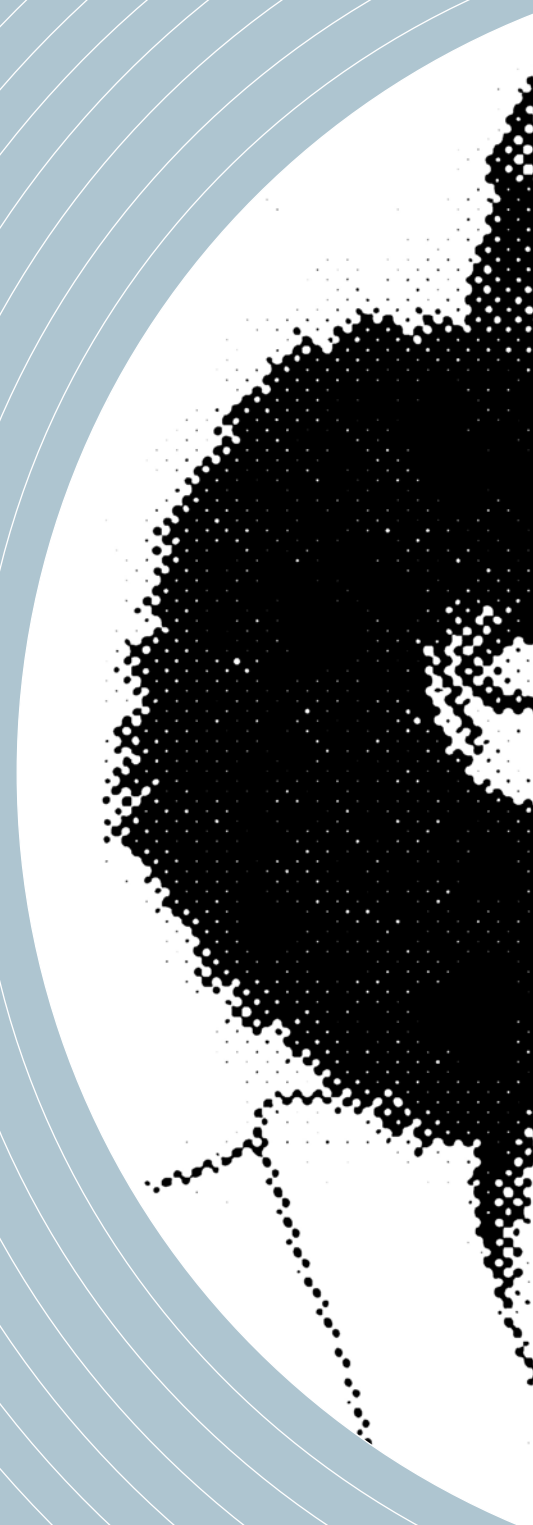


JOSÉ ROBERTO ZAN

# Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios

**JOSÉ ROBERTO ZAN**  
é sociólogo, professor  
do Departamento de  
Música do Instituto  
de Artes da Unicamp  
e pesquisador de  
música popular.





## RESUMO

Este artigo analisa a produção do compositor popular e intérprete Jards Macalé, no período compreendido entre 1969 e 1972. Reconhecido pela crítica por práticas criativas, ousadas e transgressoras, Macalé atuou junto aos tropicalistas e ganhou o rótulo de cancionista maldito, especialmente após sua participação, com a música "Gotham City", no IV Festival Internacional da Canção realizado pela TV Globo, em 1969. A produção de Macalé, durante esses anos, se deu num contexto marcado pelo enrijecimento do regime ditatorial militar no Brasil, culminando na forte repressão política; pela intensificação da censura sobre as produções artísticas e culturais; pelo rápido desenvolvimento e racionalização da indústria cultural; e pelo esgotamento das vanguardas artísticas. Pretende-se verificar até que ponto a obra de Macalé, concebida nesses anos, foi capaz de tensionar e até mesmo transgredir determinados padrões estéticos que se institucionalizavam no âmbito da música popular brasileira.

**Palavras-chave:** canção, censura, indústria cultural, contracultura.

*This article analyzes the work of the popular songwriter and performer Jards Macalé in 1969-1972. He earned critical acclaim for his creative, audacious and transgressive work, performed together with the artists of the tropicalism, and was labeled accursed, particularly after his performing of "Gotham City" at TV Globo's 4th International Song Festival in 1969. Back then the Brazilian military dictatorship intensified political repression while its censors clamped down on art and culture. That period was also marked by the fast development and rationalization of the cultural industry as well as by the exhaustion of the artistic vanguards. This study intends to determine the extent to which Macalé's work at that time succeeded in shaking up and even overstepping certain aesthetic patterns that were then becoming institutionalized in Brazilian popular music.*

**Keywords:** song, censorship, cultural industry, counterculture.

**E**m 1969, o grande acontecimento musical do ano foi o IV Festival Internacional da Canção realizado pela recém-inaugurada Rede Globo de Televisão. Os preparativos para o evento revelaram claramente os efeitos dos novos padrões

de gerenciamento adotados pela indústria cultural no Brasil naquele momento. Todo o certame seria gravado em videoteipe e transformado num programa de três horas de duração para ser transmitido em cores por uma emissora europeia, a Eurovisão, em 1º de janeiro de 1970. Um dos grandes problemas que a produção havia enfrentado nos festivais anteriores era a qualidade do som no Maracanãzinho, ginásio de esportes situado na cidade do Rio de Janeiro. Para contornar as deficiências de acústica do espaço, a TV Globo investiu em equipamentos de última geração como mesa de mixagem, alto-falantes e caixas acústicas da marca Amplicord Westfalia, considerada uma das melhores do mundo. A arquitetura do palco foi redefinida tanto para melhorar a qualidade do som como para abrigar novas câmeras de televisão importadas da Alemanha, da marca Saarlaiensischer Rundfunk de Saarbrücken, o que exigiu, também, a ampliação do sistema de iluminação (Mello, 2003, pp. 336-7).

Mas os organizadores não se limitaram ao incremento do aparato técnico. Definiram uma série de estratégias para manter as manifestações da plateia dentro de determinados limites. A vigilância nas

portas de acesso ao ginásio foi reforçada para evitar que pessoas portassem objetos que pudessem ser atirados nos músicos e foram proibidas as torcidas com bandas organizadas como nos festivais anteriores. Várias fileiras de cadeiras próximas do palco foram ocupadas por câmeras para registrar a vibração do público durante as apresentações dos concorrentes. Era o aprofundamento da “espetacularização” do evento o que contrastava com o clima estridente e mais interativo das edições anteriores.

