

## O músico, a canção e a cena: figurações de Jards Macalé no cinema

### *Musician, song and scene: Jards Macalé's figures in cinema*

CRISTIANE DA SILVEIRA LIMA  
Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB  
[crislima@csc.ufsb.edu.br](mailto:crislima@csc.ufsb.edu.br)

Resumo: Propomos uma análise das performances musicais do compositor e intérprete carioca Jards Macalé em quatro filmes brasileiros, produzidos em diferentes contextos, formatos e estilísticas. Seria possível perceber nestes filmes uma espécie de plasticidade corporal da canção de Macalé? Partindo na noção de performance enquanto discurso circunstanciado instaurador de uma situação comunicativa feita de elementos diversos – e não apenas sonoros – buscaremos discutir como o cinema dá a ver e ouvir esse corpo que canta e toca em cena, muitas vezes tensionando os limites entre o documental e o ficcional.

Palavras-chave: Canção; Cinema Brasileiro; Jards Macalé; Performance; Cena.

Abstract: We propose an analysis of the musical performances of the composer and interpreter Jards Macalé, born in Rio de Janeiro, in four Brazilian films, produced in different contexts, formats and stylistics. Would it be possible to perceive in these films a kind of corporal plasticity of Macalé's songs? Starting from the notion of performance as a circumstanced discourse that institutes a communicative situation made up of multiple elements – including sounds, but not only them – we will discuss how the cinema offers to the spectator a body which sings and plays on the scene, often going beyond the limits between documentary and fiction.

Keywords: Song; Brazilian Cinema; Jards Macalé; Performance; Scene.

## Apresentação<sup>1</sup>

Nos últimos anos, a vida e a obra do compositor e intérprete brasileiro Jards Macalé foram objetos do interesse de diferentes produções audiovisuais – entre eles, os documentários *Jards Macalé: um morcego na porta principal* (Marco Abujamra e João Pimentel, 2008); *Jards* (Eryk Rocha, 2012); o curta *O pato – a very short portrait of Jards Macalé* (Vincent Moon e Clara Cavour, 2011), além dos ficcionais *Tira os óculos e recolhe o homem* (André Sampaio, 2007), um curta-metragem inspirado em episódios vividos pelo próprio Jards, e do longa-metragem *Big Jato* (Cláudio Assis, 2016), no qual figura como parte do elenco e também como autor da trilha. Porém, ao longo de sua carreira, o músico já marcou presença em algumas dezenas filmes – seja compondo a trilha sonora original, seja com músicas pré-existentes incorporadas à escritura fílmica, seja com seu corpo e voz em cena, concedendo entrevistas sobre variados temas envolvendo música. Enquanto ator de ficção, podemos citar sua atuação como o cego Firmino em *O Amuleto de Ogum* (1974) – no qual ele também compôs a trilha – e como Pedro Archanjo, na adaptação de Jorge Amado para o cinema de *Tenda dos Milagres* (1977), ambos de Nelson Pereira dos Santos. Com as trilhas musicais, destacamos a transcrição do piano para o violão feita ao filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e a músicas de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), a partir do texto de Mário de Andrade (Mota 2012, 2013); já entre os filmes mais recentes, *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995) e *A cidade onde envelheço* (Marília Rocha, 2016). Para se ter uma ideia: em uma rápida consulta à base de dados do Acervo Filmografia Brasileira, disponível no site oficial da Cinemateca Brasileira (São Paulo – SP), utilizando “Jards Macalé” como palavras-chave, são encontradas 75 ocorrências, incluindo curtas, longas e também séries para TV. Em 2009, em projeto intitulado Cine Macalé, o compositor realizou turnê de shows interpretando canções realizadas para filmes, interagindo com as imagens projetadas (Chaves 2009).

Na impossibilidade de abordar, a uma só vez, uma produção audiovisual tão extensa e heterogênea, propomos aqui um duplo recorte: primeiramente, investigar

---

<sup>1</sup> Uma versão inicial desse estudo foi apresentada no Seminário Temático de Teoria e Estética do Audiovisual, no XXI Encontro da SOCINE, em 2017, na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, entre 17 e 20 de outubro de 2017 (comunicação oral).

apenas as *performances musicais* deste compositor no cinema brasileiro a partir da *análise de fragmentos em que Jards Macalé é visto em cena, tocando e cantando*, seja interpretando a si mesmo, seja em papéis ficcionais. Qual o papel que o corpo do músico/ator exerce nessas situações? Como esse corpo se articula à música? Seria possível perceber nestes filmes uma espécie de plasticidade corporal da música ou, em outras palavras, uma música *mise-en-geste* por Macalé? Para tentar dar conta da diversidade de contextos, formatos e estilísticas dos filmes em que ele atuou, optamos por nos circunscrever à abordagem de quatro obras apenas – os dois filmes mais antigos e dois dos filmes mais recentes que tivemos acesso, incluindo aí um documentário e uma ficção de cada período. Assim chegamos a um *corpus* relativamente heterogêneo: *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Eduardo Escorel e Júlio Bressane, 1966, documentário, 34min)<sup>2</sup>; *Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974, ficção, 112min); *Tira os óculos e recolhe o homem* (André Sampaio, 2007, ficção, 20min) e *Jards* (Eryk Rocha, 2012, 90min).

