

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

João Pedro Domingos Gonçalves

**CONTRACULTURA À BRASILEIRA: A FACE MELANCÓLICA DO
PÓS-TROPICALISMO EM JARDS MACALÉ (1970-1974)**

MARIANA - MG
2025

João Pedro Domingos Gonçalves

**CONTRACULTURA À BRASILEIRA: A FACE MELANCÓLICA DO
PÓS-TROPICALISMO EM JARDS MACALÉ (1970-1974)**

Monografia apresentada ao curso de Letras da
Universidade Federal de Ouro Preto como
requisito parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Letras.

Orientação: Orientador: Dr. Emílio Carlos Roscoe
Maciel

MARIANA - MG
2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

João Pedro Domingos Gonçalves

Contracultura à Brasileira:

A Face melancólica do Pós-tropicalismo em Jards Macalé (1970-1974)

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Estudos Literários da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel.

Aprovada em 20 de agosto de 2025

Membros da banca

Prof Dr. Emílio Maciel - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Carolina Anglada - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Victor da Rosa - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Emílio Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 26/11/2025



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 25/11/2025, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1020725** e o código CRC **3EC70C33**.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Adriana, por tudo o que ela fez, faz e fará.

À minha família, especialmente às minhas avós Isa e Terezinha. Meu pai, Cláudio. Minha prima, Sabrina. Minhas tias, Anair, Cibele e Simone. Todo o apoio dessas pessoas foi essencial.

À minha amiga, Júlia Amanda. Juntos decidimos lutar contra todos os prognósticos em busca de um futuro melhor através dos estudos.

À toda comunidade Deuses do Gólo, principalmente Vitória Guedes, Lucas Eduardo, Felipe Canuto e Kleber Leonard. Foram os melhores amigos que eu poderia conhecer.

Ao Cleiton, que me ajudou e me ajuda a sobreviver.

Ao meu amigo e orientador, Dr. Emilio Carlos Maciel, que me incentivou e ajudou ao longo desses cinco anos, principalmente nos momentos onde o que eu mais queria era desistir.

À UFOP, pela bolsa concedida para a realização da minha primeira pesquisa.

À banca examinadora, composta pela Dr.^a Carolina Anglada de Rezende e o Dr. Victor Luiz da Rosa, ambos, desde o início da graduação, aguçaram meu interesse pela arte. Ao Dr. Cláudio Rodrigues Coração e o Dr. Danilo Barcelos Correa, que muito bem me aconselharam nesta monografia.

Ao eterno Jards Macalé, falecido no fim desta pesquisa, por desafinar o coro dos contentes.

*a cultura
a civilização
elas que se danem
ou não*

(Gilberto Gil/Jards Macalé)

RESUMO

Esta monografia visa estudar a contracultura através da vida e obra de Jards Macalé durante o período entre 1970 e 1974. Propõe-se uma análise do surgimento do movimento contracultural e como ele foi recebido no Brasil, chegando enfim aos seus desdobramentos após o endurecimento da ditadura militar. Faz-se então um estudo do chamado “pós-tropicalismo” e sua relação com a contracultura estadunidense/europeia, com a melancolia, com o período ditatorial, com a arte e com a vida a partir da observação do artista.

Palavras-chave: contracultura; jards macalé; melancolia; indústria cultural; pós-tropicalismo

ABSTRACT

This monograph aims to study counterculture through the life and work of Jards Macalé during the period between 1970 and 1974. It proposes an analysis of the emergence of the countercultural movement and how it was received in Brazil, finally arriving at its developments after the hardening of the military dictatorship. A study is then made of the so-called "pos-tropicalismo" and its relationship with American/European counterculture, with melancholy, with the dictatorial period, with art and with life from the artist's observation.

Keywords: counterculture; jards macalé; melancholy; pós-tropicalismo; cultural industry

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Música em Adorno e Wisnik.....	9
Adorno e a sociologia da música.....	10
Wisnik e a sociologia do ouvido.....	12
Contracultura à brasileira.....	15
Alegria, alegria.....	17
Pós-Tropicalismo e anos 70.....	19
Jards Anet da Silva: Ou Melhor, da Selva.....	22
Um happening ambulante.....	24
Já sei sofrer.....	26
O Anjo contra a cultura.....	29
Um cara sem saída.....	31
Conclusão.....	35

Introdução

O estado da arte brasileira saiu da onipotência para a impotência em um período de menos de dez anos. Se opondo à renovação artística promulgada pelo ímpeto tropicalista no fim dos anos 60, a década de 1970 no Brasil “abriu-se sob o signo de uma grande derrota”, como afirmou Favaretto (2017, p.183).

A Contracultura e sua revolução comportamental teve efervescência no Brasil principalmente através de Caetano Veloso e Gilberto Gil, impulsionando toda uma inédita geração ao exercício da liberdade. Porém, na madrugada do dia 27 de dezembro de 1968 os dois baianos foram presos pela ditadura brasileira como consequência do AI-5, promulgado 14 dias antes. O exílio forçado de ambos nos meses seguintes foi a derrocada do sonho e desencadeou uma longa noite nos anos subsequentes da cultura nacional.

De acordo com Favaretto (2017), a arte do início dos anos 70, à margem da política cultural oficial, passou por um amplo processo de invenção a partir da “reelaboração das experiências anteriores”. Notava-se que os artistas demonstravam uma “descrença em relação ao alcance revolucionário da arte propugnado na década anterior, afirmando outras formas e modos de assimilação e mesmo de militância política.” (Favaretto, p. 185). Entretanto, antes de entrar neste período que é alvo desta monografia, é necessário lembrar as bases e o contexto histórico ao qual se insere a contracultura brasileira e a vida-obra de Jards Macalé.

De acordo com Pereira (1992), o termo Contracultura pode ser entendido de duas maneiras. Uma delas como sendo um “conjunto de movimentos de rebelião da juventude” durante a década de 60 como o movimento hippie, o rock, a efervescência universitária, as drogas e o orientalismo. Neste caso, entende-se como algo historicamente datado. Por outro lado, pode considerar-se contracultura de forma mais abstrata, como um “certo espírito de contestação” que busca questionar determinadas normas em vigor. Neste segundo ponto, a contracultura não se restringe a determinada época, podendo existir constantemente.

O conceito mais objetivo dado por Capellari (2007) entende a contracultura como a representação do repúdio da juventude pelo modo de vida ocidental durante as décadas de 60 e 70, que resultou em mudanças culturais na sociedade. De acordo com

Capellari (2007), diversos autores descrevem alguns fatores como os principais para o desenvolvimento da contracultura nos Estados Unidos. O primeiro deles foi o que denominou-se como “tecnocracia”, um fervente desenvolvimento científico e técnico que aconteceu nas três décadas subsequentes à Segunda Guerra Mundial. A “era de ouro” segundo Hobsbawm (1995), quadruplicou a produção de manufaturas e aumentou em dez vezes o seu comércio entre o início dos anos 50 e o início dos anos 70.

Entretanto, ainda segundo Hobsbawm (1995), esta crescente tecnológica não chegou simultaneamente em todo o planeta: “para 80% da humanidade, a Idade Média acabou de repente em meados da década de 1950; ou melhor, sentiu-se que ela acabou na década de 1960” (Hobsbawm, 1995, p. 283). Em decorrência disto, grande parte da população mundial tornou-se suscetível à “produção cultural do Primeiro Mundo” através do rádio, cinema e TV. Esta nova facilidade comunicacional permitiu a difusão de culturas e ideias de maneira nunca vista antes.

Esta tecnocracia exigiu um número cada vez maior de profissionais capacitados nas mais diversas áreas, fator que impulsionou o ensino acadêmico e criou um núcleo estudantil sólido que não existia antes, sendo formado principalmente por jovens. Segundo Hobsbawm (1995), antes da Segunda Guerra Mundial, Grã Bretanha, Alemanha e França somavam juntas, cerca de 150 mil universitários, um décimo de 1% de sua população. Entretanto, nas décadas seguintes os números ultrapassam milhões, e isto sem contabilizar os Estados Unidos, um dos pioneiros nesta mudança.

A partir desta difusão de conhecimento em massa, a juventude passou a questionar determinados aspectos da sociedade resultando em um conflito de gerações ao tornar-se “um grupo com consciência própria” que “agora se tornava um agente social independente” (Hobsbawm, 1995). Formou-se uma massa que prezava pelas liberdades individuais e que, munidos de um pavor do pós-guerra e o receio por um conflito nuclear entre Estados Unidos e União Soviética, buscava alternativas sociais e comportamentais. Espalhou-se então “doutrinas filosóficas, sociais, psicológicas e religiosas” (Capellari, 2007) em oposição à situação vigente ocidental.