Grandes estrelas já consagradas da MPB não participaram porque estavam fora do país por razões políticas, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Edu Lobo, ou porque não se interessaram. Matéria publicada pela revista *Veja* pouco antes do início do festival traduziu um pouco das condições criadas pela emissora:

“Para conquistar essa vasta camada de público atualmente sem ídolos, os compositores brasileiros terão a seu favor, além da organização que o coordenador de FIC garante, a tradição de calma que reina nos festivais de música, apesar de todo o barulho da plateia: não há contestadores” (*Veja*, 24/9/1969, p. 59).

Mesmo com todo o aparato técnico e de segurança montado pelos organizadores, vários convidados internacionais ilustres, que de certa forma compensariam a ausência dos artistas brasileiros já consagrados, não compareceram. Nomes como Jane Fonda, Roger Vadim, Nancy Wilson, Burt Bacharach justificaram a ausência alegando outros compromissos. O ator James Mason, o *beatle* George Harrison e o cantor Jack Jones foram mais explícitos atribuindo ao clima político reinante no Brasil o motivo pelo qual declinaram do convite (Mello, 2003).

No contexto pós-AI 5, a despolitização era evidente. A orientação da produção valorizava a comunicabilidade das composições, especialmente as fórmulas que apresentassem grande potencial de mercado. É o que se percebe no lema definido pelo coordenador

do festival, Augusto Marzagão – “quero uma canção que seja cantada da Patagônia aos Urais”. As características das músicas concorrentes se aproximavam do modelo da “cantiga moderna”, inaugurado por “Andança”, de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, no festival anterior. A música vencedora do FIC-69 parecia sintetizar essas características. Composição de Eduardo Souto e Paulinho Tapajós, “Cantiga por Luciana” é uma canção singela e com um leve toque infantil, interpretada de forma impecável por Evinha.

Após o encerramento do evento, os maestros e músicos da vanguarda paulista, Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela, que tinham participado dos festivais de 1967 e 68 ao lado dos tropicalistas, publicaram na revista *Veja* um manifesto irado contra a nova tendência assumida pelo FIC, intitulado “Eis o Funeral da Canção”, afirmando que o festival estava nivelando por baixo o seu repertório, colocando-o no nível da pior música europeia (*Veja*, nº 57, 8/10/1969, pp. 76-7).

Coube a dois concorrentes, Jorge Ben (posteriormente Ben Jor) e Jards Macalé, a tarefa de desafinar aquele coro. Surpreendentemente, a censura não interditou suas composições cujos conteúdos tensionavam claramente o ambiente político-ideológico da época. Jorge Ben apresentou o samba falado “Charles Anjo 45”, acompanhado pelo Trio Mocotó, cuja letra fazia referência ao seu amigo, o malandro Charles Antônio Sodré, dono do ponto de jogo de bicho, boca de fumo e portador de uma pistola de calibre 45, que fora preso e condenado pela justiça. “Robin Hood dos morros, rei da malandragem/ Um homem de verdade, com muita coragem/ Só porque um dia Charles marcou bobeira/ e foi tirar, sem querer, férias numa colônia penal”, diz a letra. Na ausência do herói, “[...] os malandros otários deitaram na sopa/ E uma tremenda bagunça/ O nosso morro virou”. Na parte final do samba, a letra anuncia a festa que as pessoas fariam quando Charles retornasse ao morro. “Paz e alegria geral/ Todo morro vai cantar/ Antecipando o carnaval/ Vai ter batuca-

da/ Uma missa em ação de graças/ Vai ter feijoada, uísque com cerveja e outras milongas mais/ Muita queima de fogos/ E saraivadas de balas pro ar”. Nesse ponto, o arranjo torna-se mais efusivo com uma forte batucada, o que dividiu o público do Maracanãzinho entre euforia e vaias. Trata-se de uma canção, segundo Homem de Mello, premonitória da situação atual dos morros do Rio de Janeiro (Mello, 2003, p. 342). Porém, mais que isso, “Charles Anjo 45” anunciava o novo significado que a figura do malandro iria adquirir no contexto dos anos 70 no Brasil, marcado pelo regime ditatorial militar: uma espécie de símbolo de resistência e transgressão à ordem imposta pelo governo autoritário à sociedade brasileira.

Jards Macalé defendeu sua composição, feita em parceria com Capinam, intitulada “Gotham City”. Recheada de metáforas, a canção soava como alegoria do Brasil daquele momento. Vestindo uma túnica extravagante, com barba longa, Macalé entrou no palco gritando: “Cuidado! Há um morcego na porta principal”. O início da *performance* havia sido proibido pela produção do festival. Macalé e Capinam planejaram, numa paródia aos sabiás que voavam durante a apresentação da música de Chico Buarque e Tom Jobim no ano anterior, soltar morcegos no momento em que os músicos entrassem no palco. Acompanhado pelo som metálico do conjunto Os Brasões e pelo arranjo estridente e anárquico de Rogério Duprat, que incorporava elementos de bandas militares e *western*, Macalé comandou um verdadeiro *happening* ao entoar a canção que diz:

“Aos 15 anos eu nasci em Gotham City  
Era um céu alaranjado em Gotham City  
Caçavam bruxas no telhado em Gotham  
[City

No dia da independência nacional  
Cuidado, há um morcego na porta  
[principal

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 ajuda quem cedo madruga em  
[Gotham City

(estribilho)  
No céu de Gotham City há um sinal  
Sistema elétrico nervoso contra o mal  
Meu amor não dorme/ Meu amor não  
[sonha  
Não se fala mais de amor em Gotham  
[City

(estribilho)  
Só serei livre se sair de Gotham City  
Agora vivo o que vivo em Gotham City  
Mas vou fugir com meu amor de Gotham  
[City

A saída é a porta principal  
(estribilho)  
[...] Cuidado, a saída é a porta principal  
Cuidado, há um abismo na porta  
[principal”.