Conforme explica Márcia Carvalho (2015, 124) ao falar da história da canção no cinema brasileiro, nos anos 1960-70, "(...) a valorização dos artistas do rádio passava a ser substituída pela preocupação com as habilidades performáticas diante da câmera, colocando a imagem do artista, seus gestos, danças e postura cênica como centro das atenções na difusão da música popular massiva". Considerando que atuação de Jards Macalé no cinema começou precisamente neste período, acreditamos que um olhar mais detido para as suas performances pode contribuir para o estudo da música em cena – e da canção, em particular –, dando continuidade à nossa pesquisa anterior (Lima 2015). Além disso, como discorreremos a seguir, Jards Macalé tornou-se conhecido como artista marginal, protagonista de performances contestadoras e polêmicas (o que lhe causou problemas sérios, como censura e rescisões de contrato com gravadoras). Como escreve Lia Duarte Mota:

seu discurso [de Jards Macalé] é composto de outros elementos que não apenas o verbal. Este, talvez, não seja o mais relevante nem preponderante. O discurso é feito no/pelo/com o corpo. Nas suas ações, nos seus gestos, está o discurso, está o seu modo contestador (Mota 2013, 5)

---

<sup>2</sup> Uma análise detalhada do filme foi realizada em minha tese de doutorado, mais precisamente no capítulo "Retratos em diálogo" (Lima 2015).

Jards afirmou em uma entrevista para um programa de TV: "só fiz personagem de mim mesmo, mesmo sendo outro" (Macalé 2012). Por esse motivo, buscaremos incluir na análise aspectos que tensionem essa relação documental/ficcional, num esforço de melhor compreender a relação entre o músico, a interpretação das suas canções e a cena cinematográfica.

### **Algumas notas biográficas sobre o músico**

Nascido em 1943, filho de mãe pianista e pai acordeonista, Jards Anet da Silva, mais conhecido por Jards Macalé – ou Macao, entre os amigos – há mais de cinquenta anos dedica-se à música como compositor, arranjador e intérprete. Já teve suas canções gravadas por grandes nomes da música brasileira, entre eles Elizeth Cardoso, Nara Leão, Maria Bethânia, Adriana Calcanhoto, Frejat, Luiz Melodia e tantos outros. Estudou piano e orquestração com o maestro Guerra-Peixe, tendo estudado violão e também violoncelo, chegou a atuar como copista da Orquestra Tabajara (o que lhe serviu de escola para compreender arranjo, orquestração, etc.). Já em 1965, substituiu o violonista Roberto Nascimento no show *Opinião*, realização do grupo Teatro de Arena em parceria com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), espetáculo de enorme importância na resistência contra o governo militar e no resgate de uma dramaturgia nacional e popular. Como arranjador, trabalhou em discos de Caetano Veloso (como o *Transa*, de 1972, produzido durante o seu exílio, considerado um dos mais importantes já feitos no Brasil), Gal Costa e Maria Bethânia.

Sempre associado a adjetivos como irreverente, marginal, inquieto, citamos dois episódios importantes que marcaram sua trajetória como artista múltiplo e transgressor. Em 1969, subiu ao palco do Maracanãzinho durante o IV Festival Internacional da Canção, para interpretar a canção *Gotham City*, cujo verso "Cuidado! Há um morcego na porta principal..." aludia à ditadura militar no Brasil. A performance misturava cinema, história em quadrinhos, teatro, música, artes plásticas e poesia: "(...) subvertendo a ordem musical, cênica e comportamental no seu limite, ele fez um *happening*, tão em voga na época, sem precedentes", conforme consta no release disponível no site oficial do compositor. Foi neste mesmo ano que Macalé gravou seu primeiro disco compacto, *Só*

*morto*, que já registrava canções que se tornariam emblemáticas da trajetória do compositor.

Outro episódio memorável se deu em 1973, com a realização do show-manifesto *Banquete dos mendigos*, por ocasião do 25º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, realizado no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (Oliveira 2014). Recém-chegado ao Brasil após um período em Londres, o compositor tinha como objetivo retomar sua carreira e melhorar sua condição financeira. Reunindo artistas como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Raul Seixas, Milton Nascimento, e vários outros, era feita a leitura das cartas dos direitos humanos, que mencionavam "Ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado" ou "Ninguém será submetido a tortura". O show foi gravado ao vivo e o CD chegou a ser prensado, mas foi censurado e nenhum exemplar chegou a sair das lojas. Em 1979, cinco anos mais tarde, o disco foi liberado (em um período de maior abertura política) e lançada uma primeira tiragem, com outra capa. Somente em 2015 veio a público a obra completa, por meio do lançamento de uma caixa com três CDs, do selo *Discobertas*.

Esses momentos sinalizam para a versatilidade de Jards Macalé, que estabeleceu diálogo ainda com artistas de outras vertentes: foi amigo e parceiro do artista plástico Hélio Oiticica (de quem ganhou o penetrável *Macaleia*) e Lygia Clark; além do grande poeta Waly Salomão, com quem compôs canções como *Vapor barato*, *Mal secreto* e *Anjo Exterminado*. Com o cineasta Glauber Rocha, compôs a canção *Rei de Janeiro*. Colaborou em inúmeros filmes, como já destacamos. Porém, vale dizer, durante muitos anos sua carreira foi boicotada pela indústria fonográfica e pela mídia, sendo só mais recentemente "redescoberto", com a contribuição do espaço de visibilidade proporcionado pelo cinema. A repercussão do filme de Marco Abujamra e João Pimentel inspirou a produção do show *Cine Macalé* e o convite ao artista para participar da 29ª Bienal Internacional de São Paulo.