Música em Adorno e Wisnik

O conceito de Indústria Cultural foi cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, integrantes da Escola de Frankfurt, principalmente na obra *Dialética do Esclarecimento* (1947). Os autores descrevem a transformação da cultura em mercadoria através da inserção da lógica industrial nos meios de comunicação, fazendo com que ela se torne um meio de reprodução ideológica do sistema capitalista. Ao limitar as preferências do público e subordinar o indivíduo à lógica técnica, a Indústria Cultural cria um ambiente favorável à expansão das suas práticas comerciais. Desse modo, o valor de uso dos produtos é ofuscado pelo valor de troca, o objetivo deixa de ser a apreciação estética e passa a ser a obtenção de prestígio, em detrimento de uma experiência efetiva com o objeto cultural.

Embora não se possa negar a existência de um complexo vertical gerenciado pela ideologia do capital na produção cultural, tal qual formulado pelos pensadores da Teoria Crítica, é impossível ignorar a influência de contextos históricos e sociais ao analisar aspectos da indústria cultural e da contracultura, principalmente em países subdesenvolvidos. Para isso pretendemos utilizar autores como Martín-Barbero (1983) e Michel de Certeau (1998) que veem os consumidores culturais como ‘mediadores’ capazes de desenvolver opiniões próprias a respeito dos produtos culturais, sendo mais do que engrenagens da indústria cultural.

Enxergamos, portanto, a indústria cultural não como uma estrutura rígida que gera bens culturais prontos para absorção surda, mas sim como um processo que carece certa imprevisibilidade: “a complexidade maior de todo o processo parece estar localizada na relação produção/consumo. Consumo que consiste ao mesmo tempo em ponto de chegada e ponto de partida de todo o processo de produção” (Zan, 2001, p. 106). Entretanto, por hora, vamos nos ater ao aspecto tecnocrático ao qual a arte foi enquadrada no século XX.

Adorno e a sociologia da música

No artigo ‘Música, Linguagem e Ego: Leituras de Adorno e Wisnik’, Gigante (2021) propõe uma leitura das obras dos dois autores citados para analisar como a música pode ser compreendida como um reflexo das condições sociais. Adorno acredita que a música não é somente um produto estético isolado, mas sim um reflexo da sociedade. Seus elementos formais, ou seja, os pontos que compõem a própria estrutura interna da música, trazem vestígios do “momento social”. Esse ponto de vista possibilita interpretar, por exemplo, o desenvolvimento de uma música como um processo onde a organização temporal e formal da obra viabiliza uma experiência de escuta mais aprofundada, permitindo que o ouvinte possa criar uma relação complexa com o tempo e a subjetividade.

A demarcação com relação a estas abordagens fechadas se dá pelo fato de que 'a obra de arte tende à sociedade, ora cede, ora se endurece, ora mantém-se fiel a si mesma, ora renuncia a si, sua objetividade é a fixação destes instantes' (Adorno, 2011, p. 106), já que 'a separação entre o 'condicionado pela época' e o 'permanente' é infundada, pois o que por ventura permanece não é outra coisa, tampouco na música, que 'a própria época apreendida em pensamentos' (Adorno, 1987, p. 166). (GIGANTE, 2021, p. 3)

No artigo, Gigante (2021) deixa claro que a forma musical, sendo ela uma composição “séria” ou na construção de um hit, é fundamental para a experiência auditiva. A forma organizada da música molda uma estrutura que promove a comunicação de tensões, variações, expectativas e resoluções. Essa tensão entre o expressivo (a presença objetiva dos impulsos musicais) e o mimético (o poder da música de rememorar ou representar algo subjetivo no ouvinte) é um ponto principal na análise.

A mimese é o elemento que possibilita ao ouvinte se identificar com a obra, aspirando suas emoções e experiências, enquanto a forma objetiva assegura essa energia e a organiza: “Para Adorno, a expressão é como um rosto que se mostra a quem responde ao seu olhar” (Gigante, 2021, p. 6). Assim, estabelece-se uma relação dialética entre o aspecto expressivo, compreendido como a formação objetiva da linguagem, e o aspecto mimético, que corresponde ao lado subjetivo do indivíduo, também permeado

pela linguagem, embora de maneira diferente. Nesse contexto, a noção aristotélica de catarse é usada como uma ferramenta por meio da qual o sujeito explora suas emoções miméticas.

A distinção entre música séria e música ligeira implica diferentes formas de estrutura, recepção e impacto subjetivo. Para Adorno, a música séria, comumente associada a composições mais complexas e elitizadas, exibe um desenvolvimento temporal rico que permite a construção de uma narrativa interna. Essa característica propicia que ela seja ouvida de maneira atenta e reflexiva, ajudando na formação de uma subjetividade mais integralizada e crítica. Sendo assim, a experiência musical age como uma conciliação entre tensões e resoluções, operando como instrumento de recentralização do ego, como uma espécie de signo.

Por outro lado, a música ligeira, exemplificada pela forma do “hit”, se destaca pela repetição, padronização e apelo imediatismo. Seu consumo acontece geralmente de forma fragmentada, sendo impulsionado pelas dinâmicas da indústria cultural e pelas necessidades de memorização e rápida assimilação. Este modelo corrobora uma escuta superficial, com finalidade no entretenimento momentâneo, o que, para Adorno, leva a uma “regressão da audição”, ou seja, uma maneira de escuta pouco crítica, que foca no prazer imediato em detrimento da assimilação da complexidade estética.

Esse fenômeno se relaciona diretamente com o *fetichismo musical*, conceito que explica a transformação da música em mercadoria, a qual o valor passa a residir em sua popularidade, e não em sua essência crítica ou estética. A obra musical, desse modo, perde seu potencial transformador, tornando-se objeto de consumo passivo.

"O fetichismo e a regressão da audição implicam a produção, circulação e consumo dos mais variados tipos de música, impactando a vida musical de forma bem ampla, também incluindo os diferentes tipos de ouvinte, processo de longo alcance, que não é exclusivamente musical, mas social. O primeiro traço do fetichismo é a necessidade de pronto reconhecimento: uma canção é reconhecida como de sucesso por ser conhecida de todos; 'gostar' de uma música é o mesmo que reconhecê-la, condição válida na escuta tanto da música de entretenimento 'elevada' como da 'música séria',

nas quais as categorias da arte autônoma já não tem valor nas formas de apreciação musical." (GIGANTE, 2021, p. 12)

Luciano Gigante (2021), baseou-se nas ideias de Adorno para refletir sobre como a música é consumida em uma sociedade cada vez mais acelerada e industrializada. Segundo ele, a energia mental das pessoas é direcionada principalmente para o trabalho, o que faz com que elas procurem na música formas de prazer rápido e fácil. Essa busca explica o sucesso da música de consumo, que oferece uma satisfação instantânea.

Mesmo criticando a indústria cultural, Adorno reconhece que nem toda música popular é ruim. Ele afirma que existe muita “muita música ruim boa” e “muita música boa ruim” (Gigante, p. 25). Ou seja, há técnica e qualidade mesmo nas músicas comerciais, e a forma como o público as recebe pode ser mais complexa do que ele inicialmente pensava.

Gigante também destaca que a “música séria” tem um papel diferente. Ela trabalha com as emoções humanas de uma maneira mais elaborada, criando tensão e prazer de forma mais gradual. Ela demora um pouco mais para entregar sua recompensa, surpreende e satisfaz de um jeito diferente. Para Adorno, a música pode ajudar o sujeito a lidar com o mundo fragmentado e acelerado da modernidade. Mesmo em tempos marcados pela tecnocracia da troca e pelo consumo, a música ainda tem a capacidade de “colorir o mundo coisificado” (Gigante, p. 28-29) e resgatar um tempo mais vivo, ligado à experiência e à memória.

Wisnik e a sociologia do ouvido

O ensaio “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”, de José Miguel Wisnik, publicado originalmente em 1979, foi visto por Silviano Santiago (1998) como superação da grande divisão erudito/popular. É mais do que pertinente que o utilizemos aqui para analisar o estado da canção popular no Brasil, servindo também como um complemento e contraponto às teses de Adorno.