A alusão ao universo de Batman, que mal encobria a referência ao Brasil pós-AI, parece ter confundido os sensores que não foram capazes de desvendar as ambiguidades do conteúdo da canção. O público parecia confuso: uma pequena parte se

**Jards Macalé,  
Só Morto, RGE,  
1969 (compacto  
duplo)**

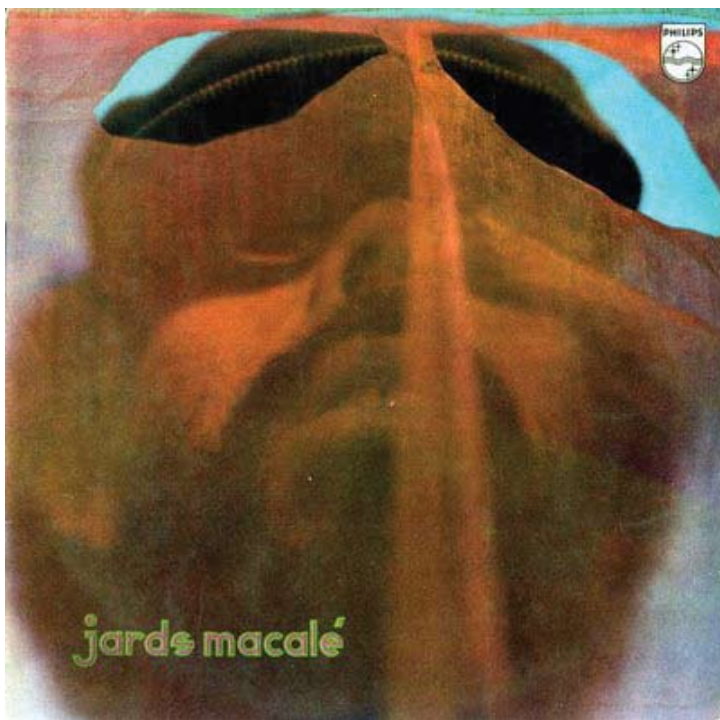


mostrou receptiva, mas a maioria explodiu em vaias. E tudo foi incorporado ao grande *happening* à maneira tropicalista.

Os críticos se dividiram entre o apoio ao experimentalismo e à postura de vanguarda do artista e a objeção à sua suposta complacência com gêneros e estilos estrangeiros. O poeta concretista Augusto de Campos reconhecia Macalé como o continuador da luta de Caetano e Gil ao desafiar o público do Maracanãzinho, “canalizando as vaias do Festival Internacional da Canção, em 1969” (Campos, 1986, p. 338). O jornalista, compositor e produtor musical Nelson Mota destacou a força e a radicalidade da interpretação de Macalé que submeteu o público a uma espécie de tratamento de choque, quebrando os clichês e a previsibilidade presentes nas canções concorrentes. Segundo ele, a atuação do músico

“[...] espalhou o pânico total e incontrolável entre o público [...]. Para aceitar ‘Gotham City’ era preciso quebrar os vidros em que estão presos os ‘conceitos’, era preciso mudar os padrões de julgamento, ou mais, abolir os padrões. [...] Aceitar [...] significava o caos nos mundinhos pessoais deles

**Jards Macalé,  
Philips, 1972**



[público]. Era portanto uma ameaça” (Mota, 1969, p. 17).

Por outro lado, argumentos apoiados no ideário nacional-popular foram retomados. Para o poeta Ferreira Gullar, a atuação de Macalé refletiu o avanço da influência estrangeira sobre a música popular brasileira por caminhos que já haviam sido abertos pelos próprios tropicalistas.

Há, assim, em linhas gerais, duas correntes dentro da nossa música, diz o poeta:

“[...] a que bebe na tradição nacional e a que copia os processos estrangeiros. [...] O iê-iê-iê [...] terminou obtendo um *habeas corpus* nos últimos festivais de música popular. Caetano e Gil contribuíram para isso. [...] E assim vemos um compositor, como Macalé, trocar o samba brasileiro pela canção de *farwest*, em *Gotham City*. [...] *Gotham City*, dois meses depois do escândalo, caiu no esquecimento. Martinho da Vila, com o velho partido alto, repellido pelo festival, continua dando o seu recado” (Gullar, 1970, p. 46).

A opinião de Sérgio Cabral se apoiou em diagnóstico semelhante. Para o jornalista, se o festival abrisse espaço para sambistas que viviam à margem do mercado musical voltado para a classe média, receberia apoio de segmentos sociais populares organicamente ligados ao meio em que o samba nascera, o que significaria uma contestação muito mais eficaz do que a atuação de Macalé. Cabral afirmava que seu desejo é que

“[...] os compositores de vanguarda prestigiem as manifestações musicais mais legítimas do povo brasileiro porque essas manifestações estão acima do conceito de velho e do novo. [...] E se relaciono liberdade & música popular brasileira é porque o nosso sonho é ver um Brasil de ‘festa, trabalho e pão’” (Cabral, 1969-70, p. 50).

Nessa frase, Cabral cita o verso da canção “Viramundo”, de Gilberto Gil e Capinam, presente no LP *Louvação*, de Gil, lançado pela Philips em 1967, momento em

que os compositores baianos ainda estavam integrados ao ideário nacional-popular, portanto, à sua fase pré-tropicalista. Porém, no início de 1970, momento em que o governo Médici tentava criar um clima de nacionalismo ufanista (que seria, de certo modo, coroado pela “festa” do tricampeonato mundial de futebol) e de euforia desenvolvimentista com o “milagre econômico”, a crítica nacional-popular à atuação de Macalé parecia pouco convincente.

A intervenção de Macalé no IV FIC lhe rendeu a fama de “maldito”, colocando-o numa posição de marginal em relação ao meio artístico da época. Parece que seu estilo áspero, agressivo, anárquico e experimental já não encontrava espaço na indústria cultural que passava por rápido processo de integração e racionalização. Mesmo assim, o músico gravou pela RGE, em 1969, o compacto duplo *Só Morto*, com uma composição sua e outras em parceria com Capinam e Duda. A mixagem descuidada e a má distribuição contribuíram para o fracasso das vendas.

