

Jards Macalé – tramas variadas

Lia Duarte Mota*

RESUMO:

Para Jards Macalé, a música é mais que arranjo, letra e melodia. Em sua obra musical, há uma preocupação para além da narrativa das letras, há a presença de um corpo que se relaciona direta e visualmente com a canção cantada. Macalé incorpora a canção, como se houvesse em suas interpretações a intenção não de um cantor/ intérprete, mas de um artista que encara sua produção vinculada às outras artes. Tais características serão associadas às novas abordagens do realismo na literatura e nas artes.

Palavras-chave: Realismo. Jards Macalé. Canção. Performance.

Real Grandeza

*Meu Nome É Jards Macalé Anet Da Vida...
Ou Melhor ... Da Selva ...
Ou Pior ... Da Silva ...
Ou Pior ... Da Selva ...
Ou Melhor... Da Silva...*
(“Jards Anet Da Vida”, Gilberto Gil)

A atualização da discussão sobre realismos pode, hoje, incorporar para si as diversas formas de manifestação artística, o que permite discutir a representação ou a atuação do real na materialidade de cada expressão. Diferente do realismo histórico, que se ligava a uma ideia de mimeses, o realismo contemporâneo pode ser pensado como potência transformadora, agenciador de algum tipo de transformação social. O real se apresenta performativamente e converte a recepção em intervenção poética no mundo. Nas diversas formas de narrativas contemporâneas, o realismo caracteriza-se por ser a criação de um signo linguístico.

A música, arte do sensível, que nunca buscou, ao menos diretamente, a mimeses ou a representação, é uma linguagem que intervém diretamente no mundo ao mesmo tempo que, cada vez mais, utiliza sons cotidianos, podendo ser pensada como parte destes novos realismos.

No Brasil, a música se sobressai como expressão artística, tornando-se um lugar de exposição de sensibilidades, de relato das situações do cotidiano, de espaço de resistência e até engajamento, driblando a censura estadual, dos primeiros anos do século XX, a censura ditatorial das décadas de 1960, 1970 e 1980 e fazendo uma crítica social, política e econômica às desigualdades ainda existentes no século XXI. A música popular brasileira – MPB – congrega diferentes estilos musicais, que vão do Samba ao Rock, da Bossa Nova à Tropicália, e referenciam todo um modo de ser brasileiro. É um espaço de construção de uma memória coletiva à medida que expressa e dá conta de diferentes momentos históricos e contextos culturais. O uso da música é “ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (WISNIK, p.29, 2005).

Na década de 1970, os tropicalistas surgem com propostas de unir estilos musicais, buscar referências diversas, tanto no popular quanto no erudito, incorporar elementos estrangeiros aos nacionais, fazer experimentos com a música. Nesse contexto, encontra-se Jards Macalé, que afirma: “nos anos 1960, tínhamos ideias enormes” (MACALÉ, 2011). A proposta deste texto é também pensar a questão política na música do artista, considerando-a realidade ela mesma que

intervém nas práticas sociais. Ou, como esclarece o filósofo francês Jacques Rancière (2005), pensar a política como questão essencial da própria obra de arte, por ser um modo de partilhar o sensível.

Senhor dos sábados

Não há como analisar a música de Jards Macalé somente em sua estrutura rítmica, harmônica e melódica. Seria deixar de lado suas linhas de fuga, suas insinuações, seria deixar de lado o próprio corpo do artista. Ao compor, o músico propõe uma linguagem musical que se relaciona com o timbre da voz, com a expressão corporal, de forma que deve ser pensada como congregação de todos esses aspectos. Há, obviamente, na intenção do artista agir sobre, criar com, provocar um efeito no ouvinte/ espectador. As canções não poderiam nunca ser usadas como “sons ambientes” tocados nas salas de espera ou nos ônibus, pois elas pretendem desestabilizar o ouvinte, retirando-o de um estado neutro.