Para Wisnik (2005), há uma coexistência de dois polos de produção musical no Brasil dos anos 70, o *industrial*, sustentado pelo avanço das gravadoras e pelo poder de

alcance dos meios de rádio e TV; e o *artesanal*, constituído pelos poetas-músicos que buscavam afirmar uma produção marcada pela subjetividade e inventividade individual das obras. Diferenciando-se da visão de Adorno e outros críticos europeus que viam na indústria cultural um aparelho de padronização, Wisnik enxerga nesses “artesãos canoros” uma tradição que insere elementos do carnaval como o nonsense, o humor, a crítica social e a “embriaguez da dança” como forma de reiterar o sentido da canção popular. Essa poética de carnaval age como uma força de resistência, principalmente quando o conteúdo político da letra é cifrado em ironias sutis que escapam ao aparelho censor, censura esta que é um grande fator de diferença da contracultura brasileira:

Esta vestiu-se a rigor ao longo desses tempos; no momento usa traje esporte. No entanto, sustenta o crítico Gilberto Vasconcellos, em seu livro *De olhos na fresta*[1], que a tradição da malandragem na música popular, especialmente aquela que atravessa a história do samba, instrumenta-a para contrapor à ordem repressiva um contradiscurso, mesmo que cifrado (WISNIK, 2005)

Wisnik (2005) traz de volta a figura do malandro, o arquétipo da cultura popular brasileira caracterizado pela astúcia e pelo humor, para demonstrar como artistas driblaram a forte censura dos anos 70. Nessa “dialética”, o artista compõe uma canção que, num primeiro momento, parece obedecer aos padrões oficiais, sem conteúdo crítico evidente, mas que, porém, usa das entrelinhas para revelar um recado político ou social afiado. Falarei mais sobre essa figura do malandro quando analisar a obra de Jards Macalé, propriamente.

Ainda de acordo com Wisnik (2005), não se pode tratar a canção popular como objeto estético isolado, é necessário assimilar onde e como ela é ouvida. A “sociologia do ouvido” consiste em compreender a pluralidade de contextos em que a música penetra a vida. Essa onipresença que ela possui faz com que a música seja um “habitat” sensorial que preenche os vazios do espaço físico e subjetivo, sendo ora plano de fundo, ora companhia íntima. Dessa maneira, o uso “não-musical” como distração, companhia, marca de identidade, torna-se parte inerente da força social da canção brasileira.

Adorno tinha a ideia de que a música popular industrializada era apenas repetição, uma mercadoria sem valor musical verdadeiro e que levava à “regressão da audição”: ele acreditava que o ouvinte era enganado ao esperar prazer, mas na verdade

recebia sempre o mesmo conteúdo, sem novidades. Wisnik (2005), por outro lado, discorda dessa visão e mostra que, no Brasil, a canção popular não é um produto padronizado e passivo. Pelo contrário, ela funciona como uma rede de mensagens que está enraizada na sociedade e consegue refletir mudanças urbanas e políticas. Diferente do consumidor europeu, que costuma ver a música como algo externo, o brasileiro vive a música ao mesmo tempo “fora e dentro de si”: ela faz parte do seu dia a dia, resiste às tentativas de controle do mercado e da censura, e mantém, em sua rede de mensagens, a força de uma cultura de resistência.

Lamente-se ou não esse fato, o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso 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, 2005)

A música popular brasileira ocupa uma posição particular dentro do panorama cultural do país. Seu poder não reside apenas em sua difusão ampla, mas na vivacidade com que consegue captar e expressar as transformações da vida urbana e industrial, se mantendo como uma linguagem artesanal que transborda significados.

Diferente do que acontece com muitos produtos da indústria cultural, ela não se deixa moldar facilmente pelas lógicas da padronização ou da censura. Isso acontece por consequência da sua complexa formação que embora nutra vínculos com as tradições populares orais, ela também se insere no mercado e nos urbanos; embora dialogue com a poesia erudita, não adere rigidamente aos critérios da cultura literária; e, ainda que atuando dentro dos circuitos da indústria cultural, resguarda margens de autonomia criativa. Isso tudo faz com que a música brasileira se desenvolva “nas dobras e nas sobras, nas barbas e nas rebarbas do processo de modernização do país” (Wisnik, 2005).

Esse sistema complexo, no entanto, “passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens” (Wisnik, 2005). Para o autor, grandes exemplos dessas ‘revoluções’ são o surgimento do samba em 1917, a bossa nova, o tropicalismo e o pós-tropicalismo, sendo que falaremos destes dois últimos a seguir.

Contracultura à brasileira

O período que corresponde à década de 1960 ficou marcado no imaginário coletivo de todo o ocidente como os “anos rebeldes” ao ser palco de uma efervescência coletiva que impactou diversas partes da sociedade. O movimento contracultural está intimamente ligado ao surgimento de um novo sujeito histórico: o jovem, que se tornou um “agente social independente” (Hobsbawm, 1995, p. 317). Fruto do pós-guerra e da expansão do ensino superior, esse novo sujeito se moldou a partir de um contexto de prosperidade econômica, urbanização expressa e difusão da cultura de massa, mas também do crescente descontentamento com os valores tradicionais das sociedades ocidentais.

A juventude passou a questionar o autoritarismo político, a severidade moral, o consumismo e a lógica produtivista do capitalismo industrial. Inspirados por movimentos sociais como a luta pelos direitos civis, jovens em diversas partes do mundo reivindicaram novas formas de existência fundamentadas na liberdade individual, na criatividade, na experimentação e na crítica às instituições dominantes. Assim, a contracultura não foi apenas uma rebelião estética ou comportamental, mas a expressão de uma ruptura geracional profunda, na qual o jovem assume o papel de contestador do status quo e de formulador de alternativas culturais e existenciais.

Foi esse “agente social independente” que, concentrando-se nos EUA em abril de 1965, exigiu pacificamente a retirada das tropas americanas do Vietnã e o fim da guerra; que em 1966, sob a liderança de Mao Tse-Tung, levantou-se contra o “pensamento burguês reacionário” durante a Revolução Cultural; que em junho de 1967 participou do festival pop de Monterey; que, em abril do ano seguinte, comemorou as medidas moderadas do líder do Partido Comunista tcheco, Alexander Dubcek, na Primavera de Praga; que em maio levantou barricadas na Universidade de Paris e, neste mesmo ano, em várias partes do mundo, se opôs à repressão política, ao capitalismo e ao conservadorismo. (CAPELLARI, 2007, p. 4)

A contracultura brasileira, apesar de não se consolidar como um movimento formal, se demonstra em atitudes de recusa tanto aos valores impostos pelo regime militar quanto os modelos rígidos da sociedade tradicional. Esses jovens majoritariamente de classe média optavam por estilos de vida alternativos, como morar em comunidades, rejeitar o consumismo e sondar a espiritualidade oriental, tal qual uma aceitação às drogas e sexualidades diferentes. Para Christopher Dunn (2008, p. 146), essa forma de vida “não encontrou expressão em movimentos radicais organizados”, mas revelou-se por meio de uma pluralidade de práticas e transformações subjetivas que, em muitos casos, se uniram com as experimentações artísticas.

Segundo Dunn (2008), o neoconcretismo rompeu com a racionalidade formal do concretismo paulista em busca de uma arte mais subjetiva e participativa, onde a relação entre obra e espectador fosse repensada. Em sua obra-livro *Nós somos os propositores*, Lygia Clark diz: “somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. [...] Não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora” (Clark apud Dunn, 2008, p. 144). Nesta afirmação, a artista sintetiza uma atitude primal da vanguarda brasileira da época: a transformação da arte como objeto para a arte como acontecimento, vivência e experiência subjetiva.

Essa mudança central é expandida por Hélio Oiticica, cuja produção, principalmente os *Parangolés* e os penetráveis, sugere ao público abandonar o posto de espectador passivo e adotar um papel ativo e físico na constituição da obra. Propondo uma “antiarte ambiental”, Oiticica nega a contemplação estática e convida à imersão sensorial, em especial, através da dança, do contato tátil e do movimento (Dunn, 2008). Essa elaboração interativa da arte inicia um momento de práticas estéticas onde o limite entre arte e vida se desfaz, o que acaba ecoando nas formas de contracultura que se disseminavam.

“Eu sinto que a própria vida tem que ser a continuação de toda experiência estética, como uma totalidade, e nada deveria se alijar intelectualmente desta... Eu sinto que a ideia desenvolve a necessidade de uma nova comunidade, baseada em afinidades criativas.” (Oiticica numa carta de 1968 ao crítico britânico Guy Brett)

Nesse contexto, o Tropicalismo surgiu como ponto de encontro entre a vanguarda estética e a contracultura. Oiticica nomeia sua instalação *Tropicália* (1967) como a primeira tentativa de “impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda” (Oiticica apud Dunn, 2008, p. 152). Essa obra, ambientada como uma instalação cenográfica, redefine o espaço artístico como campo de experiência. Simultaneamente, músicos como Caetano Veloso e Gilberto Gil radicalizam esse princípio ao fundir música popular, crítica social, psicodelia e referências eruditas no álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), formando uma estética mista que contesta hierarquias culturais e políticas.