Todos esses aspectos aparecem de algum modo nos inúmeros filmes em torno da vida e da obra do compositor. No entanto, mais do que perceber como o cinema retrata a vida e a obra de Macalé (que existem para além dos filmes), nos interessa ver como se dá a construção do músico em cena no cinema. Isto é, como o cinema apreende e nos devolve – em imagens e sons – esse corpo que canta, toca e compartilha com os outros a sua canção. A performance musical será, assim, o centro de nossa análise, mesmo quando Macalé surge em aparições pontuais, interpretando personagens ficcionais.

Mais recentemente, em 2018, Macalé viveu uma experiência de quase-morte, tendo permanecido hospitalizado por 31 dias no Hospital Santa Cruz, em São Paulo, padecendo de uma severa broncopneumonia. Apesar de tudo, o artista sobreviveu e lançou em 2019 o disco *Besta Fera* com canções inéditas, quase duas décadas desde seu último disco gravado. Realizado em parceria com músicos mais jovens de grande destaque, como Kiko Dinucci (produção musical) e Rômulo Fróes (direção artística), dentre outros. Conforme escreveu a Revista *Rolling Stone* acerca deste álbum, à época do lançamento, "um dos álbuns mais esperados do ano, com um trevoso retrato do Brasil contemporâneo, soturno, pesado, pessimista." (Antunes 2019)

### **Alguns pressupostos conceituais**

O termo *performance* é aberto e controverso, reivindicado por diversas áreas do conhecimento. Para o propósito desta breve análise, tomaremos as definições de Paul Zumthor (1997, 2000) como referência: compreendida como instância de realização da poesia oral (e que inclui a canção, em suas diferentes modalidades), definidora de todos os elementos formais que dela fazem parte, a performance é um *discurso circunstanciado* instaurador de uma *unicidade de presença* e de uma *situação comunicativa*. Para o autor, toda performance inclui necessariamente aspectos temporais, espaciais e relacionais e vai muito além da simples execução musical, pois envolve a globalidade do processo atravessado pela música, que se estende desde o corpo do intérprete até os ouvintes, incluindo uma diversidade de elementos – não exclusivamente sonoros.

*Performance* implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referencial global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama emanação do nosso ser. (Zumthor 1997, 157)

Se damos aqui ênfase ao corpo do intérprete, isso se deve ao fato de que toda performance está relacionada ao gesto, à gestualidade. Qualquer texto – seja ele falado, recitado ou cantado – quando performatizado por uma voz e endereçado a alguém, só pode existir graças a esse corpo do qual emana a voz. A expressão facial, os gestos de mãos, de membros inferiores e superiores, até complexas coreografias de danças feitas com o corpo inteiro serão determinantes na atribuição de sentido. O corpo carrega

indumentárias, adornos e acessórios, incluindo aí microfones e toda sorte de instrumentos musicais (que possuem mais função dêitica do que simbólica, nas palavras do autor), elementos muitas vezes significativos para a *teatralidade* que o corpo performático encena. E o corpo daquele que escuta também precisa ser aí considerado, já que é nele que o som ressoa (Nancy 2014).

Nesse sentido, tudo o que não é a música propriamente dita também faz parte da performance musical. Nas palavras de Zumthor:

a performance projeta a obra poética num *cenário*. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto significante, onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes, e de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Esse conjunto se recorta, sem dele se dissociar (apesar de certos truques), no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no "território" do grupo. (Zumthor 1997, 164)

É na urdidura entre todos esses elementos – sonoros, visuais, etc. – que a música pode se tornar parte integrante da cena de um filme, por exemplo, oferecendo-se ao espectador enquanto experiência sensorial e intelectual, produzindo assim algum sentido. Discutir a relação entre música e cena a partir desse viés – mediado por um corpo performático – vai além, portanto, da afirmação um tanto simples de que se trata de um estudo da *música diegética*. A intenção é perceber como o corpo e a música (no caso, na forma de canção) mobilizam esses outros elementos que gravitam no seu entorno. E isso é feito por meios dessas figurações do corpo de Jards Macalé nos filmes – que não se confundem, portanto, do corpo plasmado em disco ou da sua performance nos shows, apreendida pelo espectador “ao vivo”.

Se aproximarmos a figura do *intérprete* (tal como concebida por Zumthor) à de *ator*, o que observaremos é que não é possível separar o corpo do modo como este é apanhado na situação comunicativa (no nosso caso, nos filmes), inserido em uma *dramaturgia*. Como argumenta Jean-Jacques Roubine a propósito da arte do ator (ao tomar como referência o teatro): “O cinema, mais tarde a televisão, introduziram na relação do espectador uma dimensão de *proximidade* e de *variabilidade*, do plano geral ao *close*, que enfatizam o poder expressivo do detalhe (o frêmito da mão, o bater dos cílios, etc.)” transformando radicalmente as técnicas de interpretação e os valores estéticos em voga no teatro contemporâneo (Roubine 2011, 11). Há, portanto, uma especificidade no modo como o cinema dá a ver esse corpo do ator/intérprete, o que requer atenção específica.