Os barulhos nas canções criam efeitos de realidade, não no sentido da representação ou seria melhor dizer, não apenas no sentido de uma referência à realidade, mas de produzir uma experiência de sensações, como se almejassem sensibilizar outras possíveis realidades no mundo e outras possíveis realidades da linguagem, como intervenções na realidade. Na canção “Rua Real Grandeza”, composição de Jards Macalé e Wally Sailormoon, presente no álbum *Jards Macalé apresenta a linha de morbeza romântica em Aprender a Nadar*, de 1974, o som ilustra uma narrativa. Barulhos de chave e uma pessoa batendo na porta, mesclados à percussão, são respondidos pela voz enfurecida deste personagem-poeta-compositor, que diz: “Bate com a cabeça”.

O personagem, “que sempre conservou o mesmo endereço”, a Rua Real Grandeza, diz que vale a pena ser poeta, só para ouvi-la voltar e torcer a chave na fechadura da porta. A voz sôfrega, que busca ressonância nas canções românticas da década de 1950, canta uma narrativa do poeta que tem raiva e sente a falta da mulher, que espera que ela volte. O violão que começa baixo e vai aumentando o seu volume no decorrer da canção, acompanha o que a letra conta, intervindo na história. “Pam Pam Pam”, de Paulo Portela, é estrategicamente encaixada em seguida, como intenção do que poderia ser considerado uma narrativa.

Esses barulhos do cotidiano – chaves, portas, cachorros latindo – que se mesclam à melodia da orquestra presente em algumas canções, permite pensar que há aspectos performáticos na linguagem musical de Jards Macalé, na medida em que ocorre uma manipulação de linguagens. Ao tornar a voz um instrumento que acompanha as cordas, o sopro e a percussão, como na canção “E daí?”, somada à apresentação ao vivo do músico, há a junção de corpo e som, que realizam a narrativa da letra, produzindo afectos e perfectos, como linguagem de sensações, de possíveis. Afinal, afirmam Deleuze e Guattari (1992) que a arte não é representativa, o fazer arte é um compor com sensações e um compor sensações.

“E daí?”, de Miguel Gustavo, interpretada por Macalé no mesmo álbum, começa com os lamentos da cuíca. Em seguida, surge a orquestra dedilhando a melodia de “Moro na Filosofia”. Uma referência a Caetano Veloso, que gravou a canção de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos no disco *Transa*, de 1971. Uma referência, portanto, aos próprios compositores. O arranjo se assemelha a um processo de colagem ou mesmo de citações, em termos literários.

Para Benjamin, o uso de citações era um ato transgressor e destrutivo, de violentar o sentido original, de romper com uma continuidade argumentativa e construir novos textos, pois “o pensamento é um experimento linguístico, ensaio, montagem” (MURICY, 2009, p.26). No caso da canção, ainda que não se trate de um texto escrito, a citação é também um ato transgressor, que modifica o sentido original do trecho citado à medida que o insere em um outro/novo contexto.

Quando Jards Macalé usa uma música de Monsueto, gravada por Caetano Veloso, com novos efeitos, nova vontade, nova leitura, nova intenção, ele está colocando referências em contato, em choque, está lidando com intercessores em um movimento que não é dialético, pois não pretende uma síntese, pois produz uma terceira música, que não anula as outras duas ou as outras várias anteriores. Uma interferência que não quer se resolver.

“E daí?” relata um amor proibido. Assim, ao cantar pela segunda vez os versos, Jards Macalé cochicha. Novamente, a voz interage na narrativa da canção, já que este amor proibido só pode acontecer se escondido. Como em outras canções, a imagem da porta aparece como símbolo do impedimento da relação, como barreira, como separação. A música, nesse caso, simula uma situação real.

“O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (DELEUZE & GUATTARI, p.253). Os três pensamentos se cruzam sem, no entanto, buscarem a síntese ou a identificação. É a interferência dessas três linhas, provocando choques, atritos e contaminações, que faz a realização artística possível. Aceitar o caos é produtivo, o artista faz arte nesse estado em que ele não se conforma.