Alegria, alegria

O movimento tropicalista, que eclodiu no Brasil entre 1967 e 1968, foi uma experiência até então única de crítica cultural, acontecendo dentro da lógica da indústria cultural. No contexto das noções tradicionais de arte engajada, o Tropicalismo se opôs diretamente aos modelos estéticos e políticos em vigor no campo da cultura nacional-popular, incorporando elementos da cultura de massa, da publicidade, do pop internacional e da modernização tecnocrática do Brasil sob a ditadura militar de maneira deliberada. Como observam Napolitano e Villaça (1998), o movimento não apenas tensiona os limites entre o erudito e o popular, mas também introduz uma nova forma de pensar a cultura nacional: uma maneira contraditória, dialógica, marcada por estratégias de colagem, ironia e paródia.

A proposta tropicalista nasce em um momento de repressão e polarização ideológica. A juventude universitária que era organizada em torno da UNE, os artistas do Centro Popular de Cultura (CPC) e outros ramos da esquerda intelectual esperavam da arte um compromisso firme com a transformação social, didática e nacionalista em uma estética muitas vezes realista. Nesse contexto, o Tropicalismo surge como uma ruptura desconcertante: “rompendo com a estética da denúncia e do engajamento direto, ele propôs uma crítica cultural que dialogava com as formas modernas de comunicação de massa, ironizando seus signos e incorporando-os em uma estética de bricolagem” (Napolitano; Villaça, 1998, p. 36).

O uso consciente de objetos da indústria cultural como as guitarras elétricas, os efeitos psicodélicos, jingles e melodias pop não significava para os tropicalistas, uma forma de alienação ou aceitação do imperialismo cultural, mas sim uma forma de antropofagia simbólica. A referência a Oswald de Andrade e seu ‘Manifesto Antropofágico’ foi fundamental nesse processo. Da mesma maneira que os modernistas dos anos 1920 propunham deglutir criticamente o espólio europeu, os tropicalistas devoravam Beatles, TV, bolero, iê-iê-iê e publicidade, transfigurando esses elementos em ferramentas críticas.

O álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), marco do movimento, uniu artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Tom Zé, em um tipo de “manifesto sonoro” que mesclava gêneros, timbres e linguagens. Segundo os autores, trata-se de um projeto “tensionado entre a indústria cultural e a vanguarda artística, em que o choque entre referências populares e cosmopolitas era deliberado” (Napolitano; Villaça, 1998, p. 40).

As recepções à proposta tropicalista, contudo, foram na maior parte negativas nos setores da esquerda. Augusto Boal, notável nome do teatro político da época, acusou o movimento de ser “homeopático, inofensivo, neorromântico”, afirmando que ele apenas transgredia a aparência da cultura dominante sem transformá-la em sua estrutura (Napolitano; Villaça, 1998, p. 44).

Essa crítica retrata como o Tropicalismo chocava a sensibilidade militante daquela época, ao passar o lugar da crítica de externa e frontal, para interna e subversiva. De acordo com os tropicalistas, não havia mais possibilidade de fazer arte ignorando os meios de comunicação de massa e os gostos populares mediados por eles. O Tropicalismo, então, em vez de propor uma arte revolucionária pura, propunha uma arte ambígua e contraditória, que operava contra o sistema a partir dele.

Para Napolitano e Villaça (1998), o movimento tropicalista precisa ser interpretado como uma forma específica de contracultura brasileira, ajustada às condições sociais e simbólicas do país, como vimos em Wisnik (2005). Em vez de se opor frontalmente ao sistema, como os modelos revolucionários clássicos desejavam, o Tropicalismo questionava os signos da cultura dominante, os reinterpretando de forma crítica. Isso o coloca em relação com outras manifestações contraculturais

internacionais dos anos 1960, como a Pop Art, o happening e o psicodelismo, porém trazendo marcas próprias da realidade brasileira.

Sendo assim, o Tropicalismo não nega a indústria cultural, ele a devora, a disseca e a reestrutura em outra ótica. Em vez de propor uma volta à pureza das formas tradicionais ou populares, ele propõe uma estética da impureza, do excesso, uma estratégia que, paradoxalmente, possibilita uma crítica mais certa ao autoritarismo político e à alienação cultural. Sua relevância na história da cultura brasileira é ter expandido os horizontes da crítica cultural incluindo nela a ambiguidade, a ironia e o contato com a modernidade técnica. Como concluem os autores, “o Tropicalismo revelou que a crítica cultural radical não precisa ser feita fora do sistema, mas pode emergir de suas próprias entranhas, reconfigurando seus signos e tensionando suas promessas” (Napolitano; Villaça, 1998, p. 51).

Pós-Tropicalismo e anos 70

Com o endurecimento do regime e a edição do AI-5 em dezembro de 1968, a década de 1970 se iniciou com o sentimento de “grande derrota” (Favaretto, 2017, p. 183). A contracultura brasileira dos anos 1970 nem de longe foi um “vazio cultural”, ela se fez através de um processo de reinvenção que reelaborou experiências anteriores, claramente o Tropicalismo, sem necessariamente depender da indústria cultural ou das políticas oficiais (Favaretto, 2017, p. 185). Ao dar prioridade às questões comportamentais, as manifestações contraculturais trouxeram modos de militância política não discursiva, mas gestual, onde o uso de drogas, a desarticulação dos discursos e mesmo o “modismo” da psicanálise passaram a ser símbolos de resistência e de nova subjetividade (Martins, 1979; Favaretto, 2017, p. 188).

A censura institucionalizada atingiu de maneira intensa diversas produções, vetando obras com base em critérios políticos e morais de forma integral ou parcial. Apesar disso, a repressão não impediu a continuidade da produção cultural como um todo. Embora tenha vigorado a aplicação de medidas arbitrárias como prisões, torturas e mortes, o “milagre econômico” contribuiu para o desenvolvimento da indústria cultural.

O Tropicalismo, como vimos, foi o ponto de partida para essa ruptura que se seguiu tanto à canção de protesto quanto à ordem política. O pós-tropicalismo, termo comumente utilizado para abarcar o período posterior ao exílio dos principais nomes da Tropicália, não se tratou de um movimento coeso, mas sim de um conjunto de práticas estéticas e identitárias que ampliaram as fronteiras da MPB para incluir o rock, o samba-jazz e outras linguagens, modificando a noção de música popular brasileira de simples expressão de esquerda para um “complexo cultural plural” (Diniz, 2014).

No começo dos anos 1970, o termo “desbunde” ganhou força para representar quem renunciava à militância armada e ao acatamento do discurso revolucionário tradicional. Membros da militância de esquerda o usavam de maneira pejorativa, enquanto as áreas da contracultura o reivindicaram como expressão de liberdade existencial, crítica ao consumo e à moral burguesa. Heloísa Buarque de Hollanda (1992) diz que “os [artistas] que se recusam a pautar suas composições nesse jogo de referências ao regime [militar], ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como ‘desbundados’, ‘alienados’ e até ‘traidores’” (p. 103).

Simultaneamente, surgiu a figura do “artista marginal” ou “maldito”, cuja produção se fundava através da subversão formal e pela recusa das convenções de uma indústria cultural cada vez mais estruturada. Segundo Diniz (2014), o indivíduo marginal, fora do âmbito cultural, seria aquele jogado a uma posição subalterna e de exclusão no contexto da sociedade capitalista. No começo da década de 1970, durante o “milagre econômico” e a modernização tecnocrática das principais cidades brasileiras, as questões das “populações marginais” foram relevantes para o estudo da sociologia do desenvolvimento, além de serem figurinhas carimbadas nas investigações militares sobre a criminalidade urbana. Aqueles que estavam nas margens do sistema, segundo a percepção comum, gradualmente passaram a ser estereotipados como delinquentes, subversivos, desocupados e favelados.

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 aceção 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, p. 8).

Sheyla Diniz (2014) utiliza dois exemplos para ilustrar essa diferença entre o movimento contracultural da época e os lados “solar” e “sombrio” da contracultura brasileira. A autora demonstra isso através da obra dos Novos Baianos, que teve uma relação mais nítida com o desbunde “comportamental” no sentido de “farra” e “curtição”, e de Jards Macalé, representando uma maior marginalidade, subversão e pessimismo em relação ao contexto de repressão política, embora não deixasse de se enquadrar no ‘desbunde’. Conforme pontuou Marcos Napolitano, os hippies eram citados nos prontuários da censura como um público menos perigoso que os comunistas, mas digno de vigilância (Diniz, 2014, p. 6-7).

Isso não quer dizer que os Novos Baianos, e demais artistas que foram adeptos mais intensos do desbunde sejam menos contraculturais. Entretanto, numa questão de marginalidade como a analisada aqui, é nítido que um artista como Jards Macalé tenha tido um menor alcance, talvez pelo aspecto menos industrial de sua obra. É claro que o aspecto marginal não pode ser medido somente pelo sucesso ou fracasso de venda, no entanto um aspecto-chave da cultura marginal é o acesso restrito do público (Diniz, 2014).