Nascido no bairro da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, em 1943, Jards Anet da Silva passou a infância entre o bairro de classe média e o Morro da Formiga, onde teve seus primeiros contatos com o samba. Ainda menino, mudou-se para Ipanema e aí cultivou duas paixões: o futebol de praia, que lhe rendeu o apelido Macalé – inspirado no nome do pior jogador do Botafogo daquela época – e a música popular. Tornou-se amigo de Chiquinho, filho do maestro Severino Araújo, da Orquestra Tabajaras. Essa convivência lhe propiciou contatos mais próximos com o frevo, maracatu, samba, blues e jazz. Em 1959, criou com o amigo o conjunto Dois no Balanço que, em pouco tempo, teve sua formação expandida para Seis no Balanço. Nesse grupo, ampliou sua experiência musical e arriscou seus primeiros arranjos e composições. Suas canções “Meu Mundo É Seu” e “Amo Tanto” foram gravadas, respectivamente, por Elizeth Cardoso (1964) e Nara Leão (1966). Atuou ainda como violonista no grupo Opinião, no musical *Arena Conta Bahia*, e fez a direção

do espetáculo *Recital*, de Maria Bethania, no Rio de Janeiro. Conheceu os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e o piauiense Torquato Neto, futuros tropicalistas, mas não se integrou ao movimento. A partir de 1967, dedicou-se aos estudos de piano, orquestração, análise, violoncelo, violão e composição, tendo como mestres Guerra-Peixe, Peter Daulsberg, Ester Scliar, Turíbio Santos e Jodacil Damasceno (*NHMPB*, 1978, pp. 2-3).

Em 1969 e 70, Macalé trabalhou com Gal Costa na gravação do disco *Le-Gal* (Philips, 1970) e na produção do *show Meu Nome é Gal*. No ano seguinte, viajou para Londres, juntando-se aos tropicalistas exilados Caetano e Gil. Participou de *shows* em vários países europeus e entrou em contato com o *reggae* jamaicano e a música de Jimi Hendrix. Participou do LP *Transa*, de Caetano Veloso (Philips, 1972), gravado em Londres, como diretor musical, arranjador e violonista, tendo permanecido anônimo, uma vez que seu nome não constou da fixa técnica do disco (Sampaio, s.d.).

## VAPOR BARATO

O contexto histórico que se delineou imediatamente após a decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968 – identificado como o segundo golpe –, foi marcado pelo recrudescimento do regime ditatorial, pelo forte crescimento econômico e pela expansão da indústria cultural. O AI-5 atribuiu ao presidente da República, entre outras prerrogativas, poderes para fechar o Congresso, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos e suspender direitos políticos. Com a suspensão da garantia de *habeas corpus*, qualquer indivíduo acusado de infringir ou ameaçar a ordem política e econômica do país poderia ser preso sem direito de defesa. O regime ampliou, ainda, o aparato repressivo criando novos órgãos que praticavam a tortura em presos políticos e, em muitos casos, execuções. Ao mesmo



tempo, permitiu ao chefe do governo sustar a liberdade de reunião e de associação e de exercer a censura a correspondências, à imprensa, às telecomunicações e diversões públicas. O fortalecimento do perfil autoritário do regime reforçou a tese de organizações de esquerda que mesmo antes desse novo golpe não acreditavam na possibilidade de se conquistar mudanças democratizantes por meios pacíficos. O resultado foi a multiplicação de grupos guerrilheiros e a intensificação da luta armada contra a ditadura.

Ao mesmo tempo, o quadro de recessão econômica que caracterizou os primeiros anos do governo militar iniciado em 1964 minguou no final da década. A redução da inflação e a conjuntura mundial favorável, com os países desenvolvidos e instituições financeiras internacionais dispostos de recursos abundantes para empréstimos e investimentos, impulsionaram fortemente o crescimento econômico brasileiro. De 1969 a 1973, o PIB do país registrou uma expansão média superior a 11%, período definido pela história oficial como “milagre brasileiro”. Nesses anos, registrou-se ainda o forte incremento da produção de bens simbólicos. A partir de 1964, o desenvolvimento da indústria cultural como desdobramento da política de modernização conservadora da economia brasileira, adotada pelo regime militar, foi notável (Ortiz, 1988, pp. 113-9). Nesse período, ao mesmo tempo em que o regime revelava sua face repressora, eram implementadas medidas de incentivo às atividades culturais e artísticas. Foram criadas instituições de fomento a tais atividades e proporcionadas condições institucionais para facilitar tanto as importações de equipamentos necessários à modernização de diversos ramos industriais voltados para a produção simbólica, como investimentos nacionais e estrangeiros nesses setores. A afinidade de interesses entre o Estado e o capital privado possibilitou o rápido incremento da indústria cultural no Brasil nos anos 60 e 70. Tal expansão foi acompanhada pela racionalização do setor representada pela adoção por parte das empresas de novas

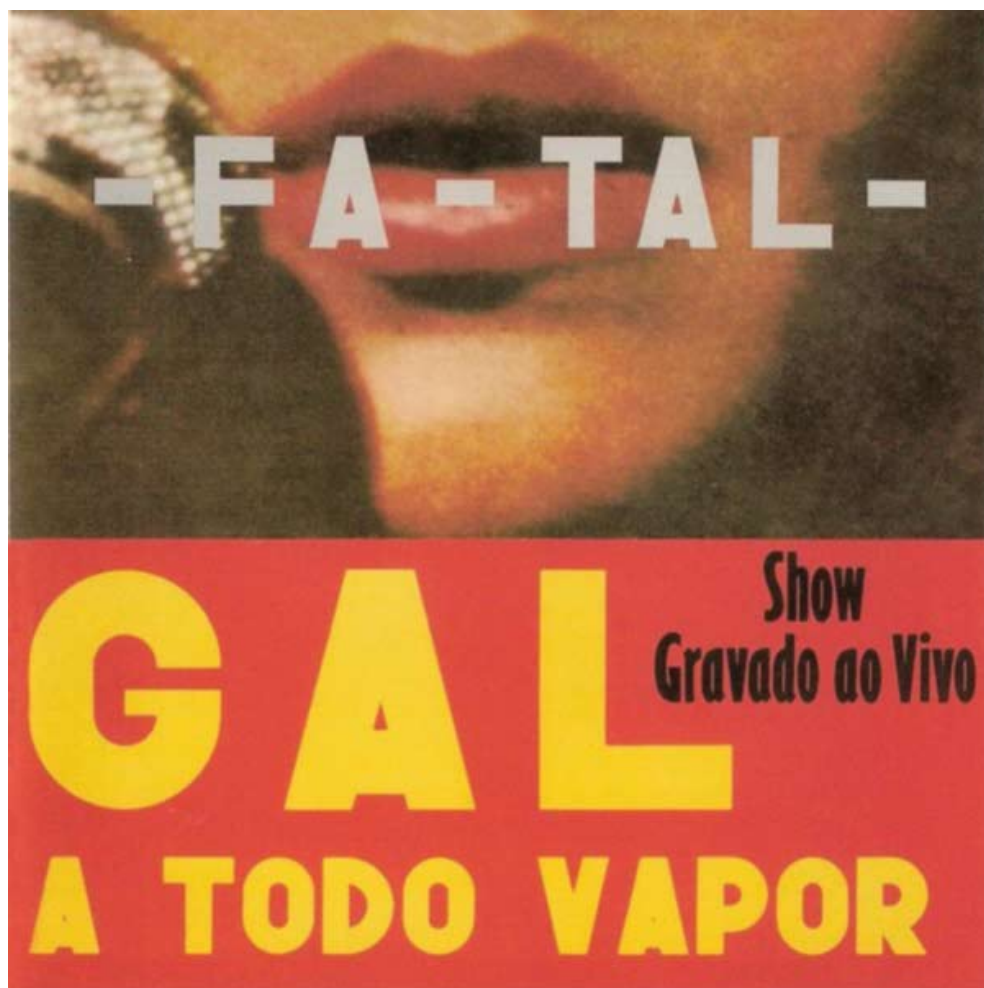
práticas de gerenciamento dos processos de produção. Tanto o volume de bens registrou grande crescimento nesses dois decênios, como o alcance da produção simbólica se ampliou consideravelmente, atingindo dimensões nacionais. Pode-se afirmar que nesses anos a indústria cultural superou o estágio de relativa insipiência e “artesanalidade” que a caracterizara nas décadas anteriores e conquistou forte integração sistêmica (Ortiz, 1988, pp. 113-9).