## **Corpo-a-corpo com os filmes do passado: *Bethânia bem de perto* e *Amuleto de Ogum***

*Bethânia bem de perto* – a propósito de um show foi produzido no contexto do cinema moderno brasileiro, em meio à ditadura no Brasil, num período em que as possibilidades de gravação em sincronia com as imagens (possibilitada pela chegada dos gravadores Nagra e pela formação dos primeiros técnicos, alguns anos antes) já se apresentava como algo a ser explorado. O filme retrata um show de Maria Bethânia, então com 18 anos de idade, recém chegada ao Rio de Janeiro para substituir Nara Leão no espetáculo musical *Opinião*. O filme apreende a cantora baiana no show e nos bastidores, andando pelas ruas da cidade em alguns momentos. Não há entrevista, narração ou depoimentos, apenas conversas prosaicas tomadas de maneira observacional e momentos dedicados à música. É notável a atenção concedida ao rosto da protagonista, sempre tomado pela câmera bem de perto, observando como ela reage às intervenções que vêm do fora-de-campo. “Ao circunscrever a tomada aos planos-detalhes, as imagens são atravessadas pelas variações das intensidades que animam o corpo e, particularmente, o rosto da cantora (com suas microvariações de movimentos e velocidades, suas metamorfoseações de diferentes escalas)” (Lima 2015, 90). Bethânia é quase todo o tempo o centro da atenção da câmera, mesmo quando há outros sujeitos em cena.

Há um único momento no filme em que isso não se passa: quando presenciamos Jards Macalé ao violão, cantando. Não sabemos bem se eles estão em um camarim ou na casa da cantora: quando a sequência começa, vemos Jards Macalé deitado em um sofá, pés descalços (usando meias), lendo uma revista. Os amigos ali presentes escutam um vinil de Billie Holiday; um deles se aproxima com copos e uísque (quase derrubando acidentalmente os copos de vidro), todos riem, num clima amistoso e tranquilo. A câmera passeia de forma exploratória o ambiente, exhibe em detalhe a capa do disco da cantora americana e também do disco de Bethânia, alguns recortes de jornal. Bethânia lê um depoimento de seu pai, que fora publicado. E então ouvimos Jards Macalé entoando os versos de *Uma canção*, poema de Vinícius de Moraes que ele mesmo começava a musicar: “Vem cá, me dá a mão/ Pois quero te mostrar/ Que a vida é uma canção/ Que não se cansa de cantar”.

O trecho é bastante breve, mas chama-nos a atenção, pois é o único momento em

que vemos e ouvimos de forma sincrônica alguém que não é a própria Maria Bethânia. A câmera que passeava sem rumo pelo ambiente e objetos em cena, por alguma razão, decide se deter nessa pequeníssima aparição do músico tocando e cantando. Por que, afinal, entre tantos sujeitos que cercam a protagonista – em sua maioria, músicos –, o filme opta por conceder olhos e ouvidos *apenas* a Macalé? O que nessa performance atraiu a atenção de Escorel e Bressane? Certamente, a sua proximidade afetiva com a protagonista, mas seu timbre de voz e a melodia em tom menor interpretada em andamento muitíssimo lento, a presença com que esse corpo se assume diante dos amigos, a energia dispensada ao tocar e cantar, são fatores decisivos, que acabam por configurar uma interpretação *singular* dentro do filme.



Figuras 1-6: Sequência 1 – Breve aparição de Jards Macalé.

Fonte: Fotogramas do filme *Bethânia bem de perto – a propósito de um show*.

Nesses momentos mais intimistas do curta-metragem, a sonoridade das canções é sempre marcada pelo acompanhamento do violão – este instrumento que é preciso abraçar e tocar bem junto ao corpo, de som macio e suave (que não se projeta a longas distâncias) e que valoriza esse *estar junto* (pois para ouvi-lo, em condições sem amplificação, é preciso *estar perto*). Muito diferente da maneira como a cantora e protagonista é vista no palco, por exemplo, com acompanhamento de uma banda, muitas vezes cantando e gesticulando de forma efusiva.

Tomemos agora *Amuleto de Ogum*, ficção produzida também no contexto do cinema brasileiro moderno, oito anos mais tarde. O filme tem como pano de fundo a criminalidade na Baixada Fluminense e conta a história de Gabriel, um menino que teve seu pai e irmão assassinados e que vai a um terreiro de candomblé para “fechar o corpo”, a pedido de sua mãe, sob a proteção de um amuleto de Ogum. Já adulto, ele adere à vida criminosa até se envolver com a amante de um perigoso bicheiro, que lhe jurará de morte. A saga é antecedida por uma espécie de prólogo, no qual um violeiro cego conta (e canta) a história do homem de corpo fechado – abrindo espaço para a narrativa que tomará quase a totalidade do filme. Jards Macalé interpreta esse personagem cego, que aparece apenas no início e no final do longa-metragem, operando como uma espécie de narrador interno.

No começo do filme, o cego vem caminhando por uma calçada – carregando consigo uma bengala, o violão debaixo do braço e uma caixa onde guarda o dinheiro ganhado nas ruas – quando é surpreendido por três homens, que o agridem, reviram seus bolsos e tomam-lhe o dinheiro. Os homens (que estão armados) jogam o cego contra a parede, provocam-no e pedem que conte uma história qualquer. Ele responde: “Vou contar pra vocês uma história que é de verdade, que eu inventei agora: Amuleto de Ogum”. Um acorde ao violão acompanha a menção ao título da história, que nomeia também o longa. Há um corte e passamos à narrativa do homem de “corpo fechado”.