E uma grande gravadora somente demonstra interesse em contratar um artista quando este der demonstrações de que foi capaz de conquistar um determinado público e de que tem condições de expandi-lo. Pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que controlam a divulgação e a distribuição, as grandes gravadoras terceirizam os riscos de investimentos em novidades. (ZAN, 2001, p. 118 apud VICENTE, 1996; DIAS, 2000;).

Por esse e outros aspectos pode-se dizer que Jards Macalé foi e é um artista marginal, mas a partir desse trecho de Zan (2001), entendemos que não se trata de um artista maldito, mas amaldiçoado.

Jards Anet da Silva: Ou Melhor, da Selva

Nascido no Rio de Janeiro em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial e a Era Vargas, Jards Anet da Silva – ou melhor, da selva – cresceu em um interessante ambiente familiar de classe média. Seus pais eram Lygia Anet da Silva, paraense, e Jards Gomes da Silva, pernambucano e militar da Marinha. A música sempre esteve presente em sua vida, seja no acordeão do pai, no piano da mãe ou no apoio da avó materna. Por volta dos 15 anos, adquiriu seu primeiro violão das mãos de um bêbado que o vendia em troca de dinheiro para beber, no mesmo período, seu pai acabou falecendo em decorrência de uma leucemia. Com a queda na renda da família, Jards acabou sendo colocado pela mãe em um Colégio Militar na Tijuca, de onde foi expulso.

Tal expulsão é um fato que, de certa forma, ilustra a relação de Macalé com a autoridade. Lygia havia sido convocada ao Colégio como consequência da indisciplina do adolescente que, ao ver sua mãe chorar após conversar com o Capitão Zamith, ficou inconformado. Jards chamou o capitão para uma luta física, e tal ato foi negado pelo militar usando a justificativa de que ambos estavam fardados. Ouvindo isso, Jards tirou suas roupas e mais uma vez chamou seu superior hierárquico para brigar. Como resultado, o jovem foi expulso e se viu pela primeira vez na vida, fora do circuito militar.

Outro marco importante na história do jovem Jards foi o seu batismo como Macalé. Durante sua adolescência, havia um jogador de futebol do Botafogo chamado Sebastião dos Santos, popularmente conhecido como Tião Macalé. Sua fama era a de ser um péssimo futebolista, fama que Jards também herdou, daí o apelido. No mesmo período, o apelido Macalé também foi registrado em outras figuras: Carlos Alberto Borges, um bandido paulista; e Oscarino Gomes, assistente de palco no programa de Ary Barroso. Há registros de passistas de escolas de samba com o mesmo nome, além de Makale ser também o nome de uma cidade na Etiópia. Vale ressaltar que em todos os casos, há uma conotação racial.

Segundo Coelho (2020), a trajetória inicial de Macalé na música foi entrelaçada com Elizeth Cardoso. No início da década de 60, Jards se tornou amigo de Roberto Nascimento, violinista da cantora, e juntos fizeram “Meu mundo é seu”, canção lançada em 1964 no álbum “A Meiga Elizeth – Volume 5”, pouco antes do golpe militar. Era um

momento de efervescência em todos os sentidos e cerca de um ano depois, Macalé começa a frequentar o Show Opinião substituindo Roberto Nascimento, quase simultaneamente à também substituição de Nara Leão pela jovem Maria Bethânia. É durante esse período que Jards consegue lançar sua segunda composição, a primeira de maneira solo, no disco *Nara Pede Passagem* (1966), de Nara Leão.

Como dito em entrevista à Diniz (2017, p. 37), Jards Macalé não se vê como um tropicalista, no máximo um pré ou pós-tropicalista. Embora já amigo dos baianos desde 1963, quando apresentado por Torquato Neto, o carioca não esteve diretamente envolvido no estouro do movimento. Nessa época, talvez ironicamente, ele adentrou na Escola Pró-Arte no Rio de Janeiro, conhecida como uma escola de música com professores eruditos, estudando teoria musical, morfologia, composição, regência, percepção, e análise, sendo colega de por exemplo, Edu Lobo e Paulinho da Viola.

Um fato interessante dito por Macalé à Coelho (2020), foi a primeira vez em que ele viu Gilberto Gil, onde embora inegavelmente há admiração, há também uma percepção de que aquilo não era do feitio do mesmo:

"Eu digo porra, legal. Rechonchudo assim... Parecia o Luiz Gonzaga. Ai 'Ô, o Macalé é você, Caetano fala tanto de você'. Aí alguém pegou um violão e botou na mão dele. Aí ele pega o violão e toca 'Eu vim da Bahia'. Só que ele toca 'Eu vim da Bahia' com todos os acordes perfeitos, não tinha um alterado. Vinte acordes numa frase só, e tudo bonito para caralho. Aí eu digo, porra, bacana o negócio aqui. E um ritmo insuportável na mão direita... 'Pô, essa cara é bom mesmo, caralho.' Passaram o violão para minha mão, aí fui de acordes alterados..." (COELHO, 2020).

Não que Macalé estivesse em desacordo com o movimento tropicalista, muito pelo contrário, no entanto acredito que podemos concluir que a convergência de ambos se encontrava na experimentação e na dissonância. É relevante postular também que o responsável pelo violão e vida característicos de Jards Macalé foi Nelson Cavaquinho e sua 'sujeira':

'Quero meu violão assim sujo. Não quero essa limpidez absoluta, não quero essa coisa ascética total, mas também não vou bolar de tal forma que não entenda, porque também

não quero ser Nelson Cavaquinho. Eu quero encontrar um ponto em que eu possa ligar os dois e me exprimir'." (COELHO apud MACALE, 2020).

As semelhanças entre Jards Macalé e Nelson Cavaquinho são passíveis de uma análise específica que não me cabe neste momento, entretanto mais adiante a sua estrita relação com o samba e a questão do ‘malandro melancólico’ será destrinchada.

Um happening ambulante

Para Lia Duarte Mota (2016), não é possível analisar Jards Macalé somente pela estrutura de sua música, pois sua arte é exterior à própria obra e está no corpo do artista. Há uma incorporação de elementos visuais e corporais, sendo sua música não uma representação, mas uma performance estética, como intervenção no mundo: 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. (Mota, 2016, p.101).

A partir disso podemos entender o motivo de não existir, ou pelo menos, de não ser comum, pessoas fazendo couvert de Macalé. O artista possui uma marca que é tão própria e tão espontânea que não permite uma cópia, o que faz dele uma espécie de happening ambulante. O exemplo mais explícito disso é sua icônica aparição de “bata de couro pintada de forma psicodélica por Portinari Dicinho” (COELHO, 2020) no IV Festival Internacional da Canção de 1969. A apresentação de ‘Gotham City’, composta em parceria com Capinam marcou o nascimento de Macalé como o conhecemos, principalmente se levarmos em conta que ele foi antes anunciado como “um dos maiores violonistas do Brasil”, que teve sua representação marcada por fortes vaias exatamente por não fazer o que se era esperado. Tal burburinho resultou no lançamento de um compacto ‘Só Morto/Burning Night’ (1970), curiosamente sem Gotham City, mas com as composições anteriores: ‘Soluços’ (Macalé), ‘O Crime’ (Macalé e Capinam), ‘Só Morto (Burning Night)’ (Macalé e Duda Machado) e ‘Sem Essa’ (Macalé e Duda Machado).

‘Gotham City’ foi, definitivamente, um rito de passagem para Macalé. Sua exposição inédita como cantor, com um tipo de

performance que entrou para a história como um happening, inaugurava de forma estrondosa suas parcerias com Capinam e fazia com que, pela primeira vez, ele se definisse no campo da música brasileira: do lado dos que viam as aberturas sonoras promovidas pelo rock (principalmente trabalhos como os de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Rolling Stones e Bob Dylan) como uma informação fundamental naquele momento. Em menos de dez minutos no palco do Maracanãzinho, o violonista Macalé, aluno da Pro-Arte, torna-se a representação pública de uma contracultura local. Um deslocamento artístico em um único ato que causou impacto no imaginário de seu tempo e na carreira do músico. (COELHO, 2020).

A virada da década foi um momento marcante para Macalé pois conviveu com grandes parcerias que mutuamente se amadureceram, especialmente José Carlos Capinam, Duda Machado e Torquato Neto (incluo aqui também Helio Oiticica e Waly Salomão), que foram os responsáveis pelo salto qualitativo na carreira de Jards Macalé entre os anos de 1969 e 1970 (Coelho, 2020). Afinal, se seu violão não era mais “limpo”, as parcerias confirmavam que as letras também não deveriam ser.