A confluência da repressão política com o crescimento econômico, acompanhado pelo desenvolvimento da indústria cultural, gerou, ao lado da derrota das organizações de esquerda e da resistência armada, mudanças culturais e comportamentais. 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. Nesse contexto, o rock, gênero musical que fora estigmatizado em meados dos anos 60 como símbolo do imperialismo cultural e da alienação, se converteu numa espécie de trilha sonora da “geração desbunde”, termo pejorativo cunhado por militantes de esquerda para se referir aos integrantes dessa nova cena cultural. Associado ao novo estilo de vida, ao novo comportamento e à contracultura brasileira, o rock foi identificado como uma maneira libertária de encarar as vicissitudes da condição moderna (Hollanda, 1981,

pp. 61-9). Ao mesmo tempo, a figura do marginal ganhou uma acepção positiva como sinônimo de condição alternativa e crítica à ordem estabelecida. De certo modo, ser “marginal” era uma postura que respondia a circunstâncias impostas pelo regime ditatorial militar, o que lhe conferia um significado, até certo ponto, próximo da noção de clandestinidade. Ao mesmo tempo, frente a uma indústria cultural fortemente integrada e racionalizada, que restringia as brechas para uma produção crítica, parecia vislumbrar outros espaços de criação.

No verão de 1972, um evento musical traduziu, de certa forma, desencantos, expectativas e sonhos dessa geração. Foi o *show* da cantora Gal Costa, intitulado *Gal a Todo Vapor*, montado no Teatro Tereza Rachel, em Copacabana. Dirigido

por Wally Salomão, foi um dos mais importantes acontecimentos musicais daquele ano. Gal se apresentava com banquinho e violão, acompanhada pelo grupo liderado por Lanny Gordin, responsável pela guitarra elétrica, direção musical e arranjos ousados ao estilo de Jimi Hendrix e do trio inglês Cream. O repertório amplo e eclético reunia desde sambas antigos como “Antonico”, de Ismael Silva, passando por “Charles Anjo 45”, de Jorge Ben, “Coração Vagabundo”, de Caetano Veloso, “Sua Estupidez”, de Roberto e Erasmo Carlos, “Assum Preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e três composições de Macalé: “Mal Secreto”, “Hotel das Estrelas” e “Vapor Barato”. Com o sucesso do evento, a Philips lançou, no mesmo ano, o LP duplo homônimo, gravado ao vivo, com dezenove músicas do *show*, um dos



Gal Costa,  
*Fa-Tal - Gal a  
Todo Vapor*,  
Philips, 1971

discos mais importantes da carreira da cantora. Nesse momento, “Vapor Barato”, composta em parceria com Wally Salomão, ganhou enorme popularidade entre o público da geração desbunde e, de certa forma, foi a canção que melhor expressou a nova sensibilidade que começava a se configurar naquele início dos anos 70. Balada pop com melodia construída a partir de escalas de blues, tornou-se uma espécie de hino da contracultura brasileira. A letra, escrita por Salomão após ter sido preso em São Paulo por porte de maconha, rompia com os clichês das canções consagradas nos últimos festivais de música popular, marcadas por um certo lirismo de massa. Nas palavras do próprio poeta, “era direta, frontal, dizendo o que era possível naquele momento de desencanto”. Macalé musicou, construindo uma melodia simples apoiada

numa progressão descendente de acordes diatônicos (Am/G/F/E7), com baixo ostinato marcando as notas fundamentais dos acordes, criando a articulação de sentidos com os versos cujo personagem parece caminhar à deriva dos fluxos previsíveis da vida cotidiana. A canção fala do amor intenso, do desencanto e da fuga. “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”. A alusão à atitude *hippie*, assumida por parte da juventude brasileira naqueles anos, aparece nos versos acima, que não só descrevem o modo como se vestiam, mas se referem à condição errante do narrador. Mais que isso, esses versos podem ser interpretados como uma referência ao exílio,



opção muitas vezes involuntária de jovens que se sentiam oprimidos e ameaçados pelo regime autoritário. O contraculturalismo se expressa ainda na afirmação da postura marginal em relação ao sistema econômico e ao universo do consumo. “Eu não preciso/ De muito dinheiro/ Graças a Deus!/ E não me importa/ E não me importa não.../ Oh! Minha Honey Baby”. Mas o próprio título da canção ganhou significados diversos, sempre em sintonia com a cultura do desbunde. A palavra “vapor”, que poderia ser uma referência ao “velho navio” ao qual a letra da canção se refere, era, na gíria da época, a denominação dada ao vendedor de maconha. O termo “barato”, gíria de ampla circulação nos meios desbundados, se referia aos efeitos alucinógenos que a droga proporcionava.