Ao final da saga, veremos de passagem um encontro entre a mãe do personagem Gabriel (descendo de um ônibus) e o próprio cego – seria um encontro imaginário entre a personagem descrita na canção e o cantador? Ou teria sido um encontro que o cego teria de fato vivido, a partir do qual teria tomado conhecimento do que se passou com o protegido de Ogum? Retornamos enfim à situação que abria o filme, quando o cego canta, de frente para a câmera: “Está contada a minha história/ Que ninguém sabe e ninguém viu/ E quem não gostar dela/ Que vá para puta que o pariu!”. Os três homens que estão

ali à escuta se irritam, agridem-no a pauladas e pedradas, desferindo vários tiros contra ele. Mas o cego também tem "corpo fechado", saindo ileso das agressões, vingando-se imediatamente de seus agressores, que acabam mortos. Ele então pega o violão que ficara caído ao chão e segue seu rumo pelas ruas da cidade, entoando os versos: "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." Trata-se do xote *Revedo amigos*, composto por Jards Macalé e Waly Salomão<sup>3</sup>.



Figuras 7-15: Sequência 2 – Cego Firmino no início e o fim do filme.

Fonte: Fotogramas do filme *Amuleto de Ogum*.

A canção entoada pelo cego nesse desfecho um tanto cômico já havia sido gravada em disco por Macalé, em 1972. Nela, o eu-lírico assume-se enquanto sujeito autônomo,

<sup>3</sup> Essa canção será reinterpretada em cena por Jards Macalé em *Conceição – autor bom é autor morto* (Caetano et al. 2007), longa-metragem ficcional cujo enredo narra o encontro de jovens realizadores em uma mesa de bar discutindo um filme que pretendem fazer. *Conceição* dialoga fortemente com a linguagem do cinema de invenção e faz referências diretas ao filme de Nelson Pereira dos Santos.

dono do próprio destino, que decide ir ou vir, matar ou morrer, em um gesto de rebeldia e resistência – aspecto que levou o compositor a enfrentar dificuldades perante a censura, que o obrigou a mudar a letra algumas vezes, como comenta José Roberto Zan (2010). Nesse sentido, assim como experiência do cego se confunde com a experiência do herói que ele narra em canção, há algo da caracterização do cego Firmino – que resiste e sobrevive – que pode ser associado à trajetória de Jards Macalé, a essa época já “condenado” como artista *maldito*, *marginal*. Nas palavras de Sheyla Castro Diniz:

No meio artístico, a ideia de *marginal* surgiu de dentro do leque da ‘geração desbunde’, apontando para aspectos de criação pouco usuais frente a uma indústria cultural cada vez mais integrada e racionalizada. O artista *marginal* – às vezes também tachado de artista *maldito* – seria aquele cuja arte estaria comprometida com a subversão de uma estética dominante, chegando a ganhar, inclusive, ‘uma acepção positiva como sinônimo de condição alternativa e crítica à ordem estabelecida’. Ser ‘marginal’, de certo modo, ‘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 banditismo e/ou clandestinidade’. Tal significado, diga-se de passagem, já havia ganhado forma na famosa expressão de Hélio Oiticica, ‘Seja marginal, seja herói!’, inscrita numa bandeira, em 1968, com a foto do cadáver do bandido Cara de Cavalo. (Diniz 2014, 8)

A marginalidade e o banditismo, nesse sentido, se constrói em múltiplas camadas no filme: na narração épica de Gabriel; no encontro violento de Firmino e com a gangue; na vida e na obra de Jards Macalé. Mas é também revestido de um caráter místico (ou mágico): Zumthor, ao caracterizar os papéis e funções do intérprete dentro da tradição da poesia oral, já chamara a atenção para a figura misteriosa do cego, frequentemente associado à narrativa épica, sendo muitas vezes dotado de poderes sobrenaturais e magias ancestrais. Do sertão brasileiro aos *griots* africanos, passando por narrativas ibéricas e até do extremo oriente, o cantador cego é o narrador dotado do poder divino de *ver além*.

As sociedades ainda mais próximas das formas arcaicas do imaginário relacionam principalmente a imagem do cego à declamação da epopeia: confiando miticamente a detenção da Palavra Primordial àquele que é somente Voz. Cego e adivinho, Tirésias, Édipo, aquele sobre quem as divindades descarregam todo seu indubitável poder. Uma segunda visão arquetípica substitui a visão comum. Amputado dos valores simbólicos e morais ligados ao olho, o cego é o velho rei Lear da lenda céltica, louco e cruel, ou obscura transparência, o Vidente para além do corpo, o homem liberado da escrita para sempre (Zumthor 1997, 233-234)

O personagem interpretado por Jards Macalé ficcionalmente – que aparece de forma bastante rápida, assim como no filme de Júlio Bressane e Eduardo Escorel, embora aqui com função narrativa de maior destaque e assinando a trilha sonora de todo o filme –

recorre, portanto, a esse imaginário presente na figura do cego cantador. Assim como o cego tem o "corpo fechado" para as agressões sofridas, Jards Macalé resistiu bravamente aos ditames do mercado da indústria fonográfica e da ditadura, conduzindo a sua arte a partir de dos seus princípios estéticos (e também éticos, políticos), subvertendo as ordens dadas, "desafinando o coro dos contentes". Nesse sentido, é um artista que de certo modo viu além.

### **Dois filmes recentes: *Jards e Tira os óculos e recolhe o homem***

*Jards* é um documentário que acompanha ao longo de duas semanas as gravações do disco homônimo de Jards Macalé, em estúdio<sup>4</sup>. O filme alterna situações em que o músico é apanhado tocando com os músicos de sua banda e outros artistas convidados, com outros momentos em que ele é visto sozinho, andando por corredores, deslocando-se de carro, nadando em uma piscina ou à beira do mar. Nesses outros momentos em que o personagem não é visto cantando e tocando, há toda uma sonoridade feita de ruídos e efeitos sonoros que, quando articulada às imagens de caráter mais poético, oferece uma espécie de sonho ou respiro entre os "números" musicais.

