eu e Waly morávamos numa pensão vagabundérrima [...]. Mas Waly tinha uma alegria extraordinária (Jorge Salomão, *apud* Leal, jan. 2017, p. 8).

Praticamente um dos que inauguraram o Píer de Ipanema ou Dunas da Gal ou Dunas do Barato, um dos recantos do *desbunde* carioca pós-68, Jards Macalé, na esteira da radicalidade da Tropicália, levou adiante e aprofundou a articulação entre experimentalismo construtivista e aspectos arraigados à nova sensibilidade contracultural. Ao lado de seus parceiros *marginais* no LP de estreia de 1972, ele, como queria Torquato Neto, manteve o arco sob permanente tensão, desafinando e desafiando respectivamente o *mainstream* e o *status quo*.

“*Let’s play that!...*”.

Referências

ABUJAMRA, Marco; PIMENTEL, João. **Jards Macalé**: um morcego na porta principal. Documentário, 71 min., Canal Brasil, 2010.

BOSCO, Francisco. “A ideia de maldito”. *In: O Globo*, Segundo Caderno, 16 mar. 2011, p. 2.

BRITTO, Paulo Henriques. “A temática noturna no rock pós-tropicalista”. *In: NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Relume Dumará, 2003, pp. 191-199.

CAPINAN, José Carlos. Entrevista concedida à autora. Grav. digital, 120 min. Salvador, 29 jan. 2016.

CÍCERO, Antônio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. *In: SALOMÃO, Waly. Me segura qu’eu vou dar um troço*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003, pp. 28-55.

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

_____. **Jards Macalé**: eu só faço o que quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020.

COSTA, Tito. **Contracultura Brasil**. Documentário, 26 min. Cine Brasil TV, 2013.

DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados & marginais**: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). Tese de doutorado em Sociologia, IFCH/Unicamp, 2017.

_____. “‘Movimento dos barcos’: arte engajada, tropicalismo e contracultura por José Carlos Capinan” (Entrevista). *In: Proa*, Revista de Antropologia e Arte, Campinas, n.º 8, v. 2, jul./dez., 2018, pp. 256-278.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental** (Coleção Lampejos; v.1). São Paulo: N-1, 2019.

FREITAS, Olívia Barros de. **O Guesa empenhado**: nação, continuidade e inovação do sistema literário brasileiro. Dissertação de Mestrado em Literatura. Brasília: UNB, 2008.

GOMES, Marcelo. **Anos 70**: trajetórias; Documentário, 28 min., Panorama Histórico Brasileiro, Tomo III, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). 5.ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LACERDA, Luiz Carlos. **Casa 9**. Documentário, 67 min., Rio de Janeiro, Matinê Filmes, 2011.

LEAL, Cláudio. “Poeta-malabarista: aos 70, Jorge Salomão não pega feitiço”. *In: Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, São Paulo, 22 jan. 2017, p. 8.

LIMA, Maria Alvarez. **Marginália: arte & cultura na “idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

MACALÉ, Jards. Entrevista concedida à autora. Grav. digital, 80 min., Rio de Janeiro, 10 fev. 2016.

MACHADO, Gláucia Vieira. **Todas as horas do fim: sobre a poesia de Torquato Neto**. Maceió: Educal, 2005.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova”. *In: Novos Estudos Cebrap*, n.º 34, nov. 1992, pp. 63-70.

_____. “A era do disco”. *In: A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 104-124.

NADER, Carlos. **Waly Salomão em Pan-cinema permanente**. Documentário, 83 min., Ministério da Cultura, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro** (Org. Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão). 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

_____. **Me segura qu’eu vou dar um troço**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “Abutres”. *In: Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 128-145.

TERRON, Paulo. **Encarte da Ocupação Jards Macalé**. São Paulo, Itaú Cultural, 31 mai. a 06 jul. 2014.

VASCONCELLOS, Gilberto. “Cultura da depressão, 1969-1974”. *In: Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

ZAN, José Roberto. “Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios”. *In: Revista USP*, Dossiê Música Brasileira, São Paulo, n.º 87, set./out. 2010, pp. 156-171.

***Sheyla Castro Diniz** é atualmente pós-doutoranda (bolsista Fapesp) e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História Social da FFLCH/USP. É doutora e mestre em Sociologia pela Unicamp, com estágio doutoral na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines/França. É graduada em Ciências Sociais e Música

pela UFU. Atua nas áreas de Sociologia da Cultura, Música Popular e História social da canção. É autora do livro: **...De tudo que a gente sonhou: amigos e canções do Clube da Esquina** (São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017) e da tese de doutorado **Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)** (2017).