No início da década de 70, Macalé, junto de outros artistas, participou ativamente da confecção do disco ‘Transa’, de Caetano Veloso, integrando também os diversos shows de divulgação para o lançamento do amigo. O carioca se via, entretanto, na decisão de ser um membro fundamental das bandas dos cada vez mais consolidados, Caetano e Gil, ou trilhar seu próprio caminho. Tal decisão se tornou mais ‘fácil’ após o lançamento de Transa (1972) não contabilizar com os devidos créditos para a direção e arranjos de Macalé, embora o próprio Caetano tenha explicitado sua participação.

O tempo passado com o produtor Guilherme Araújo resultou em um convite ao artista para gravação de seu primeiro disco. Foi ele mesmo quem sugeriu o uso de seu primeiro nome criando o icônico Jards Macalé, que intitula o disco de 1972. A partir daqui, analisaremos propriamente as canções do artista.

Já sei sofrer

O disco ‘Jards Macale (1972)’ possui nitidamente uma característica soturna e passional. Segundo o próprio autor em entrevista ao Monkeybuzz em 2020: “no fundo, no fundo, é um disco de samba, e de samba canção”.

Coração e Moreira (2022) trabalham com conceitos interessantes ao analisar a obra de Jards Macalé, como o “samba intempestivo”. Para os autores, a obra do músico carioca se assemelha muito com a noção de “tradução cultural” como “espaço de intervenção que emerge nos interstícios culturais e que introduz a invenção criativa dentro da existência” (Bhabha, 1998, p.29). Tal ação enfrenta os limites de um tempo histórico e questiona os estados culturais vigentes, fazendo do samba intempestivo algo que desestabiliza e causa estranhamento às noções cristalizadas.

Essas noções de descontinuidade e marginalidade haviam ganhado robustez com o surgimento da Tropicália, sua assimilação e deglutição do samba através da Bossa Nova parece ter encerrado um processo de evolução “natural”. Nesse sentido, o samba intempestivo é elemento central para uma nova afirmação, pós-tropicalista, em forma e conteúdo.

Assim, temos uma marcação da dissonância do samba na afirmação da marginalidade. É exatamente a marginalização e o amaldiçoamento de Jards Macalé pela história que afirma sua obra como manifestação anti-hegemônica. Embora com raízes no samba, a obra estética do carioca não vai para caminhos previstos e rompe com as próprias noções do ritmo ao não aceitar ser domesticado pela cultura oficial, abrindo caminhos para novos mundos possíveis.

Há inscrito nesse ato de Macalé acolher e transformar as potências do samba certa experiência poética forjada também por nossas agruras e feridas abertas pelo processo de colonização, de escravidão e de construção desigual de país, mas não só. O instante da arte, que nasce de nosso solo brasileiro, irrompe uma poesia que é ela mesma a afirmação da nossa potência de vida, essa que tenta driblar as várias violências que nos atravessam. (CORAÇÃO; MOREIRA, 2022, p. 28)

Outro conceito interessante trabalhado por Coração e Moreira (2022) é o de “malandro melancólico”, uma espécie de persona presente no samba intempestivo da obra de Macalé. Os autores utilizam da figura do malandro (ou marginal) como uma espécie de “herói”, uma resistência que embate contra as normas sociopolíticas nesse momento repressivo da história brasileira. Entretanto, este herói marginalizado possui em si as marcas das derrotas e sofrimentos pelos quais passou, fazendo delas partes de si. Não se trata do estereótipo de malandro tradicional que sempre se dá bem, desviando dos obstáculos com irreverência, mas sim de um malandro melancólico que é sim derrotado, mas que utiliza do sofrimento passado como força motora. O malandro melancólico é uma figura política e estética onde manter a memória da dor e da exclusão é essencial para abrir caminhos para o novo.

‘Jards Macale (1972)’ foi gravado praticamente ao vivo, após ensaios no porão do Teatro Opinião contando com Macalé (voz e violão base), Tutty Moreno (bateria) e Lanny Gordin (contrabaixo elétrico e violão solo de cordas de aço). O disco possui uma aura crua e bastante sentimental.

A segunda faixa do disco ‘Vapor Barato/Revendo Amigos’ possui um ar bastante interessante ao assimilar dois lados de uma melancolia, digamos, oposta. As duas músicas foram compostas em parceria com Waly Salomão, mas enquanto a primeira denota uma maior passividade em relação à situação, a segunda lida com o presente de maneira impositiva. ‘Vapor Barato’ pode ser lida como um hino da contracultura brasileira ao narrar a errância de um eu lírico que já não mais consegue negar o fracasso de suas investidas. Desde o próprio título da canção, passando por “Minhas calças vermelhas, meu casaco de general cheio de anéis”, até a partida “naquele velho navio”, a canção representa características do desbunde e da repressão em formato de canção de amor. O interessante aqui é que Macalé mal cita a música, ele apenas introduz alguns versos à capela, em baixo e bom som, como se ela fosse um sonho onírico do qual se tenta recordar e cada vez mais longe ecoada, “vai embora” e volta através de ‘Revendo Amigos’.

Ambas as canções falam sobre partir, mas a segunda possui uma voz ativa: “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”. Importante destacar também que a música “foi não sei quantas vezes para a censura” (Coelho, 2020 apud Macalé, 2016) por supostamente aludir à luta

armada, além disso, a letra original de Salomão brincava com os verbos “curtir” e “cuspir”. Ao mesmo tempo em que se dispõe a matar ou morrer, percebemos que no fim da letra o narrador já morreu mas ainda assim “volta para cuspir”. Esta faixa do disco, através de seus entrecruzamentos, demonstra toda ideia que perpassa todo o disco e a obra de Jards Macalé: a melancolia como potência. O presente já está escrito pelos vencedores, mas a temporalidade não é linear e o músico lida com o tempo a partir de seu devir, assim como um melancólico, ou melhor, um malandro melancólico.

A faixa seguinte do disco também em parceria com Waly Salomão é ‘Mal Secreto’, a música tem o mesmo título de um poema de Raimundo Correia (1858-1911), do qual discorre a respeito da vida vivida com máscaras. Na canção propriamente, temos um narrador autodidata que “já sabe sofrer” e não expressa seus sentimentos para quem o inquirir. Porém em determinado trecho “quando você vai embora”, ele se vê no espelho e sua “alma chora” e vê o Rio de Janeiro, a canção rapidamente sai de seu ritmo roqueiro e cai em um estilo de Bossa Nova. A música parece dar uma piscadela irônica para esse momento anterior onde havia uma idealização otimista e contrastada com a situação vigente. Digo piscadela pois quase imediatamente a canção retorna para seu ritmo e dessa vez, o protagonista da letra não mais está escondido atrás daquela máscara, não fica “calado, parado, quieto”. Mais uma vez vemos aqui a melancolia como combustível para a mudança.

A melancolia mais crua e intensa do disco está presente na dobradinha das faixas ‘Movimento dos Barcos’ e “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, ambas escritas em parceria com Capinam. A primeira delas demonstra de maneira mais precisa a estética melancólica de Jards Macalé nestes anos de chumbo ao narrar, mais uma vez, um eu lírico errante impactado com o fracasso e a quebra de perspectivas de um bom futuro. Entretanto, mais uma vez a melancolia é aqui apresentada não como uma estagnação, mas como movimento.

Afinal, “o futuro esperado que eu não dei” sintetiza a perspectiva cada vez mais longínqua de uma revolução aos moldes como se havia almejado na década de 1960. Mas em que pese a profunda melancolia reforçada pela interpretação de Macalé que se acompanha sozinho ao violão, não falta aos versos de Capinan a projeção de um horizonte de

superação tanto pessoal quanto geracional. (DINIZ, 2023, p. 103)

Os versos finais “Não, não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não / Lamentando o eterno movimento / Movimento dos barcos, movimento...” explicitam essa não passividade melancólica que nos remete ao “pessimismo revolucionário” de Benjamin. Em “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata” a situação melancólica é acentuada pela presença de “sujeira” na voz de Macalé, já que o músico funga, chora e aspira catarro durante a performance. Há também a menção de que seu amor “é um tigre de papel”, referência à um discurso de Mao Tsé Tung dizendo que “O imperialismo e todos os reacionários são tigres de papel”.