Diferentemente dos filmes já comentados, aqui Jards Macalé não aparece de forma pontual ou episódica: ele é protagonista e percorre a escritura fílmica do início ao fim. Já não vemos o corpo do jovem artista rebelde dos anos 1960-70, em meio às garrafas de uísque ou em luta corporal com bandidos da urbe carioca, mas um homem maduro e compenetrado, com um trabalho já consolidado, às voltas com o seu principal ofício: o de compor, tocar e cantar. Também contrastando com os filmes do passado, agora já não vemos o artista que empunha seu violão sozinho: embora sua caracterização resulte em um retrato um tanto solitário e melancólico, o processo que acompanhamos não é individual, mas feito em colaboração com outros músicos, que às vezes até não vemos, mas na maior parte do tempo, ouvimos.

---

<sup>4</sup> Uma análise mais extensa do filme foi publicada em um dossiê dedicado às Sonoridades do Documentário, na Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário publicação da Universidade da Beira Interior (Portugal) em parceria com a Universidade Estadual de Campinas (Brasil). (Lima 2017)



Figuras 15-19: Sequência 3 – Jards Macalé interpreta a canção *Só Morto* (*Burnight night*).

Fonte: Fotogramas do filme *Jards*.

A versatilidade que Jards Macalé sempre demonstrou ao longo de sua trajetória artística se expressa no filme a partir das suas performances corporais e particularmente vocais. Logo na primeira canção que ouvimos no filme, o músico canta *Só morto* (*Burnight night*), canção que deu nome ao seu primeiro disco, na década de 1960. Mais de 40 anos depois, ele segue cantando-a no limite entre a voz cantada e a voz gritada, dispendendo uma energia corporal e musical que contagia a equipe que filma e reverbera nas características da imagem. No caso dessa canção, em específico, cuja letra remete ao brilho e à luz, repetidas vezes, a fotografia do filme valoriza a luz estourada que ofusca e às vezes borra a face do protagonista. A maneira como o filme privilegiará essa proximidade física com os músicos (filmados sempre de muito perto, quase que tocando a sua pele e a superfície dos instrumentos) confere-lhe um caráter *epidérmico*. Tudo se passa como se para nos aproximarmos da música de Jards fosse preciso *tocar o corpo* daquele que a faz emergir em cena.

As canções vão do *rock* ao samba batucado em uma caixinha de fósforo, passando por canções de um lirismo triste e pungente. Sabemos por outros filmes, entrevistas e relatos, que Jards Macalé tem uma personalidade forte, brincalhona (como flagramos em *O pato*, de Vincent Moon e Clara Cavour) e às vezes agressiva (como assistimos logo no

fragmento de *Jards Macalé: um morcego na porta principal*, quando ele interpela aqueles que filmam, ameaçando processá-los), no documentário de Eryk Rocha esses aspectos da sua personalidade não aparecem de forma pronunciada, mas implícita no seu modo de interpretar.

Já em *Tira os óculos e recolhe o homem*, Jards Macalé se multiplica em diversos papéis. A comédia é uma adaptação ficcional de um momento vivido de fato por Jards Macalé, em 1977, quando fora preso após uma polêmica performance no projeto Pixinguinha, ao lado de Moreira da Silva – o Morengueira – e que mais tarde ganharia letra e melodia em um samba feito em parceria pelos dois. No episódio vivido por ele ao final da década de 1970, em Vitória, Macalé decidiu sair do roteiro de espetáculo previamente censurado para cantar uma marchinha de carnaval que debochava do então candidato à presidência da República, Magalhães Pinto. Recheada de duplo sentido, a marchinha *Casca de Ovo* dizia: "Será que esse pinto sobe / Será que esse pinto desce / Será que esse pinto murcha / Ou será que esse pinto cresce?". No dia seguinte Macalé seria abordado por um militar no hotel em que estava hospedado e preso por seu ato subversivo.

No filme, Jards interpreta a si mesmo em 1977 e também à época em que foi feito o filme (numa espécie de relato documental, concedido à equipe de André Sampaio); além de interpretar o sambista e amigo e, ainda, um *cowboy* de faroeste (uma espécie de Billy The Kid que, no universo diegético corresponde a um sonho de Moreira da Silva). Ao final do curta-metragem, assistimos junto aos créditos uma antiga imagem de arquivo, na qual Jards Macalé ainda jovem é visto ao lado de Moreira da Silva e de Grande Otello, interpretando o samba que dá nome ao filme. Macalé, curiosamente, interpreta melhor o Moreira da Silva do que a si próprio no filme, o que lhe rendeu até um prêmio de melhor ator em um festival português dedicado ao filme de humor.





Figuras 20-27: Sequência 4 - Múltiplos personagens interpretados por Jards Macalé.

Fonte: Frames do filme *Tira os óculos e recolhe o homem*.

Além da marchinha parodística, cantada e tocada numa caixinha de fósforo por Macalé, ele interpreta ainda a engraçadíssima canção *Moreira na ópera* – “Eu vou virar grande tenor, ô, ô, ô, ô... Para cantar pro meu amor, ô, ô, ô, ô...” (numa sequência dentro do camburão, a caminho da delegacia) – culminando ao final do curta na canção que narra o episódio.