A arte, a música de Jards Macalé, interessa também pelo seu funcionamento, pela sua ação, porque é na ação que ela se liga à vida, torna-se real e, de alguma forma, política. É só no uso que se descobre o funcionamento experimental e seus efeitos, não apenas efeitos “individuais”, mas coletivos e políticos. (SCHØLLHAMMER, 2012, p.139) Se para Deleuze e Guattari, o pensamento é político e intervém no social, conceito e prática tornam-se indissociados. Este pensamento busca encontrar linhas de fuga, intercessores, fazer rizomas, para que a norma se desestabilize, e a vida assuma sua condição de temporária, de instável. É o movimento o que os autores propõem como condição do próprio ser, é uma força contra a estagnação, deixando expostos os mecanismos que esta força usa para atuar. O lugar das artes é, portanto, um lugar de agenciamento destes movimentos. Ao colocar dentro da música elementos do real, ao retomar canções antigas com o intuito de criar uma inovação estética, a “morbeza romântica”, que Macalé define como a união de amor e humor, o artista faz esses agenciamentos e desestabiliza configurações já estabelecidas.

Em “Senhor dos sábados”, outra parceria de Jards Macalé e Wally Sailormoon, o artista revisita as canções antigas, retomando os passionalismos das mesmas, e acentua a dramaticidade de um sujeito apaixonado e abandonado por meio de repetições e de sucessivas imagens que, reunidas e associadas ao título, acabam por ironizar o próprio sentimento.

Noites
Noites em claro
Noites em claro não matam ninguém
Mas é claro, perdi a razão
Gritei seu nome por toda a parte
Do edifício em vão
Quebrei vidraças da casa
Estilhaços de vidro espatifados no chão
Risquei paredes do apartamento
Com frases roucas de paixão
Ah que noite mas nochera
Ah que noite mas ...
Dentro da escuridão do quarto
Rasguei no dente seu retrato
Minha alma ardia, meu bem. (MACALÉ & SAILORMOON, “Senhor dos sábados”,
1974)

O arranjo acompanha a voz, sugerindo exatamente as mesmas intenções. Dessa forma, se o início da canção incorpora toda a dramaticidade das “baladas” românticas, quando entram os versos finais, “representamos todos de improviso, um sorriso, um castigo, o retrato de uma dor”, que não aparecem como parte da letra da música, fica evidente o tom zombador. Afinal, os artistas se retiram da narrativa, como se fossem apenas atores representando uma peça. Toda a lamúria se torna ilusão teatral.

E daí?

Jards Macalé é um ícone da cena artística brasileira, não somente na área musical. Fez parte de um grupo e geração que movimentou o pensamento, as artes e o modo de viver nas décadas de 1960 e 1970, e sobreviveu vendo muitos de seus companheiros de trabalho e de vida partirem. Tropicalista, maldito e músico popular, formas como não se define, mas como foi definido, se aproximou do movimento tropicalista e pertenceu ao extenso e diverso grupo de artistas retratados como marginais nesta época.

A relação conflituosa que Jards Macalé teve com grandes gravadoras, assim como atuações performáticas no palco, fizeram com que fosse alcunhado sob o estigma de maldito. Inserido no contexto cultural marcado pelo desbunde, pela produção artística relacionada diretamente à vida, pela ruptura com os padrões vigentes da sociedade brasileira, marcas do pensamento artístico que vigoravam nos anos 1960 e 1970, Jards Macalé, ao lado de tantos outros nomes de sua geração, faz parte de um grande grupo de artistas e intelectuais que, segundo Frederico Coelho, “absorviam as representações do marginal, do desviante, do criador fronteiro entre a sociedade de consumo e transformavam isso em prática de experimentação estética e pessoal” (COELHO, 2010, p.13). Atualmente, Jards Macalé, renega o estigma de maldito, declarando que não faz questão de ser um gênio incompreendido, o desviante, que só “encontrará seu lugar” quando morrer e for silenciado.

Sua proposta artística parece ter sempre buscado um ambiente expandido, no sentido de se vincular, se influenciar, se deixar ser mais do que uma forma artística musical. O foco de sua produção não está apenas na composição de sua música nem apenas na elaboração do disco. A narrativa musical desenvolvida no disco *Jards Macalé apresenta a linha da morbeza romântica em Aprender a Nadar*, de 1974, por exemplo, transcreve-se para a capa e contracapa – a arte visual – e dela para o corpo do artista e para o espaço físico que recebe o espetáculo do seu show. Mais do que isso, a proposta artística de Jards Macalé traz a força de protesto ora contra a censura da ditadura militar, ora contra o comodismo e conformismo da sociedade contemporânea.

O show intitulado “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, em 1973, trazia um gigantesco cartaz com o *King Kong*. De acordo com o músico, o gorila representava a ditadura militar. No mesmo ano, realizou o espetáculo intitulado “Banquete dos mendigos”, em frente ao Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em comemoração ao 25º Aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Lá, músicos diversos cantaram e leram partes do documento. Os músicos Chico Buarque, Paulinho da Viola, Jorge Mautner, Milton Nascimento, entre outros, gravaram o disco ao vivo. Quando em 1974, estava pronto para ser distribuído com uma capa que trazia crianças negras segurando pratos vazios, *Banquete dos mendigos* foi censurado e recolhido, ficando proibido até o ano de 1979. Relançado, a capa original passou para dentro do LP, sendo substituída pela reprodução do quadro *A Santa Ceia*, de Leonardo da Vinci. Jards Macalé descreve o espetáculo como “uma história política”.

Mais que apresentações artísticas, ele fazia atos políticos, ambicionava transformar a sociedade. O artista afirma que sempre foi rebelde. “A rebeldia faz parte do nosso dia a dia, faz parte do nosso trabalho” (MACALÉ, 2011). Como tal, Jards Macalé fala, briga, canta, intervém no modo de pensar e agir da sociedade brasileira.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman denuncia um certo pessimismo presente no pensamento crítico contemporâneo, destacando, principalmente, um “tom apocalíptico” que permeia a crítica desenvolvida por Agamben. Ao retomar os textos do cineasta Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman reconstrói a metáfora dos vaga-lumes. Retomando uma carta escrita em 1941, por um ainda jovem e “esperançoso” Pasolini, destaca a dança dos vaga-lumes, que tomavam o céu em grande quantidade, formando “pequenos bosques de fogo”, e se enroscavam, porque se amavam. Segundo Didi-Huberman, “Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos [dos vaga-lumes], ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.20-21). O que se sucede é que em 1975, o cineasta escreve “O artigo dos vaga-lumes” em que denuncia o desaparecimento dos vaga-lumes, na Itália, devido à “vitória” do neofascismo. Pasolini denuncia um “vazio do poder”, um “genocídio cultural” na sociedade de seu tempo, devido à transformação da vida em um espetáculo que reduz as diferenças, suprime a cultura popular, em prol de um comportamento definido pelo consumo.

Ainda que diante de um total desolamento de Pasolini, Didi-Huberman pretende valorizar aqueles textos anteriores por ver neles, tomando emprestada a análise de Jean-Paul Curnier, uma questão política e histórica e não somente estética e discursiva, pois o pensamento político do cineasta atingia “esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.24-25), revelando que “a *dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.25). O efêmero desse fenômeno, a resistência em sobreviver mesmo diante da violência e da incerteza, parece incorporado no artista Jards Macalé, que, maldito e esquecido, ganha de novo espaço, extensão de voz, nos últimos anos. Em 2015, viveu uma celebração semanal no Audio Rebel, em Botafogo/ Rio de Janeiro, em que cada dia da semana Macalé reencenava um de seus álbuns acompanhado por uma banda carioca. Em 2012, fez o show “Melodia e Macalé – Maravilhas da Música Moderna” em comemoração aos seus 70 anos, no Circo Voador, Rio de Janeiro. No mesmo ano, foi tema do documentário *Jards* de Eryk Rocha. Nos dias 26 e 27 de novembro de 2011, estreou, em São Paulo, o espetáculo “Sinfonia de Jards Macalé – meditação pela cosmobaba”, definido como um “cineshow-experiência: espetáculo interdisciplinar-multimídia: linguagem em performance”. Em 2010, além do documentário *Jards Macalé – Um morcego na porta principal*, de João Pimentel e Marcos Abujamra, o artista fez uma reedição da proposição criada por Lygia Clark, “Baba Antropofágica”, de 1973. Tais interferências artísticas atuais indicam um sobrevivente, um vaga-lume errante, que emite seu lampejo fugaz na noite, como aponta o filósofo, que tem na produção artística um modo de ser, de intervir, de ser potente e de atingir sensivelmente um outro.

Para além da trajetória da imagem e da experiência, Didi-Huberman deseja encontrar as ressurgências de um declínio que não significa o fim, mas o processo.

Os vagalumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.154-155).

Pam Pam Pam

Outra marca do artista é a diversidade guardada na conjunção de seus pares. Além de se relacionar com os principais músicos brasileiros, tanto seus predecessores e professores eruditos, tais como Turibio dos Santos, Guerra Peixe, Esther Scliar, passando pelo violão de João Gilberto, até os nomes de sua geração, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, foi companheiro de composição dos poetas Waly Salomão, Torquato Neto e José Carlos Capinan. Com Nelson Pereira dos Santos, fez a trilha sonora, além de participar como ator, de *Amuleto de Ogum*, com Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade fez as trilhas dos respectivos *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Macunaíma*. Relacionou-se, ainda, com os artistas plásticos Hélio Oiticica e Lygia Clark. Tal qual o artista, a produção artística deles tinha inserção direta na vida. Hélio Oiticica levou a bateria da Mangueira, vestindo os seus parangolés, para dentro do museu (MAM), “os bichos” de Lygia Clark deveriam ser manipulados, o disco *Transa* de Caetano Veloso, produzido por Jards Macalé, foi gravado em Londres, na época de exílio do primeiro, e serviu como chave para voltar ao país. Todos esses artistas atuavam na política brasileira. Certamente, por meio de protestos e ações políticas engajadas, como exigia o período, mas também por meio de suas manifestações artísticas. Os pares de Jards Macalé, assim como ele, tinham uma preocupação política, e sua arte era uma forma de atuação.

Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, define um regime, o estético, em que há uma ruptura das hierarquias, em que a estética é encarada como política, pois é um modo de partilhar o sensível. Nesse caso, a estética é vista como a articulação entre as maneiras de fazer, de dar a ver, e as possibilidades de pensar as suas relações. Dessa forma, a arte é política por causa do tipo de espaço e tempo que institui e a maneira pela qual enquadra o tempo e habita o espaço. Portanto, as práticas artísticas representam e reconfiguram as partilhas das outras práticas. Jards Macalé traz, de modo diferente, pois não como engajamento ético, pois não partidário, a ação política dos dias ditatoriais para os dias atuais. A música dele é atuação, por isso é possível pensar o realismo com elas. É a realidade que habita suas músicas, seja no tema ou através dos sons, que torna visível, dá voz a outros ritmos, no sentido de movimentos de vida. É a realidade de suas próprias performances que dá visibilidade a novas questões e, por isso, é possível pensá-las como um gesto político.

Os relacionamentos fazem de Jards Macalé um artista de facetas, frequentador de distintos ambientes de produção artística que vão influenciar sua composição. Dessa forma, a feitura de suas canções parece apresentar uma preocupação outra, que não somente o arranjo, letra e melodia. Há, na obra musical de Jards Macalé, uma preocupação para além da narrativa das letras. Há a incorporação da canção, como se houvesse em suas interpretações a intenção do cantor, somada às influências do cinema e das artes plásticas. Esta forma de compor pode ser exemplificada também pelo processo de criação da trilha sonora de *Amuleto de Ogum*, contado por ele:

Filmamos no trem uma sequência em que matam alguém, um bicheiro, e aí eu comecei a gravar o ruído dos trilhos (imita), tinha um ritmo. Quando parou, eu fui conversar com o maquinista e vi que ele era uma espécie de músico, que ele produzia ruídos no trem e se divertia com isso. "Se eu não me divertir 24 horas aqui eu louqueço", ele disse, e me mostrou vários barulhos. Tem o coração do trem, os ruídos do trem parando, a respiração (vai imitando um por um), o apito... Então eu gravei isso tudo em partes separadas, montei uma bateria no estúdio de cinema, chamei o Edison Machado... (MACALÉ, s/d).

A reflexão que Jards Macalé tem sobre sua música, encarando-a como artes plásticas, faz todo sentido diante da abertura da literatura para as outras artes. Segundo o artista, “a arte dentro da música se tornava uma coisa pictórica para mim. Levo em conta a cor, a luz, essas coisas todas quando estou compondo. Música não é só melodia, harmonia e ritmo. Ela se move dentro de várias coisas” (MACALÉ, s/d). A relação com poetas, assim como a relação com artistas plásticos, faz com que ele desenvolva uma linguagem plástico-poética em suas canções.

Em abril de 1974, ocorre o lançamento do disco *Jards Macalé apresenta a linba da morbezza romântica em Aprender a Nadar*, na barca da Cantareira, no Rio de Janeiro. A barca saía pela baía de Guanabara enquanto Macalé se apresentava vestindo uma máscara de oxigênio. Diferentemente de um espaço tradicional, como uma casa de shows ou um teatro, a apresentação acontece dentro de uma barca, modificando essencialmente as regras do jogo ao colocar músico e espectadores em um mesmo plano. Ainda que relacionado às artes cênicas, André Luiz Carreira explica que “a proximidade cena/ público proposta então incorpora a audiência em uma zona de perigo tanto pelo inusitado do espaço como pelo contato direto com o ‘suor’ do ator e com sua experiência pessoal no momento da apresentação” (CARREIRA, 2003, p.23).

Segundo o músico, quando a barca estava embaixo da ponte Rio-Niterói, ele terminou o show, fez um *striptease*, e se jogou na água. Saiu nadando pela baía, enquanto, dentro da barca, tocava o “Mambo da Cantareira”, cujo refrão, insinua o gesto do artista e parte do título do disco. Ao diminuir as distâncias entre ator e público, há uma exigência de comprometimento do espectador, suscitando um movimento. É a zona de risco de que trata Carreiras.

A performance é transgressora, pois, como explica Jorge Glusberg, em *A arte da performance* (2009), “as performances realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações” (GLUSBERG, 2009, p.72). Por esta razão, o contexto em que a performance ocorre é essencial, pois essa manifestação está diretamente relacionada ao seu meio cultural, tornando-se também uma forma de denúncia.

Esta não foi a única vez em que Jards Macalé fez o inusitado, chocou, ou levou o público à exaltação (pela vaia ou pelos aplausos). Em 1969, participou do IV Festival da Canção, com sua composição “Gothan City”, em parceria com Capinan. Ele entrou no palco pintado de urucum, com contos de índios andinos nos olhos e uma bata. Capinan imprimiu a letra da canção em papéis que, dobrados no molde de um morcego, foram espalhados pelo local. A partitura da música entregue para a orquestra e arranjada por Rogério Duprat trazia, em um dado momento, a informação: “TOQUEM O QUE QUISER”. Já em 1975, na apresentação da canção “Princípio do prazer”, o artista subiu no palco mastigando pétalas, mordeu uma maçã e a cuspiu no chão, falando de boca cheia uma frase do personagem Corisco, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha: “Os cavalos comerão flores e as crianças beberão o leite das árvores.” Em ambos os casos, Jards foi vaiado.

A escolha do termo apresentação, ao contrário de representação, não é aleatória. Na performance, o *performer* não atua, no sentido de que ele não interpreta um papel criado por outra pessoa sem a sua participação. Para Glusberg, o termo apresentação traz consigo uma carga semântica extremamente naturalizada. A performance e os espetáculos diferenciam-se na característica apresentativa. Apresentar-se é colocar-se na presença de alguém, oferecer, manifestar, expressar. Envolve a participação ativa de outro. Enquanto representar é exhibir, encenar, representar um papel. O *performer* precisa da experiência, reação e ação do espectador. Há, nesse caso, uma maior aproximação com a vida. Enquanto o ator representa um personagem que está encerrado em si mesmo, que já é completo.

Dessa forma, a performance é uma arte de intervenção, que pretende ser modificadora e visa causar uma transformação no receptor. Utiliza qualquer espaço, não somente os palcos de

teatro, e possibilita o desenvolvimento de obras de arte abertas, em que o atuante, o texto e o público assumem outros papéis, novos lugares na obra.

As atitudes de Jards Macalé não eram somente ideológicas, carregadas de altruísmo e senso de humanidade. Manter-se marginal era também a forma de ser conhecido. Essas apresentações, divulgadas pelos grandes veículos de comunicação pretendiam ironizar o espaço “sério”, fazer pasmar, quebrar com o esperado.

No entanto, o aspecto performático de sua obra vai além de suas apresentações. Primeiramente, sua postura contra a ditadura, sua participação na contracultura, possibilitam relacionar política e arte, performance e atitude, com o objetivo de entender de que forma e em que medida o artista participa da construção de um pensamento político e cultural do Brasil. Partindo do pressuposto básico de que arte e política são indissociáveis, no caso de Jards Macalé, essa relação parece ainda mais estreita ou, seria melhor dizer, mais evidente. Algumas de suas atitudes performáticas, de suas intervenções parecem interceder diretamente na política do país. Um desses exemplos é a bandeira do Brasil proposta pelo artista, em que a palavra Amor aparece antes de “Ordem e Progresso”. Em entrevista a FENEARTE, ele conta que convenceu um deputado a propor na Câmara essa mudança.

Em segundo lugar, as influências cinematográficas e plásticas na composição e apresentação de Jards Macalé relacionam-se à performance do artista. Tanto nas apresentações em festivais com “Gotham City” (1969) e “Princípio do prazer” (1975), quanto em seus shows atuais, há uma presença, que não se dá apenas como corpo de um cantor no palco, mas um corpo que se relaciona direta e visualmente com a canção cantada. Ele explica:

Acho que música também é pintura, é uma coisa totalmente abstrata, você compõe dentro de um espaço do nada, como todas as outras artes. Estou compondo e estou pintando as notinhas na minha cabeça, no espaço. Também é um pouco cinema: quando ouço, vejo a música, viajo para outras paisagens, crio fantasias. É um cinema da cabeça. Música é um pouco artes visuais, um pouco cinema, cinema é arte visual, enfim, tudo é arte (MACALÉ, 2011).

As canções de Jards Macalé apontam para uma atuação do músico para além da interpretação. Demonstram uma teia arranjada entre harmonia, voz, corpo, imagem, que se suplementam e particularizam suas composições, gravações, apresentações, permitindo que os novos realismos na arte sejam analisados a partir delas.

Jards Macalé – varied plots

ABSTRACT:

To Jards Macalé, music is more than arrangement, lyric and melody. In his music work there is a concern beyond the narrative of the lyrics, there is a presence of a body that relates directly and visually with the song. Macalé incorporates the song, as if in his interpretations intend not to be a singer / performer, but an artist who sees his music production linked to others arts. These characteristics will be analyzed from the new approaches of realism in literature and the arts.

Keywords: Realism. Jards Macalé. Song. Performance.

Nota explicativa

* Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade. Professora do curso de extensão Escritas performáticas do CCE/ PUC-RIO. Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade, pelo programa de Pós-Graduação da PUC-Rio. Mestre em Teoria de Literatura, pela PUC-Rio. Licenciada em Português e Espanhol pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou os capítulos “Jards Macunaímico” no livro *Diálogo entre Literatura e Outras Artes* (Cáceres-MT: UNIMAT Editora, 2014) e “Plínio Marcos: faces de um personagem marginal” no livro *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015).

Referências

- CARREIRA, A. L. A. N., VILLAR-QUEIROZ, F., GRAMMONT, G. de et al. (Org.). *Mediações Performáticas Latino Americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.
- COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COHEN, R. *Performance como Linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: 2009.
- GOLDBERG, R. L. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LIÇÃO de vida. *Veja*. 1 mai. 1974, p. 98.
- MACALÉ, J. *Jards Macalé apresenta a linha da morbeza romântica em Aprender a Nadar*. Rio de Janeiro: Philips, 1974.
- _____. *Estranho mundo de Zé do Caixão, Canal Brasil*. Rio de Janeiro: episódio 101, temporada 2011.
- _____. Entrevista. *Rolling Stones*, n. 44, mai. 2010. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/edicoes/44/textos/4259/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- _____. Cuidado! Há um Jards Macalé na porta principal! *Freakium*, n. 7. Disponível em: <http://www.freakium.com/edicao7_macale.htm>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- _____. *Entrevista*. Disponível em: <<http://fenearte.org/2011/01/07/entrevista-jards-macale/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- MURICY, K. *Alegorias da dialética – imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- PIMENTEL, J. *Álbum de retratos – Jards Macalé*. Rio de Janeiro: Memória Visual: Folha Seca: 2007.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SCHØLLHAMMER, K.E. Realismo Afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf> >. Acesso em: 24 jun. 2014.
- SILVA, W. “Abertura” – nem farsa, nem engodo, má seleção apenas. *Folha de São Paulo*, 23 jan. 1975.

Enviado em 27 de janeiro de 2016.

Aprovado em 08 de abril de 2016.