O Anjo contra a cultura

‘Let’s Play That’ foi uma das últimas composições de Torquato Neto antes de seu suicídio e é a faixa que talvez mais expresse o movimento contracultural brasileiro (ironicamente com traços do inglês):

Quando eu nasci um anjo louco
Um anjo solto, um anjo torto, muito
Veio ler a minha mão
Não era um anjo barroco
Era um anjo muito solto, solto, doido, doido
Com asas de avião, ão, ão, ão.
E eis que o anjo me disse
Apertando a minha mão
Entre um sorriso de dentes:
Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes!
Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes!
Let’s play that... Let’s play that!
(LET’S PLAY THAT, 1972)

Há uma clara intertextualidade com o ‘Poema das Sete Faces’ de Drummond, ambos narram a história de uma pessoa que nasceu com uma sina de ‘desafinar o coro dos contentes’, é claro que na letra de Torquato há uma atualização em moldes mais contemporâneos e ruptivos com o que era considerado (ou ainda é) hegemônico, traços que se intensificam com a representação de Macalé. Entretanto o anjo do qual quero

associar aqui não é este, mas sim o anjo da história do qual menciona Walter Benjamin em sua Tese IX:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, apud LÖWY, 2015, p. 87)

A imagem desse ‘Anjo da História’ benjaminiano possibilita uma chave de leitura potente para compreender o trabalho artístico de Jards Macalé. Assim como o anjo que vê o passado como uma sucessão de ruínas, Macalé parece atravessar os escombros da história musical e política do Brasil sem jamais endossar a noção de progresso e conciliação. Sua obra, marcada por melancolia e dissonância, atua como gesto crítico que tenta redimir, à sua maneira, os fragmentos esquecidos de uma cultura marcada pela opressão e pelo silenciamento. Como artista marginal e intempestivo, Macalé peita o fluxo dominante da história cultural, compondo uma sonoridade que em vez de afirmar uma identidade nacional plena, expõe suas rachaduras e contradições.

Jards Macalé, entretanto, não é simplesmente este anjo da história que, impelido ao progresso, não consegue honrar seus mortos. O anjo de Macalé e de Torquato é um anjo torto, doido, louco, um ‘Anjo Exterminado’ que está totalmente inebriado com os destroços e que age numa tentativa desesperada para que essa linha de barbárie se quebre, passando adiante a sina de “desafinar o coro dos contentes”. Nesta missão messiânica contra o positivismo, o pessimismo é inegociável: “É evidente que não se trata de um sentimento contemplativo, mas de um pessimismo ativo, “organizado”, prático, voltado para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do

pior.” (Löwy, 2015, p. 23). Esse pessimismo é manifestado em Benjamin e em Macalé como uma “melancolia revolucionária”.

Ser “contra a cultura” é portanto lutar contra os documentos de barbárie, contra a passagem de um vencedor a outro. Ao escovar a história a contrapelo nos recusamos a continuar caminhando por cima dos ossos nunca enterrados dos incontáveis indigentes derrotados: “Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão.” (Löwy, 2015, p. 74)

Um cara sem saída

Como já pudemos perceber, Jards Macalé nutriu um intenso trabalho junto de Waly Salomão que o visitava frequentemente após o poeta se mudar para Niterói-Rio, nessas visitas, entre 1972 e 1973, os dois compuseram um quarteto de canções que nortearam um princípio estético ao qual Waly chamou de “morbeza romântica”. Os dois divergiram muito ao longo dos anos sobre o significado desse conceito, mas o termo aparece no ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ de Oswald de Andrade. Olhando para a etimologia desse neologismo, parece ser uma mistura de ‘morbidez’ com ‘beleza’, traço que é muito marcante em toda a obra de Macalé. De qualquer forma, as quatro letras (‘Senhor dos Sábados’, ‘Anjo Exterminado’, ‘Rua Real Grandeza e ‘Dona do Castelo’) tocadas e cantadas por Macalé, contribuem para “ativar o imaginário do ardoroso abismo que o amor e suas tragédias carregam” (Coelho, p. 283).

Entretanto, a aura que permeia todo o disco ‘Aprender a Nadar’ é nada menos que Nelson Cavaquinho, ídolo de Macalé. É neste disco que o artista amadurece como cantor, principalmente após sofrer uma dura de Waly depois de uma fracassada apresentação de suas composições motivada pela timidez do carioca frente Elis Regina. Jards desenvolve nesse disco, assim como Nelson Cavaquinho, “um canto ébrio que se funde com o motivo cantado” (Coelho, 284). A diferença de atitude para com o disco anterior é notada já na segunda faixa do disco de 1974, tendo como nome completo ‘Jards Macalé apresenta Sailormoon’s linha de morbeza romântica em Aprender a nadar’.

Nutrindo este conceito estético, Jards lança um trabalho coletivo que resgata um grupo de músicas que foram antigos sucessos no rádio dos anos 50, tomando como base principalmente o samba-canção. O trabalho afasta o músico dos tropicalistas e inclui participações de Wagner Tiso, Perinho Albuquerque (arranjos), Robertinho Silva (bateria), Luiz Alves (baixo), Tutti Moreno, Pedro dos Santo (percussões), Dino Sete Cordas e Canhoto (violões). Junto de Waly, Jards montou um repertório de canções de amor e dor que dialogam entre si, além de carregarem novos significados no contexto militar repressivo da época.

Ele mostrava para o meio musical da época que, apesar de constantemente ser reduzido ao tipo hermético, louco e ligado aos baianos, era na verdade um típico carioca criado no caldo sonoro popular da cidade. A persona maldita que vinha do visual de hippie ipanemense era agora deslocada para um compenetrado malandro sofredor (COELHO, 2023, p.288)

A primeira faixa do disco é uma sobreposição de quatro músicas. Ana Miranda, atriz então companheira de Macalé, recita ‘Dois Corações’, uma valsa de Herivelto Martins e Waldemar Gomes. É possível ouvir ao fundo uma gravação de ‘No meio do mato’, composição de Jards, junto dos versos de ‘Jards Anet da vida’, que é trecho de uma carta de Gilberto Gil ao artista carioca. A canção é finalizada com a recitação de ‘Faquir da dor’, poema de Waly Salomão.

A segunda faixa, ‘Rua Real Grandeza’, narra a situação melancólica de um sujeito abandonado em agonia, um “cara sem saída”. Os versos de Waly ficam ainda mais intensos na interpretação de Macalé, chegando a emular uma situação limite ao falar sobre “corte” e “jatos de sangue”. Entretanto a canção é finalizada com o verso “vale a pena ser poeta”, claramente um exemplo da tal morbeza romântica, sem falar que o disco carrega uma grande aura metalinguística. As composições do disco também são marcadas por narrativas de homens abandonados e esperando por seu objeto amado.

‘Anjo Exterminado’, quinta faixa, é uma das mais interessantes do disco e já havia feito certo sucesso na voz de Maria Bethânia em 1972. A composição de Waly dialoga com o nome do filme ‘O Anjo Exterminador’ (1962), de Luis Buñel, entretanto dessa vez o anjo é passivo. A música conta a história de um homem em delírio e mania enquanto aguarda pelo retorno da amada em pleno apartamento carioca. A narrativa

frenética expõe um tempo simultaneamente lento e veloz ao misturar a espera eterna com um fervor de ações e situações que se sobrepõem.

Quando você passa três, quatro dias desaparecida
 Eu me queimo num fogo louco de paixão
 Ou você faz de mim
 Alto relevo no seu coração
 Ou não vou mais topar ficar deitado
 Moço solitário, poeta benquisto
 Até você tornar doente
 Cansada, acabada das curtições otárias

Quando você passa três, quatro dias desaparecida
 Subo, desço, desço, subo escadas
 Apago acendo a luz do quarto
 Fecho, abro janelas sobre a Guanabara
 Já não penso mais em nada
 Meu olhar vara, vasculha a madrugada

Anjo exterminado
 Olho o relógio iluminado
 Anúncios luminosos
 Luzes da cidade
 Estrelas do céu
 Eu me queimo num fogo louco de paixão

Anjo abatido
 Planejo lhe abandonar
 Pois, sei que você acaba sempre
 Por tornar ao meu lar
 Mesmo porque não tem outro lugar
 Onde parar
 (ANJO EXTERMINADO, 1974)

A faixa seguinte ‘Dona do Castelo’ é a mais melodramática e revoltosa contra a amada, nela, o eu-lírico ameaça ‘partir’ ao perceber viver uma espécie de relacionamento abusivo onde a canção parece dar sequência à anterior. Toda a construção da letra de Waly Salomão é feita através da metáfora de um jogo de baralho: “Diga que perdi a cabeça / Se eu me levantar da mesa e partir / Antes do final do jogo / Louco seria prosseguir essa partida”. A referência ao jogo de cartas também modifica a ideia que se faz do título da canção, remetendo a certa fragilidade nessa construção, já que ao partir, o sofredor irá “Desabar seu castelo de cartas marcadas”. Muitas canções de Macalé trazem o extremo da situação ao brincar com a ideia do suicídio, ato que Jards tentou cometer anos mais tarde.

Aliás, no próprio lançamento do disco ‘Aprender a nadar’, Jards salta da barca na Baía de Guanabara ao som de ‘Mambo da Cantareira’. Ele conta que esperou os

convidados no desembarque, todo sujo de óleo, e apertou a mão de todos, fazendo questão de sujar um por um. Falando sobre o episódio em entrevista com Rogério Skylab, Jards disse: “Eu não sabia que isso depois viria a ter o nome de performance. Eu pensei que fosse suicídio.” (Macalé, 2013).

Logo após cantar o mambo, Jards cria junto de seus músicos, uma versão bastante soturna do samba ‘E daí? (Proibição ilegal e inútil)’ escrito por Miguel Gustavo em 1959. A faixa nove do disco é o exemplo mais nítido de que o deslocamento temporal cria experiências totalmente novas. Na letra, o eu-lírico debocha da proibição imposta na realização de seu amor e Jards propositalmente faz seu uso com intuito de mandar um recado para os censores, que aliás proibiram que a canção fosse tocada no rádio. Macalé intercala sua voz entre momentos altos e baixos ao cantar a música na primeira vez, no entanto, na segunda ela é declamada aos sussurros.

Proibiram que eu te amasse
 Proibiram que eu te visse
 Proibiram que eu saísse
 Ou perguntasse a alguém por ti
 Que proibam ou muito mais
 Preguem avisos, fechem portas, ponham guizos
 Nosso amor perguntará: E daí?
 E daí por mais cruel perseguição
 Eu continuo a te adorar
 Ninguém pode parar meu coração
 Que é teu, só teu, todinho teu...
 E DAÍ? (PROIBIÇÃO INÚTIL E ILEGAL), 1974

A quarta música em parceira do Waly, e décima-primeira faixa do disco, é ‘Senhor dos Sábados’, um bolero mais uma vez falando sobre a espera por um amor que pode não chegar. Waly assumiu que inspirou-se nessa letra através das histórias de Santa Terezinha em uma “analogia entre a linguagem erótica e a linguagem mística” (Salomão, 2008, p. 143). Mais uma vez vemos a história de um eu-lírico delirante com a ausência do ser amado, onde “noite em claro não matam ninguém” mas causam ardor: “Só resta ao poeta, como uma Penélope às avessas, desfiar a dor de cotovelo e mastigar entre os lábios todo seu amor para alguém que talvez nunca voltará” (Coelho, 2023, p. 295). O disco ainda conta com ‘Boneca Semiótica’, uma parceria feita com Rogério Duarte, Duda Machado e Chacal:

“Uma tarde cheguei na casa de Macalé, em Botafogo. Estavam ele e Rogério Duarte compondo e me chamaram para fazer uma parceria ali na hora. Macalé tocou um samba-canção que tinha feito naquele dia. Eu falei: “Samba é sempre a mesma história”, pensando em dor de corno, vingança e desejo. Rogério já emendou com “nosso amor morreu na Glória” e foi embora fazendo quase toda a letra. Pinguei uma coisinha aqui, outra ali. Duda Machado, que morava com Macalé, chegou no fim e colocou outra coisinha, e lá ficou a criação coletiva de Rogério, batizada com o nome de “Fantasma da boneca”. Depois Waly, cérebro do disco, mudou para “Boneca Semiótica”. Isso foi em 1972.” (CHACAL, 2010, p. 36)

Não obstante, o disco se encerra com uma nova versão de “Dois corações”, mesma da abertura, no entanto cantada por ninguém menos que Lygia Anet, mãe de Jards. Sua voz melancólica carrega a música até o fim, que acaba em uma bela risada, colocando em suspenso tudo o que ouvimos no disco em uma trava irônica e metalinguística.

Conclusão

Podemos ver na contracultura brasileira, especialmente em Jards Macalé, a presença da melancolia não só como marcação de presença e compreensão, mas como resistência perante o contexto de repressão tanto política quanto cultural. A melancolia benjaminiana tratada no artista carioca não é somente um sentimento de perda ou nostalgia, mas uma posição política, é uma forma de resgatar e “escrever a história a contrapelo” no próprio presente, tal qual este ensaio. Refletida no malandro melancólico, este trabalho utiliza do sofrimento e apagamento como motriz de criação. O próprio samba intempestivo se aproxima com os escritos de Benjamin ao causar uma ruptura na falsa noção de continuidade da história.

Por meio da análise da vida e obra de Jards Macalé entre 1970 e 1974, ficou claro que o artista transformou a derrota política em potência criativa. Macalé foi uma figura central dessa contracultura marginalizada ao desenvolver uma poética única, aqui chamada de "samba intempestivo", subvertendo as expectativas formais da indústria

cultural que se consolidava no período. Sua obra é marcada pela dissonância, pela "sujeira" sonora e pela utilização performática do corpo como gesto político. Como um "malandro melancólico", Jards traduziu o luto coletivo pós-AI-5 em uma arte que recusa o otimismo ingênuo e a passividade, através de uma melancolia ativa, mobilizadora e com raízes na tradição sambista.

Os discos Jards Macalé (1972) e Aprender a Nadar (1974) demonstram essa estética da "morbeza romântica", onde a dor e o desamparo aparecem em narrativas de errância, desespero e resistência. A parceria com poetas como Waly Salomão e Torquato Neto impulsionou esse modo de desafiar "o coro dos contentes". Sendo assim, a contracultura brasileira encarnada por Macalé se mostra não como fuga mas como estratégia de sobrevivência e insurgência simbólica.

Em um contexto cada vez mais automatizado, olhar para o passado e redimir aqueles que foram deixados de lado pelo vento do progresso se faz uma atitude indispensável para a história mundial, principalmente à história dos vencidos. Jards Macalé é o personagem central desta análise, no entanto representa incontáveis outros que também são passíveis de reconhecimento e que em hipótese alguma podem deixar-se esquecer. Muitos destes foram mencionados aqui como Torquato Neto, Waly Salomão, Nelson Cavaquinho, Hélio Oiticica e José Carlos Capinam, não atoa parceiros e inspirações uns dos outros. É por isso que essa melancolia tão marcante da contracultura brasileira é essencial para que se alcance a reparação: ela não é derivada de um luto por um objeto inexistente e sim de um objeto apagado, encontra-lo e reconhece-lo é fundamental para sua redenção.

Referências:

- ADORNO, Theodor. Filosofia da nova música. Tradução de Magda França. São Paulo, Editora Perspectiva, 2011.
- ADORNO, Theodor. Mahler. Una fisiognômica musical. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Edicions 62, 1987.
- BARBERO, Jesus Martín. Memória narrativa e indústria cultural. **La Ricerca Folclórica**, pág. 9-17, 1983.
- BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. **Serrote**. n. 16, março de 2014.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- COELHO, Fred. **Jards Macalé: eu só faço o que quero**. Rio de Janeiro: Numa, 2020.
- CORAÇÃO, Cláudio; MOREIRA, Matheus Santiago. Jards Macalé, Samba Intempestivo e a Presença do Malandro Melancólico. **Culturas Midiáticas**, v. 16, 2022.
- DE CERTEAU, Michel; MAYOL, Pierre. **The Practice of Everyday Life: Living and Cooking**. Volume 2. U of Minnesota Press, 1998.
- DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. In: **Anais do XII Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA)**, King’s College, Londres, 20-23 ago. 2014.
- DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. 2008.
- FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 181–203, 2017. DOI:

10.24978/mod.v1i3.872.

Disponível

em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662238>.

GIGANTE, Lucas Cid. **Música, linguagem e ego: leituras de Adorno e Wisnik**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.].

HOBBSAWM, Eric. J. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2ª ed., 30ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOTA, Lia Duarte. Jards Macalé—tramas variadas. **IPOTESI-REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS**, v. 20, n. 1, p. 101-109, 2016.

MOTA, Lia Duarte. Jards Macalé em cena. In: **XIII Congresso Internacional da ABRALIC-Internacionalização do Regional**. Campina Grande. 2013.

MACALÉ, Jards. **Jards Macalé**. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 LP.

MACALÉ, Jards. **Aprender a nadar**. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 1 LP.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista brasileira de História**, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1992.

ROGÉRIO SKYLAB. Matador de Passarinho - Rogerio Skylab entrevista Jards Macalé. **YouTube**. 2013. 1 vídeo (aprox. 1h30min). Disponível em: https://youtu.be/PqrUrOYge_0?si=CpjQEk9ScrgRalwK. Acesso em: 5 ago. 2025.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil—1979-1981 (Cultura versus arte). In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**, 1998. p. [s.n.].

TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando Meus Clássicos: Jards Macalé (1972). **Monkeybuzz**, 1 maio 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-jards-macale-1972/>. Acesso em: 5 ago. 2025.

VELOSO, Caetano et al. **Tropicália ou Panis et Circensis**. São Paulo: Philips, 1968. 1 LP.

WISNIK, José Miguel Soares. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: **Anos 70: ainda sob a tempestade**, 2005. p. [s.n.].

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS revista científica**, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.