Em lá chegando, já na delegacia  
Fomos adentrando, pensando estar tudo bem  
Mas o delegado estava de mau-humor  
Senti na sua fala logo aquele horror  
Não entendendo, não era bem isso que eu queria  
Ao invés de uma quente, fui entrando numa fria  
Quis apelar para o bom-senso do delegado  
Ele não atendeu: “- Você vai ser é enquadrado:  
Retira os óculos, recolhe o homem,  
Fecha o cadeado, incomunicabilidade com ele!  
Ficha e tira o retratinho, dezoito por vinte e quatro  
Data e bota o número embaixo...”

Os versos seguintes (que não ouvimos no filme, mas aos quais a encenação faz referência), dizem o seguinte:

Me recolheram e era um cadafalso  
Meu quartinho parecia um protótipo  
De um conjugado *water-closed: quelque chose!*  
Apelei pelo Moreira, minhas mães, meus orixás  
De frente veio Ogum, com ele Oxóssi e Oxalá  
Vieram os três pra nos salvar  
Não sou vidente, mas senti algo bem normal  
Eram meus protetores que já estavam junto a mim  
Lá pelas tantas abriram o cadeado (...)

Reecontramos aqui, de forma inesperada, o amuleto de Ogum. Certamente, o filme de Nelson Pereira dos Santos é uma das referências de André Sampaio (o que se nota já na dicção carnalizada do curta, aspecto que tanto marcou o moderno cinema brasileiro e que marcou também o já citado longa-metragem *Conceição – autor bom é autor morto*, do qual Sampaio é um dos realizadores). Assim como Firmino 1974 parece ser abençoado pelo orixá protetor, Jards Macalé revela em verso – e filme – que também ele, em 1977, teria sido “abençoado” pelas divindades, quando preso pela ditadura. Mais uma vez, o documental encontra o ficcional por meio da canção, esse elo atravessador que organiza os elementos das várias performances analisadas.

O texto da canção acabou como guia para toda a roteirização do filme e seu tom cômico foi incorporado quando o diretor optou pelo gênero comédia. “Um filme de breque, um gibi cinematográfico”, como encontramos na sinopse oficial do filme.

### **Algumas considerações**

A análise aqui empreendida – de caráter exploratório e inicial – busca dar relevo a uma figura que marcou o cinema e a música brasileira, mas cuja trajetória foi marcada pelo apagamento. Privilegiamos filmes em que ele aparece tocando e cantando, mas reconhecemos que outros recortes complementares são desejáveis para que se possam extrair conclusões de maior fôlego, a partir de um *corpus* mais amplo.

O que notamos é que o cinema faz ver um compositor versátil, enredado em uma teia de parcerias, que vão de Maria Bethânia a Moreira da Silva, passando por inúmeros intérpretes e cineastas. Graças a importantes performances dos 1960-70, emblemáticos da contracultura no Brasil, o artista recebeu a alcunha de maldito e marginal. Sem dúvida, tais aspectos são relevantes e sempre retomados nos discursos articulados pelos filmes (sobretudo nos comentários dos entrevistados) e reinterpretados pelas situações ficcionais em que o artista é apanhado – interpretando a outros, mas que são sempre revestidos de algo que é da ordem do próprio Jards Macalé. Nesse sentido, a ficção recorre muito fortemente àquilo que a grande mídia e os outros relatos em circulação na sociedade apresentam como definidoras do estilo e personalidade do compositor e intérprete, como se reivindicasse para as obras cinematográficas traços dessa irreverência e marginalidade atribuída ao protagonista.

Quando apanhado em situações documentais, entretanto, não percebemos o mesmo: nas situações vividas no presente das filmagens, diante das câmeras dos cineastas, curiosamente, o que se destaca não é exatamente o caráter irreverente e polêmico tão lembrado de Macalé. Trata-se, ao contrário, de performances que tendem a um *lirismo comedido*, inclusive no filme de 1966. Nos documentários, Jards é um pouco melancólico, o que é um tanto reforçado pelas letras das canções. Como diz o eu-lírico da canção *Mal Secreto*, que ouvimos mais ao final do filme de Eryk Rocha: “Fico parado, calado, quieto / Não corro, não choro, não converso/ Massacro meu medo/ Mascaro minha dor/ Já sei sofrer...”. Seus movimentos não são amplos, ele é visto muitas vezes sozinho e empunhando o violão. Figura bastante distante daquela que imaginamos de Macalé vestido de Batman ou usando máscara de oxigênio e nadando pela Baía de Guanabara<sup>5</sup>. Concluímos, portanto, que os documentários analisados descontroem em alguma medida os rótulos que marcaram a trajetória do compositor, oferecendo-nos sua música de maneira mais sóbria, revelando um outro lado desse artista tão relevante para a canção brasileira.

---

<sup>5</sup> Fazemos referência aqui a mais um dos episódios emblemáticos protagonizados por Macalé em 1974, por ocasião do disco *Jards Macalé apresenta a linha da morbeza romântica em Aprender a Nadar*, ocorrido na barca da Cantareira, no Rio de Janeiro. A barca saía pela baía de Guanabara enquanto o músico se apresentava vestindo uma máscara de oxigênio. Quando a barca estava passando por baixo da ponte Rio-Niterói, ele fez uma *strip-tease* e se atirou nas águas poluídas. Ao final, ele fez questão de cumprimentar a plateia, sujando todo mundo. (Mota 2012).