O *show* não foi apenas um grande sucesso, mas foi cultuado pelo público. Eleita musa da contracultura brasileira, Gal Costa fez com que os locais por ela frequentados se transformassem em pontos de encontro e badalação. O Posto 9 da Praia de Ipanema foi o mais famoso. A remoção de grande quantidade de areia da praia para a construção de um píer e a instalação de um emissário submarino transformaram esse local numa área esquecida da praia, servindo de refúgio de surfistas e algumas celebridades que se escondiam entre as pequenas montanhas de areia. Gal e Macalé eram frequentadores assíduos do lugar que, com o sucesso do *show*, passou a atrair músicos, intelectuais, cineastas, poetas e galeras de vários matizes. Conhecido como “Dunas da Gal” ou “Dunas do Barato”, o píer do Posto 9 se transformou numa espécie de “território livre” em plena ditadura, onde se falava de tudo e de todos sob os efeitos de LSD e *cannabis*.

## UM LP MEMORÁVEL

Em 1972, Macalé gravou o LP *Jards Macalé*, lançado pela Philips, contendo composições suas em parceria com Capinam, Torquato Neto, Wally Salo-

mão e Duda. Produzido com orçamento pequeno, o disco teve a participação de Lanny Gordin, no violão e no contrabaixo elétrico, ao lado de Tutti Moreno na bateria. O repertório eclético, contendo blues, rock, jazz, xote, samba-canção e bolero, recebeu um tratamento pop que se expressa principalmente nos arranjos e na instrumentação. Os *riffs* de bateria, baixo e violão dão uma sonoridade compacta e, ao mesmo tempo, flutuante aos arranjos, com acentos e contratempos abrindo espaços para improvisações. Macalé, que também foi responsável pela base harmônica e rítmica ao violão, entoou as canções oscilando entre o sussurrado e o gutural, ora seccionando palavras para acentuar a marcação rítmica, ora se desmanchando em cantos derramados e melancólicos em momentos de profunda tristeza.

A primeira faixa, o híbrido sambapop-rock-blues “Farinha do Desprezo”, composto em parceria com Capinam, aborda o tema do desenlace amoroso. Nos versos “Só vou comer agora a farinha do desprezo/ Alimentar minha fome pra que nunca mais me esqueça/ Ah como é forte o gosto da farinha do desprezo/ Só vou comer agora a farinha do desejo”, entoados numa *performance* articulada à instrumentação roqueira, o narrador expressa o seu sofrimento com a separação e, ao mesmo tempo, sua disposição de assumir o rompimento e se recompor. Porém, é uma canção cheia de metáforas que abriga múltiplos significados. Esses mesmos versos podem conter alusão à droga, o que cria uma atmosfera marginal e existencial compartilhada por segmentos de jovens e artistas no contexto pós-AI-5.

A faixa seguinte é a balada “Vapor Barato” que, cantarolada à *capella*, sob a forma de uma breve vinheta, cria um ambiente soturno que antecede à vigorosa composição “Revendo Amigos”, um xoterock cujos primeiros versos dizem: “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”. Macalé estabelece um diálogo entre essas duas músicas: enquanto a primeira trata de um personagem em

fuga, na segunda o narrador assume sua condição de sujeito que decide ir, voltar, matar ou morrer. Esse gesto rebelde e de resistência fez com que o compositor enfrentasse dificuldades perante a censura, que o obrigou a modificar a letra diversas vezes. Em seguida, a balada blues “Mal Secreto” contém versos belíssimos de Wally Salomão como “Mascaro meu medo/ Mascaro minha dor/ Já sei sofrer/ [...] Não fico parado/ Não fico calado/ Não fico quieto/ Eu choro, converso/ E tudo o mais jogo num verso”. É uma canção que nos remete ao clima de incerteza e insegurança daqueles anos sombrios. O canto suave e contido de Macalé cria, em interação com os *riffs* de baixo elétrico que prevalecem na instrumentação, efeitos peculiares de passionalização.

Em “78 Rotações”, Macalé e Salomão tematizam a condição do cancionista que grava em disco sua criação. “Com as mãos frias/ Mas com o coração queimando/ Estou amando/ Estou passando/ Estou gravando/ [...] Em 78 por segundo rotações”. Fazem menção indireta ao caráter de produto do disco nos versos “Vou seguindo.../ Vou servindo.../ Vou sorrindo por segundo/ Devagar/ Grave um disco devagar/ [...] Um Long-Play.../ Um Long-Day.../ Um Long-Love devagar quase parando”. Musicalmente, é a composição mais elaborada do LP. Modulações harmônicas incomuns e os *riffs* de samba-jazz conduzem a melodia por caminhos distantes das redundâncias da canção de massa.

As faixas “Movimento dos Barcos” e “Meu Amor Me Agarra & Geme & Treme & Chora & Mata”, ambas com letras de Capinam, dão ao álbum um clima profundamente melancólico. A primeira acentua a atmosfera de fossa que perpassa todo o LP. Macalé, explorando as tensões dos intervalos de sétima e nona do acorde menor ao violão, entoa de forma contida e passional os versos que fazem alusão ao desamor e ao tédio de um cotidiano monótono e opressivo. “Estou cansado/ E você também/ Vou sair sem abrir a porta/ E não voltar nunca mais/ [...] É impossível levar um barco sem temporais/ E suportar a vida/ Como

um momento além do cais”. Segundo o próprio letrista, essa música representava o seu rompimento com o movimento tropicalista cuja radicalidade lhe rendera ameaças, insegurança e isolamento. Maria Bethania já havia popularizado essa música no seu *show Rosa dos Ventos*, de 1971, que resultou no LP homônimo lançado pela Philips no mesmo ano. Mas o clima sombrio do disco atinge seu ápice com a composição “Meu Amor Me Agarra & Geme...”. O poeta Capinam, parafraseando uma expressão de Mao Tsé Tung (“o imperialismo norte-americano é um tigre de papel”), compõe uma letra que trata de conflitos, contradições e ambiguidades de uma intensa relação amorosa. A canção contém imagens com traços mórbidos e surrealistas sobre a aparência de força, poder e agressividade do sujeito, o que acaba por ocultar a sua condição de fragilidade e a submissão.

“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 esconde entre os dentes  
 Depois me abandona e vai  
 [definitivamente  
 Definitivamente volta, ilude, desilude  
 Range, ruge, rosna  
 Velho tigre de virtudes  
 Nas selvas de seu quarto entre flores  
 [cartas  
 Frases desesperadas lençóis  
 Onde me ama  
 Furiosas garras  
 Meu amor me agarra & geme & treme &  
 [chora & mata  
 Um tigre de papel perdido nos lençóis da  
 [casa”.

Macalé entoa esses versos de modo extremamente dramático e passional incorporando a voz rouca, soluços e respiração ofegante a uma *performance* que ressalta ambivalências da relação entre amor e dor, prazer e sofrimento.

“Let’s Play That”, última letra musicada de Torquato Neto, tem características de

manifesto. Numa paráfrase ao “Poema de Sete Faces” de Carlos Drummond de Andrade, Torquato recria a figura do anjo torto, mas que agora é também solto, louco, muito doido.

“Quando eu nasci  
Um anjo torto  
Um anjo solto  
Um anjo louco  
Veio ler a minha mão  
Não era um anjo barroco  
Era um anjo muito solto  
Louco, louco, muito doido  
Com asas de avião  
E eis que o anjo me disse  
Apertando a minha mão  
Entre sorriso de dentes:  
Vai bicho  
Desafinar o coro dos contentes”.

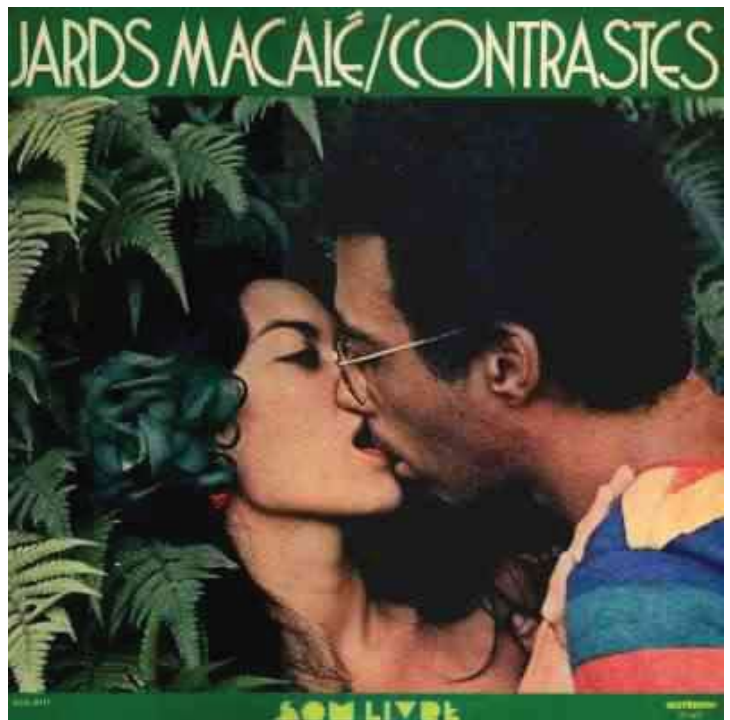
Nota-se que não é um anjo que vive na sombra como o de Drummond, nem é barroco; é um anjo metálico, cibernético, moderno. Além disso, é vidente e fala gíria. A canção radicaliza a melancolia presente no poema de Drummond e constrói uma atmosfera irônica que se expressa principalmente na sina indicada (“desafinar o coro dos contentes”) e no procedimento do anjo (“apertando a minha mão entre sorriso de dentes”). O lema central da composição, “desafinar o coro”, pode ter sido inspirado em conversas de Torquato com Augusto de Campos sobre Sousândrade. Para o escritor e poeta maranhense, “coro dos contentes” era uma alusão às pessoas que cantavam em exaltação aos poderosos esperando obter facilidades e benefícios (Machado, 2005, p. 107). Isso dá à composição um caráter de manifesto compatível, de certo modo, com a postura contracultural e marginal que buscava, através da subversão da linguagem e do comportamento, empreender a crítica e a resistência à ordem estabelecida.

A penúltima faixa do LP, com as composições “Farrapo Humano”, de Luís Melodia, e “Morte”, de Gilberto Gil, fala de paixão, suicídio e morte. A primeira, um rock-blues apoiado em *riffs* de violão, baixo e bateria, característicos do gênero, contém versos

memoráveis como: “Estou tão acabado/ Tão abatido/ Minha companheira que venha comigo [...] / Eu choro tanto, me escondo, não digo/ Viro um farrapo/ Tento suicídio/ Com caco de telha ou caco de vidro/ Da melhor maneira possível”. Em seguida, o samba-canção “Morte”, de Gil, interpretado de forma pausada e com arranjo discreto, compõe um clima lúgubre com os versos “A morte é a rainha que reina sozinha/ Não precisa do nosso chamado/ Recado (Medo)/ Pra chegar”. Por fim, a balada soul de Macalé e Duda, “Hotel das Estrelas”, que fora consagrada no *show Gal a Todo Vapor*, encerra o álbum. Macalé entoa apenas a primeira estrofe, acompanhado ao violão: “Dessa janela sozinha/ Olhar a cidade me acalma/ Estrela vulgar a vagar/ Rio e também posso chorar...”. Esses versos parecem traduzir a atmosfera de solidão, isolamento e incerteza que pairava sobre muitos brasileiros naqueles tempos sombrios.

O disco, como muitos outros produzidos numa época em que o formato LP era dominante, possui certa unidade refletida na interação entre músicas, arranjos e interpretações. Porém, as gravações apresentam características que destoavam dos padrões

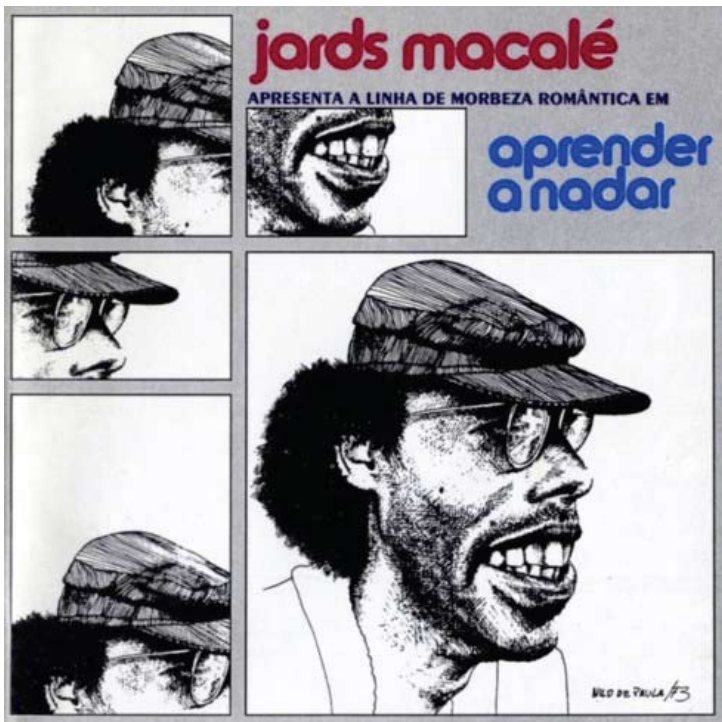
**Jards Macalé,  
Contrastes, Som  
Livre, 1977**



**Jards Macalé,  
Aprender  
a Nadar,  
Phonogram,  
1974**

técnicos e estéticos estabelecidos pela indústria a partir de 1970. Vale lembrar que o álbum foi produzido no mesmo ano em que a indústria da música no Brasil deu um importante salto tecnológico com a construção do Estúdio Eldorado em São Paulo, o primeiro com dezesseis canais da América Latina, montado com equipamentos de última geração. Essa iniciativa, seguida de imediato por outras gravadoras, praticamente superou a defasagem tecnológica existente até então entre a indústria fonográfica brasileira e a dos países desenvolvidos. Porém, as transformações não ocorreram apenas no âmbito dos equipamentos. Inserido num processo mais amplo de desenvolvimento da indústria cultural, o setor fonográfico brasileiro passou por mudanças em suas formas de organização, aprofundando a divisão do trabalho e adotando novos procedimentos de gestão das empresas. Profissionais com qualificações específicas foram incorporados aos processos de produção e distribuição da mercadoria musical como o diretor artístico, o produtor, o diretor de *marketing*, entre outros (Dias, 2000). Segundo Tatit, emerge nesse momento a figura do “homem de estúdio”, personagem

dotado de habilidades para operar equipamentos destinados a interferir no material sonoro visando a equilibrar timbres, pulso, alturas, intensidade, nitidez, etc. Cabe a essa nova competência promover o controle da “tensividade” da canção, seja ela de natureza somática (quando associada ao ritmo, como é o caso das músicas que sugerem a dança) ou passional (quando o artista, em canções românticas, expõe ao ouvinte a sua dor, seu estado de alma) (Tatit, 1989-90). A obra musical, nesse novo patamar de racionalização da produção, acabou dominada “pelo detalhe técnico, pelo efeito, substituída pela fórmula” (Dias, 2000, p. 27). No LP aqui estudado, a leve desafinação dos instrumentos, notável em alguns fonogramas, a instabilidade do andamento e o canto solto de Macalé, em meio à rouquidão, à respiração ofegante e soluços, compuseram uma sonoridade peculiar. Tais características não devem ser associadas ao descuido, à inabilidade ou à desatenção dos artistas. Mais preocupados com a espontaneidade, a emoção e o sentimento no momento da criação, eles fizeram com que esses elementos se tornassem constitutivos do estilo. Desse modo, produziram uma sonoridade crua e áspera que, de certa forma, refletiu a postura marginal e *underground* da época. Porém, tal sonoridade conflitava com os novos parâmetros técnicos e estéticos da produção fonográfica. Aqui talvez resida um dos aspectos mais contundentes da obra de Macalé, esse artista que optou por nadar quase sempre contra a corrente: a rebelião contra o que Adorno, usando uma expressão de Steuermann, chamou de “barbárie da perfeição”, uma das faces do fetichismo na música que se aprofundava no meio fonográfico do Brasil naqueles anos. Mesmo eleito por alguns críticos como o melhor lançamento de 1972, o LP *Jards Macalé* não obteve da gravadora o suporte necessário para divulgação. Devido ao fraco desempenho comercial, foi retirado de catálogo e o artista teve seu contrato rescindido com a empresa. Provavelmente, essa tenha sido mais uma razão para que Macalé fosse agraciado com a alcunha de maldito. Maldito?! Maldito é a...



## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. "O Fetichismo na Música", in *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- CABRAL, Sérgio. "Música Naquela Base", in *Almanaque Pasquim*. Rio de Janeiro, O Pasquim Empresa Jornalística S/A, 1969-70, p. 50.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- DIAS, Márcia T. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e a Mundialização da Cultura*. São Paulo, Boitempo, 2000.
- GONÇALVES, Marco Antonio. "Jards Macalé – Maldito por Excelência", in <http://sinistersaladmusikal.wordpress.com>.
- GULLAR, Ferreira. *Revista Realidade*. ano IV, nº 46. São Paulo, Abril, janeiro de 1970, p. 9.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- MACHADO, Gláucia Vieira. *Todas as Horas do Fim: Sobre a Poesia de Torquato Neto*. Maceió, Educal, 2005.
- MELLO, Zuzi Homem de. *A Era dos Festivais – uma Parábola*. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- MOTA, Nelson. "'Gotham City': o Macaco Louco no Supermercado", in *Pasquim*, nº 15, Rio de Janeiro, 2 a 8/10/69, p. 17.
- NHMPB (Nova História da Música Popular Brasileira). "Jards Macalé/Luiz Melodia". 2ª ed. São Paulo, Abril, 1978.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- SAMPAIO, Dafne. "O Atrapalhador da Música Brasileira", in [www.gafieiras.com.br](http://www.gafieiras.com.br).
- TATIT, Luiz. "Canção, Estúdio e Tensividade", in *Revista USP*, Dossiê Música Brasileira, n. 4. São Paulo, CCS-USP, dez./89-fev./1990, pp. 41-4.

## Periódicos

- REVISTA VEJA. São Paulo, Abril, nº 55, 24/9/1969.
- REVISTA VEJA. São Paulo, Abril, nº 57, 8/10/1969.
- REVISTA REALIDADE. São Paulo, Abril, janeiro de 1970, ano IV, nº 46.

## Sites

- <http://jeocaz.multiply.com/journal/item/31/3> (Gal a todo vapor – Fa-Tal: O Álbum da Geração Desbunde). Data da consulta: 19/7/2010.
- <http://www.gafieiras.org.br/Display.php?Area=InterviewsBiographies&IDInterview=36&IDArtist=35> (O Atrapalhador da Música Brasileira). Data da consulta: 26/4/2009.
- <http://sinistersaladmusikal.wordpress.com/category/jards-macale>. Data da consulta: 23/6/2010.