## Referências

- Abujamra, Marco and Pimentel Marcos, dir. 2008. *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas Ltda.; Tema Eventos Culturais Ltda/ Moviemobs. HD.
- Andrade, Joaquim Pedro de, dir. 1969. *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Difilm; Filmes do Sêro Ltda / Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Condor Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 35mm.
- Antunes, Pedro. 2019. "Jards Macalé encontrou o fundo do poço e conta o que viu em Besta Fera, o primeiro disco em 21 anos". *Rolling Stone - UOL*, 23/03/2019. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/jards-macale-encontrou-o-fundo-do-poco-e-conta-o-que-viu-em-besta-fera-o-primeiro-disco-em-21-anos/>. Acesso em: 10/11/2020.
- Antunes, Alex. 2017. "Jards Macalé. Entrevista concedida a Alex Antunes". *Rolling Stone - UOL. Edição 44 - Maio de 2010*. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/44/entrevista-rs-jards-macale#imagem0>. Acesso em: 10/08/2017.
- Assis, Cláudio, dir. 2016. *Big Jato*. Recife, Perdidas Ilusões Ltda.; República Pureza Filmes Ltda, Canal Brasil S.A. HDCam.
- Bressane, Júlio and Escorel, Eduardo, dir. 1966. *Bethânia bem de perto – a propósito de um show*. Rio de Janeiro, 35mm.
- Caetano, Daniel; Sarmiento, Guilherme; Sampaio, André; Sims, Cynthia; Ribeiro, Samantha, dir. 2007. *Conceição – autor bom é autor morto*. Rio de Janeiro, Pecego Produções; Inventarte; UFF; CTAV; Fundação Euclides da Cunha/Riofilme. 35mm.
- Carvalho, Márcia. 2015. *A canção no cinema brasileiro*. São Paulo: Alameda.
- Chaves, Fabiano. 2009. "Voz, violão e muito cinema". *Jornal O Tempo, Caderno Magazine, Belo Horizonte*, 21/07/2009. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/voz-violao-e-muito-cinema-1.267892>. Acesso em 23/12/2020.
- Diniz, Sheyla Castro. 2014. "Desbundados e marginais: a mpb "pós-tropicalista" no contexto dos anos de chumbo". XII BRASA - Congresso Internacional da Brazilian Studies Association. King's College, Londres, Inglaterra, 20 a 23 de agosto de 2014: 1-15.
- Funarte – Brasil Memória das Artes. 2017. "Polícia enquadra Macalé durante Projeto Pixinguinha" (online). Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/pf-enquadra-macale-em-apresentacao-no-%E2%80%98pixinguinha%E2%80%99/>. Acesso em: 29/08/2017.
- Lima, Cristiane da Silveira. 2015. "Música em cena: à escuta do documentário brasileiro". PhD Thesis, Belo Horizonte, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Lima, Cristiane da Silveira. 2017. "A escritura sonora e o processo de construção do documentário *Jards*, de Eryk Rocha (2012)". *Doc On-line*, n. 22, setembro de 2017: 342-355. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/162/114>. Acesso em 23/12/2020.
- Macalé, Jards. 2012. Entrevista concedida ao Programa *Diverso*, Rede Minas, Belo Horizonte – MG. Postado em 22/10/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V6pDqOSfl-8>. Acesso em 23/12/2020.

- Mota, Lia Duarte. 2013. "Jards Macalé em cena". XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande, PB. 08 a 12 de julho de 2013. .1-7. Disponível em: [http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo\\_Co\\_municacao\\_oral\\_idinscrito\\_1313\\_2b7426ce9a86f838cc714d9bddd1c36.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Co_municacao_oral_idinscrito_1313_2b7426ce9a86f838cc714d9bddd1c36.pdf). Acesso em: 29/03/2017.
- Mota, Lia Duarte. 2012. "Morbidez e beleza, amor e humor - a estética presente em Aprender a Nadar". *Revista Fonogramas*. Rio de Janeiro: NELIM/PUC-Rio, março/2012: 1-11. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19441/19441.PDF>. Acesso em: 29/08/2017.
- Moon, Vincent and Cavour, Clara, dir. 2011. *O pato – a very short portrait of Jards Macalé*. Rio de Janeiro, Petites Planètes. HD.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira.
- Salles, Walter, dir. 1995. *Terra estrangeira*. Rio de Janeiro, Videofilmes; Animatógrafo/Riofilme. 35mm.
- Sampaio, André, dir. 2007. *Tira os óculos e recolhe o homem*. Rio de Janeiro, Carcará Filmes; Inventarte Produções; Filme de Breque. 35mm.
- Santos, Nelson Pereira dos, dir. 1974. *O Amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro, Regina Filmes Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 35mm.
- Santos, Nelson Pereira dos, dir. 1977. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro, Regina Filmes / Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 35mm.
- Oliveira, Márcia Ramos. 2014. "O (LP) Banquete dos Mendigos e a Censura Musical no Brasil (1973-2013)". *Resonancias*, vol. 18, nº34 (enero-junio): 155-180.
- Rocha, Eryk, dir. 2012. *Jards*. Rio de Janeiro, Ancine. HD.
- Rocha, Glauber, dir. 1969. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Rio de Janeiro, Mapa Filmes. 35mm.
- Rocha, Marília, dir. 2016. *A cidade onde envelheço*. Belo Horizonte, Terratrema; Anavilhana Filmes/ Vitrine Filmes. HD.
- Roubine, Jean-Jacques. 2011. *A arte do ator*. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Zan, José Roberto. 2010. "Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios". *Revista USP*, São Paulo, n.87 (setembro/novembro): 156-171.
- Zumthor, Paul. 2000. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC.
- Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec.