

JARDS MACALÉ, SAMBA INTEMPESTIVO E A PRESENÇA DO MALANDRO MELANCÓLICO

JARDS MACALÉ, UNTIMELY SAMBA AND THE 'MALANDRO MELANCÓLICO'

JARDS MACALÉ, SAMBA INTEMPESTIVO Y LA PRESENCIA DEL 'MALANDRO MELANCÓLICO'

CLÁUDIO CORAÇÃO¹

MATHEUS SANTIAGO MOREIRA²

Submissão: 04/10/2021

Aprovação: 31/01/2022

Publicação: 21/04/2022

¹ Professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: Meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Comunicação pela Unesp. Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Unesp - Universidade Estadual Paulista. Pós-Doutoramento em andamento pela PUC/MG.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1402-7787> E-mail: crcorao@gmail.com

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (2021). Atualmente é pesquisador do Grupo de Pesquisa: "Quintais: Cultura da Mídia, Arte e Política" com registro junto à Universidade Federal de Ouro Preto e ao CNPq. Tem experiência na área de Comunicação atuando principalmente nos seguintes temas: música popular, estética da comunicação e tempo social.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6908-4463> E-mail: mthsantiago@gmail.com

RESUMO

Propomos, no artigo, uma leitura crítica e imaginativa da arte do músico carioca Jards Macalé, a partir de duas categorias analíticas principais: samba intempestivo e a figura do malandro melancólico. Na investigação de alguns de seus álbuns, percebemos a presença do samba como uma lente para a observação da realidade brasileira e, indo além, o samba também retomado como procedimento inventivo de abertura de outros mundos possíveis.

Nesse sentido, o que o samba intempestivo de Macalé parece nos apontar é a exposição de nossas feridas abertas pelo processo de colonização, ao mesmo tempo em que se afirma como voz inventiva, potente e provocadora para a transformação de nossa realidade brasileira. Como passo final, apresentamos a figura do malandro melancólico como um personagem que assombra o samba intempestivo do músico e pode ser aproximado com exu, orixá das estradas e da comunicação, aquele que confunde as visões duais e moralistas.

Palavras-chave: Jards Macalé. Samba Intempestivo. Malandro Melancólico. Estética da Comunicação.

ABSTRACT

In the article, we propose a critical and imaginative reading of the art of the musician from Rio de Janeiro, Jards Macalé, based on two main analytical categories: untimely samba and a figure of the ‘malandro melancólico’. In the investigation of some of his albums, we were able to perceive the presence of samba in his work as a lens for the observation of Brazilian reality and, going further, samba is also taken up as an inventive procedure for opening up other possible worlds. In this sense, what Macalé’s untimely samba seems to point out to us is the exposure of our wounds opened by the colonization process, while at the same time asserting itself as an inventive, powerful and provocative voice for the transformation of our Brazilian reality. As a final step, we present a figure of the melancholic trickster as a character that haunts the musician’s untimely samba and can be approached with exu, orixá of roads and communication, one who confuses dual and moralistic views.

Keywords: Jards Macalé. Untimely Samba, ‘Malandro Melancólico’. Communication Aesthetics.

RESUMEN

En el artículo proponemos una lectura crítica e imaginativa del arte del músico carioca Jards Macalé, a partir de dos grandes categorías analíticas: el samba intempestivo y la figura del “malandro” melancólico. En la investigación de algunos de sus álbumes, percibimos la presencia de el samba en su obra como lente para la observación de la realidad brasileña y, más allá, el samba también se retomó como un procedimiento inventivo para abrir otros mundos posibles. En este sentido, lo que parece señalarnos el samba intempestivo de Macalé es la exposición de nuestras heridas abiertas por el proceso de colonización, mientras que al mismo tiempo se afirma como una voz inventiva, poderosa y provocadora para la transformación de nuestra realidad brasileña. Como paso final, presentamos la figura del “malandro” melancólico como un personaje que acecha el samba intempestivo del músico y

se puede abordar con exu, orixá de caminos y comunicación, uno que confunde puntos de vista duales y moralistas.

Palabras clave: Jards Macalé. Samba Intempestivo, ‘Malandro Melancólico’. Estética de la Comunicación.

INTRODUÇÃO

Jards Anet da Silva, ou melhor, Jards Macalé ganhou o batismo do novo sobrenome por seus amigos de brincadeira quando era criança, devido a sua falta de destreza na ginga com a bola de futebol. Macalé era um certo jogador carioca que não logrou sucesso em sua carreira futebolística. Torto no jogo, torto na poesia. Mas o que pode significar ser torto? Torto visto que provocador? Denunciar os sintomas da retidão excessiva nos entremeios da arte-vida parece ter sido um mote encampado pelo músico carioca desde os momentos iniciais de sua trajetória. Adiante mergulharemos mais detidamente em sua obra e como podemos observá-la em diálogo com o solo do samba, mas antes propomos a rememoração de uma cena.

Macalé está acompanhado pelo companheiro violão, os acordes dissonantes bossa-novistas por vezes encontram uma condução quase erudita que nos faz lembrar “O Trenzinho do Caipira” de Heitor Villa-Lobos. Depois, há as interferências dos cromatismos, dos repuxos das cordas e dos ruídos que surgem de sua interpretação para o hino nacional brasileiro. Jards deixa escapar uma risada de canto de boca quando canta a palavra “liberdade”. A sua desafiadora versão do emblema patriótico nacional em um programa¹ veiculado pela TV Educativa do Rio de Janeiro, na década de 1980, parece apontar para alguns incômodos. O que significa cantar o hino brasileiro na década de 1980 (período de abertura democrática)? Para quais sentidos aponta a desconstrução da performance de Jards do hino? Nosso intuito aqui não é responder tais perguntas, mas sim compreendermos um solo de provocações que

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8SuhqlySEis>. Acessado em 24 de agosto de 2021.

atravessa a arte do artista. Nesse sentido, Jards continuava mesmo a “desafinar o coro dos contentes”.

Já no início dos anos 2000, ele iria inserir mais lenha na fogueira. Por que suprimir da bandeira do Brasil o primeiro princípio do positivismo? A proposta de Macalé era que tal princípio fosse retomado. *Amor, ordem e progresso*, esse é o título de seu álbum lançado em 2003. Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo, Macalé confessava: "Não sou positivista nem simpatizante, mas eu quero o amor" (MACALÉ, 2003). Há no trabalho a regravação do samba de Noel Rosa “Positivismo”, que trazia os versos:

O amor vem por princípio, a ordem por base
O progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E fostes ser feliz longe de mim.

Esse procedimento de reprocessamento do tema da bandeira nacional, que há em Jards e que é expresso pela retomada dessas provocações, a partir do samba de Noel Rosa, nos dirige ao conceito do *samba intempestivo* que aqui esmiuçaremos melhor. Podemos perceber o samba na obra de Macalé como uma lente para a observação da realidade brasileira e, indo além, o samba também retomado como procedimento inventivo de abertura de outros mundos possíveis. Há no trabalho do músico carioca a realização de um processo muito próximo ao conceito de tradução cultural proposto por Bhabha.

Para o autor, certos sujeitos que criam arte realizam um trabalho de tradução cultural. Ele prevê tal ato de tradução como um “espaço de intervenção que emerge nos interstícios culturais e que introduz a invenção criativa dentro da existência” (BHABHA, 1998, p.29). A atividade negadora que emerge desse ato refere-se ao reconhecimento das lógicas de colonialidade que coabitam o presente, e, ao mesmo tempo, a partir da visão do presente como fronteira, deixa situada nesse ato insurgente a possibilidade do vir a ser (IDEM). No espaço de tradução, temos um movimento que parte de um sentimento de estranhamento com a realidade, mas que entende ela mesma como potência de outros modos de ser e residir no

mundo. Falar de uma arte marcada por aspectos descontínuos não significa aqui fadá-la ao imobilismo, mas sim falar que ela pode abrir mundos possíveis envoltos de uma verdade outra, que não a instrumental.

A arte de Macalé e seu *samba intempestivo* podem ser inicialmente vistos como atos de tradução cultural no que pese o fato de o Brasil ser forjado pelas forças violentas da colonização. A provocação do lema da bandeira se dirige para esse caminho. Investigaremos, então, neste artigo, como se manifestam os sintomas de um *samba intempestivo* que se localiza para além das assimilações da bossa nova e da tropicália, ainda que Macalé seja, em algum sentido, tributário dessas duas movimentações. Nesse ensejo, percebemos que, de modo muito autoral, anárquico e irônico, Macalé reprocessa o samba guiado por uma figura que acreditamos ser o *malandro melancólico* (a presença animadora do *samba intempestivo*), aquele que “acende a vela no breu”².

O SAMBA INTEMPESTIVO DE JARDS MACALÉ

A expressão *marginal* passa a ser largamente estudada no Brasil, quando seu componente estético na virada dos anos 1960 para os anos 1970 se assume como uma espécie de demarcação de tempo da produção cultural. Essa passagem está fundada, essencialmente, pelo desconcerto (e certo esvaziamento) do tropicalismo e o consequente impacto na vida cultural brasileira, com seus desdobramentos nas chamadas linhas evolutivas do campo artístico dali em diante.

Há, nesse recorte temporal, uma infinidade de concepções a respeito dos desvios de normas, das atitudes dissonantes – artísticas e culturais - que parecem estabelecer uma condição de reflexão interna sobre a arte diante da sua (possível e necessária) atitude transgressora. Mas, além disso, há também uma reelaboração do sentido intrínseco da

² “Vela no breu”, canção presente em *4 Batutas & 1 Coringa* (1987), de Jards Macalé.

marginalidade, como uma projeção da engrenagem popular e suas marcas cotidianas: o malandro na esfera pública, a sociabilidade prosaica dos grandes centros, a dicotomia em torno de certa espacialidade urbana, certas disputas de nichos etc.

Nos parece que nesse bojo, *o marginal é um herói*, nos termos da arte de Hélio Oiticica - *Seja Marginal, Seja Herói* (1968) -, é uma expressividade a modelar as linhas de fuga do projeto tropicalista: sua euforia inicial, suas continuidades e rupturas, marcadas em torno *dessa* presença/ausência, *desse* marginal/herói. O samba já tinha sido absorvido pela chave tropicalista, nesse escopo, a partir do novelo de compreensão da bossa nova pelos principais artistas do tropicalismo, a se afirmar como objeto dissonante nas temáticas antropofágicas do movimento, como, por exemplo, “A voz do morto” (1968), de Caetano Veloso, referência em paródia de “A voz do morro” (1955), de Zé Ketti.

O que artistas alojados num contexto de exílio exibirão nos anos 1970 é a extensão de aprumo em torno do samba, desde a tropicália, além da assimilação provocativa do que se poderia nomear de “estética inaugural”. Nesse sentido, o *samba intempestivo* é elemento central para uma nova afirmação, pós-tropicalista, em forma e conteúdo: agora não mais na esteira das linhas demarcatórias de um processo de evolução, pura e simplesmente, mas assimilado ao empenho de modernização, em sua força condizente de espírito libertário.

Assim, temos uma marcação da *dissonância do samba na afirmação da marginalidade*.

Como vimos, Jards Macalé parece encampar sobre esse sentimento uma propositura de alguns elogios, do marginal e do samba, entre eles dos (as):

- a) Exílio musical;
- b) Maldito ante o amaldiçoado;
- c) Amor ante a ordem e o progresso;
- d) Voz e o violão.

Em suma, poderíamos identificar a trajetória de Macalé como artista marcante no caldo da produção nacional e na pecha da “maldição da marginalidade”, justamente como parte integrante das novas assimilações, digamos, mais sinceras da manifestação do samba como atitude política. O violão de Macalé, desse modo, e sua desconstrução elaborada a partir de João Gilberto, parece servir como trânsito do artista ecumênico pós-tropicalista a reelaborar a pertinência do samba como projeto e como estética. Ao mesmo tempo em que Macalé assume as conveniências de um alto relato experimental (os discos *Jards Macalé* (1972) e *Aprender a Nadar* (1974), essencialmente), em *Contrastes*, de 1978, a puerilidade do rompimento (algo irônico) das formas está fincada nos elogios do prosaico, a firmar, meio que estranhamente, um não lugar na música popular brasileira, naquele momento, simpática a ideias mais grandiloquentes. Movimento parecido fez Tom Zé com o disco *Todos os Olhos* (1973), e com a ideia de estudos de transmutação em *Estudando o Samba* (1975), e no início do século XXI em *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008).

Se olharmos mais atentamente para a obra de Macalé, que nasceu no bairro da Tijuca e se fez adolescente no pacato bairro de Ipanema, da então década de 1950, podemos notar também uma espécie de procedimento de estudar o samba (ave Tom Zé). O ato de estudar que aqui sublinhamos é evidenciado pela revelação das próprias temporalidades da boemia, da malandragem (termo que ainda será melhor discutido neste artigo), do improviso, da invenção. Tais categorias, quando retomadas e afirmadas por ele – sejam no sentido da construção de seu repertório e regravação de sambas antigos ou como evidência do seu trânsito no Rio por entre nomes como Ciro Monteiro e Moreira da Silva – se revestem com o sentido de celebração da experiência do samba. Essa experiência festiva que acompanha a obra de Macalé, atravessada pelo samba, é justamente a afirmação de uma postura de “sensibilidade lúcida”, nos termos de Sodré (2006). Podemos falar, nesse esteio, de uma certa experiência de alegria, presente no samba, que se reveste de uma potência política e que vibra na arte do artista carioca.

Tal experiência de alegria está presente em formas da cultura africana e afro-brasileira. Sodré, ao analisar cânticos da religião do candomblé de matriz nagô, percebe que a afirmação dessa alegria não se realiza como negação ou tentativa deliberada de esquecer a opressão sofrida pelos povos africanos ancestrais que aqui chegaram escravizados. Tal alegria se realiza no momento em que tais cânticos estão imbuídos de uma leitura lúcida da realidade que reconhece as violências, mas que não se curva a elas, pois o instante da dança e do canto atualiza o virtual possível que se manifesta no real como ato poético, isto é, produtor de outros mundos e relações. O autor, então, explica: “O ritual é o lugar próprio à plena expressão e expansão do corpo. (...) O ritual é uma forma somática de pensar” (SODRÉ, 2006, p. 212). Dessa maneira, percebemos que o ato de Macalé, ao se revestir das potências paradoxais e ativas do samba, retoma o sentido dessa alegria que passa pela experiência do corpo que pensa e inventa.

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.

A despeito de vontades de domar ou encaixotar o samba como emblema de uma cordialidade consentida por todas as partes, o reprocessamento que Macalé faz desse gênero consegue deixar em suspensão justamente esses paradoxos e ambiguidades presentes na música. O ato dele, ao contrário de fugir da ferida, parece ir ao encontro dela, não para celebrar o lamento, mas para, de certa maneira, anarquizar cuidadosa e ironicamente os pensamentos dos pretensos bacharéis esclarecidos (tenham sido eles a imprensa, os críticos de música ou até mesmo o público). O eco do “desafinar o coro dos contentes” é, senão, um mote gerador de energia nesse jogo do *samba intempestivo*.

Para essa empreitada, artistas vinculados a um dado espírito de contestação, e contemporâneos de Macalé, assumiram também o samba como dispositivo da disjunção. Vejamos os seguintes versos de alguns desses artistas:

- Sérgio Sampaio: “*quem manda em mim sou eu*” em “Até outro dia” (1976);
- Walter Franco: “*esquecer de lembrar, lembrar de esquecer*” em “Revolver” (1975);
- Tom Zé: “*tô comendo gente fina pra vomitar*” em “Tô” (1976);
- Luiz Melodia: “*uma moça sem mancada, uma mulher não pode vacilar*” em “Juventude transviada” (1975);

No entanto, em Macalé, parece haver uma tentativa de *sistematizar* um anticânone por meio da modernização fluida do seu espaço como artista autor-exiliado nos famigerados anos 1970. Esse sentimento pode ser constatado não só na ordem do movimento formal de elaboração discursiva do disco *Contrastes*, em importante medida, mas também na tematização de conteúdo, algo desalentada, do samba como espírito melancólico. É como se houvesse um encerramento no elogio da intensidade na produção anteriormente mencionada, como a nos dizer que a *esperança equilibrista* (expressão da canção símbolo “O Bêbado e a Equilibrista”, de Aldir Blanc e João Bosco) pudesse ancorar o peso de uma década marcadamente violenta, a de 1970.

Em “Gotham City” (1969), canção de Macalé e Capinam, encontramos os seguintes versos de natureza metafórica e premonitória da década seguinte:

No céu de Gotham City há um sinal
Sistema elétrico e nervoso contra o mal
Tem um sambinha, tem axé, tem carnaval
Todos estão dormindo em Gotham City
Cuidado! Há um morcego na porta principal
Cuidado! Há um abismo na porta principal
Os mortos vivos eles perambulam em Gotham City
Agora eu vivo o que eu vivo em Gotham City
Chegou a hora da verdade em Gotham City
E a saída é a porta principal

O que se percebe nas linhas da música é uma *distorção deliberada* do saldo temático e formal da canção, já, naquele momento, desajustada pelas ideias tropicalistas. Assim, a veia pop está condicionada a uma forma de elaboração discursiva, em premissa, desconcertante. Em essência, ainda tropicalista, mas não só. É como se a elaboração das marcas do sentimento de audácia e contestação juvenil estivesse arrumada ao próprio espírito do tempo como propensão crítica. É quase impossível sair imune desse apontamento de natureza temporal sem se emocionar.

Mas essa *distorção deliberada* pode ocasionar um efeito colateral de esgarçamento do intelectual poeta nas engrenagens dessa mesma elaboração. Por isso, o título *Contrastes*, quase dez anos depois de “Gotham City”, ser uma espécie de apontamento descritivo desses sintomas acumulados na temporalidade histórica, esses contrastes de fato. Pensemos a organização das faixas de *Contrastes* diante dos sintomas das *distorções deliberadas* desde “Gotham City”, pelo menos:

- “Contrastes” (Ismael Silva): “*cada vez mais me embaraço*”;
- “Sem Essa” (Duda Machado, Macalé): “*o que eu queria mesmo era não ter mais tempo para me comover*”;
- “Poema da Rosa” (Augusto Boal, Macalé): “ *dessa rosa cuida eu, quem cuidará de mim?*”;
- “Black and Blue” (Razaf, Brooks, Waller): “*what did i do to be so black and blue*”;
- “Sim ou Não” (Geraldo Gomes): “*quero saber se pode ser*”;
- “Conto do Pintor” (Miguel Gustavo): “*pintei um quadro só por fora das molduras*”;
- “Negra Melodia” (Macalé, Wally Salomão): “ *negra melodia que vem do sangue do coração*”;
- “Cachorro Babucho” (Walter Franco): “*meia-lua na esquina do outro*”;
- “Passarinho do Relógio” (Haroldo Lobo, Milton de Oliveira): “*o passarinho do relógio está maluco, ainda não é hora do batente*”;

- “No Meio do Mato” (Macalé): “*toda cidade nasce, vive e morre no meio do mato*”;

Se contrastarmos (com o perdão do trocadilho) o trabalho de Macalé do final dos anos 1970 com a parceria de Bosco e Aldir Blanc, por exemplo, percebemos que ambas as produções estão lidando com o espelho, com o resíduo das marcações descritivas e cronistas da realidade, mas talvez Macalé esteja, de maneira mais sofrida, lidando com o saldo de ruína da tropicália (que parece, em sua obra, construção). Essa psicologia da desconstrução pós-tropicalista, vamos colocar nesses termos, em *Contrastes*, está a serviço de um *samba intempestivo*, pois elaborado, marcado, pré-formado, como sobra do resíduo em sua intensa decomposição. É como se Macalé tivesse organizando o carnaval do *samba-samba*, em meio a novos processos de modernização do samba como marca política ou estética pela indústria cultural, que pode ser estendida/percebida em marcas como:

- a) O axé e o tambor em Candeia;
- b) O projeto do Clube do Samba de João Nogueira;
- c) O canto e as intérpretes do samba - Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes;
- d) A segmentação e a dispersão do pagode fundo de quintal.

Nesse sentido, o *samba intempestivo* se assume como esse grito dos sintomas de desintegração da marcação da dissonância e da distorção deliberada sobre o malandro, expressão similar e muitas vezes sinônima do marginal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MALANDRO É MALANDRO MESMO

Vejamos um trecho do samba “Malandro rifle”, de Ary do Cavaco e Otacílio da Mangueira, gravado por Bezerra da Silva, lançado no disco homônimo *Malandro Rifle* (1985):

Malandro é malandro mesmo
E o otário é otário mesmo
O malandro de primeira
Sempre foi considerado
Em qualquer bocada que ele chega

Ele é muito bem chegado
E quando tá caído não reclama
Sofre calado e não chora
Não bota culpa em ninguém
E nem joga conversa fora

Notamos aqui um desaguador curioso a respeito da marginalidade: não mais como uma condição norteadora da arte, ou da temática idílica de formação do malandro (KEHL, 2018, p.83-84), mas agora como um sintoma mais robusto da evidência da dicotomia no caldo alargado da cultura brasileira. O *mané* (a atualização do otário) é a instância social incômoda a rivalizar epistemologicamente com o malandro.

O que os sambas gravados por Bezerra parecem sintetizar nos anos 1980 é, então, um aprumo mais cínico – e não menos irônico – sobre as dissonâncias e percepções do samba como símbolo decisivo da vida nacional.

No ensaio *O corpo encantado das ruas*, encontramos a seguinte reflexão de Simas (2019):

O samba é um desconforto potente para que o Brasil se reconheça como produtor constante de horror e beleza. É o filho mais duradouro dos tumbeiros, em tudo que isso significa de tragédia, redenção, subversão, negociação, resistência, harmonia, violência, afeto, afirmação da vida e pulsão de morte na nossa história. O samba é a entidade mais poderosa das falanges da rua (SIMAS, 2019. p. 115).

Essa vinculação entre o samba como marca e a rua como manifesto imprime um *valor*, que desdobra o samba como um elemento de aprimoramento do discurso e das disputas de sentido no campo artístico. A trajetória artística de Macalé é também o sobressalto materializado dessa experiência valorativa, na assimilação que faz sobretudo do samba de breque a la Moringueira (Moreira da Silva), como se anunciasse a decantação da própria base da música popular brasileira, a reivindicar e anunciar o que artistas como Bezerra da Silva exerceriam como narrativa crítica de seus discos a partir dos anos 1980.

A produção bissexta de Macalé assume o tônus de síntese, quando *Besta Fera* (2019), por exemplo, incorpora tais elementos teóricos, a respeito de sua trajetória artística e a sua visão da contemporaneidade nacional. E é a partir dessa concepção de fundo que a valoração do samba se transmuta à própria experimentação da produção do disco. A propósito, se pensarmos na produção de discos como *Rastilho* (2020), de Kiko Dinucci, *Rei Vadio* (versões de sambas de Nelson Cavaquinho, 2016), de Rômulo Froes, *Encarnado* (2014), de Juçara Marçal, percebe-se, nitidamente, a veia de vanguarda como ponto decisivo de leitura crítica da música nacional, a empreender um canto que se apruma a um *valor de contraste* nas experimentações musicais, em suma.

Para Trotta (2007):

É no espaço simbólico e coletivo da roda que o sambista compartilha pensamentos e visões de mundo com outros indivíduos integrantes de uma mesma coletividade unida pela música, seja essa união ocasional ou resultado de laços extramusicais mais duradouros (vizinhança, parentesco ou amizade). Na música popular e no samba, especificamente, indivíduo e coletividade se complementam na experiência e produzem identificações através da declaração de um gosto comum. Do gosto, o juízo de valor é elaborado, proferido e compartilhado socialmente, reafirmando as identidades musicais e o prazer da música (TROTТА, 2007, p.119).

Podemos perceber diante dessa constatação que o samba é peça-chave de delineio do contraste da tropicália, no quesito da “alegria ser a prova dos nove”. O valor de contraste, portanto, para Macalé, assume-se na leitura de Ismael Silva como um trovão alentador da *marcação da dissonância do samba como afirmação da marginalidade*:

Existe muita tristeza
Na rua da alegria
Existe muita desordem
Na rua da harmonia

Em relação a esse momento específico de produção de Jards Macalé, Coelho (2020) afirma que:

Contrastes pode ser ouvido, enfim, um Jards Macalé que curtia a vida. Em paz com o seu lugar artístico, viajando pelo país, amadurecendo as metas e vencendo as inseguranças. Apesar de ter inúmeros amigos ao seu redor quando entra no estúdio, sua transformação ocorre principalmente quando está sozinho no palco, sem hora para acabar, olho no olho com o público. É ali que ele começa a se firmar como um dos maiores shows de sua geração. Só assim, através de concertos acompanhado apenas pelo violão, é que ele consegue atravessar os longos tempos de vacas magras que viriam nas décadas seguintes (COELHO, 2020, p.364).

Ora, elabora-se uma discussão estendida sobre os propósitos do samba previsto desde “Gotham City”, e encerrado possivelmente pela distopia descrita em *Besta Fera*, o disco, como o arremate da ideia da *morbeza romântica* (essa espécie de dialética entre força vital e melancolia). Como uma figura síntese dessa ideia poética de Macalé e do seu *samba intempestivo* poderíamos pensar no *malandro melancólico*. Tal ente metafórico é uma presença que povoa os gestos que saem de sua obra como um espectro que participa da formação do artista desde os anos iniciais, quando da convivência nas boemias entre os sambistas. O *malandro melancólico* sinaliza o desconforto potente do samba a que Simas se refere. É uma figura que nos ajuda a ler a obra de Macalé. Este personagem vai cantar, por exemplo, o desconsolo do abandono, mesmo que temporário, da amada que sai para curtir as experiências da vida. Tal mote aparece em “Anjo Exterminado” (Wally Salomão, Jards Macalé):

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

Tal voz poética faz emergir uma figura não do macho valentão, mas do homem que precisa lidar com suas dores de amor e dar um jeito de seguir seu rumo. Há aí a expressão

candente de uma melancolia que se expressa pelas paixões tristes (a dor de ver o amor longe), mas que também vislumbra o ensaio para a tomada de uma ação que ultrapasse tal situação. Há um certo tipo de melancolia, na poesia e construção sonora de Macalé, que não impede o desejo de passar. O que se revela é uma observação mais cética dos movimentos da vida, mas não menos irônica e pulsante. Essa afirmação podemos colher na canção “Movimento dos Barcos” (Capinam, Jards Macalé):

As coisas passando, eu quero
É passar com elas, eu quero
E não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro
E a marca de um abraço no seu corpo
Não, não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não
Lamentando o eterno movimento
Movimento dos barcos, movimento.

Apesar de não ser um samba típico, a canção nos ajuda a entender como essa melancolia presente em Macalé se revela. Há aí algo próximo ao que Barbosa chamou de resistência melancólica, uma atividade em que o corpo, mesmo desnorteadado, aposta no desejo e na transformação. O melancólico que sente o *páthos* desta melancolia não se confunde com a imagem do colérico, pelo contrário, aponta justamente para a possibilidade de uma outra experiência com os afetos, menos conservadora e mais aberta:

O melancólico é aquele que tem a aguda consciência da pobreza de nossa vivência atual e da nossa impossibilidade de experiência, mas ele é o único que, sofrendo de uma angústia atroz, não consegue se satisfazer com isso. O melancólico é, portanto, a última esperança, o único que pode achar, na desolação do agora, um caminho inusitado para um novo tipo de experiência ainda desconhecido, para uma flor rara e de nova espécie (BARBOSA, 2014, p. 37).

Assim, podemos apontar a *morbeza romântica* como uma poética assombrada pela presença do *malandro melancólico*, este que possui um parentesco com os bufões, figuras europeias grotescas que vertem o próprio desajuste em riso, mas, sobretudo, com exu, orixá

das estradas e da comunicação, aquele que confunde as visões duais e moralistas. Sobre isso, Feltrin (2019) vai identificar que a figura de Exu adquire um estatuto marginal corrente na cultura brasileira tanto pela estigmatização e racialização das religiões de matriz afro-brasileira, quanto pelo fato de o orixá provocar uma transvaloração dos juízos de moral, para além de bem e mal. O autor, ao retomar Prandi, afirma:

Exu passa a ser um trickster quando tresvalora as características ignóbeis em pulsão para a mudança, ou seja, até mesmo o contraditório pode trazer novas possibilidades e condições desprendidas de amarras morais, expondo a fraqueza e a força humana, fazendo que os indivíduos enxerguem possibilidades onde não parecia existir quaisquer saídas, propondo um mundo diferente ao reverter totalmente os padrões do senso comum (FELTRIN, 2019, P. 32).

É nesse sentido que o orixá se aproxima da figura do malandro como aquele que é tributário de um estatuto fraturado onde tem que aprender a colher da sua miséria (material e/ou subjetiva), que é sua tormenta, a substância que transforma em seu remédio, mesmo que provisório. Nesse sentido, Feltrin assinala:

O orixá então sugere uma busca pelas ilimitações, isto é, Exu quebra barreiras. Esse desvio reflete na figura de Exu como sendo malandro, fato que foi um dos principais motivos pelos quais o orixá passou a ser visto como uma entidade maléfica, enquanto, na verdade, suas características se definem em ambivalências, indicando o transitório e as bifurcações da vida, o ponto de encontro para as escolhas, caminhos e descaminhos, posto e oposto (FELTRIN, 2019, P. 32).

Ao que pese às figuras de Exu e do malandro a pecha de serem malditos, o ponto de contato do *ethos* que partilham é justo a habilidade do improvisado, de ter que lidar com o imprevisto. O que suas ações revelam, ao se condensarem a partir do *malandro melancólico*, não é simplesmente a criação de artifícios impensados, mas sim a expressão de uma inventividade que passa pelo ceticismo e pelo desejo de mudança frutos da resistência melancólica. É dessa encruzilhada que surge o *samba intempestivo* do músico carioca. Se o

violão é a chave guia para Macalé, como apontar uma outra dissonância em sua produção, se pensarmos o intempestivo desse samba, ensejado na *morbeza romântica* celebratória da percussão?

Segundo Oliveira (2020):

O samba popular não cessou de se utilizar da palavra percussiva, pois sambistas são mestres da *divisão*, tanto na composição quanto na própria performance — no discurso do povo do samba, a divisão corresponde às escolhas rítmicas do intérprete, dividindo os versos, jogando com as sílabas, estendendo vogais, sublinhando consoantes, ralentando e acelerando o tempo, entre outros procedimentos. É na divisão que se expressa o movimento rítmico que nasce do corpo e deflagra o circuito de ativação da roda, envolvendo compositores, intérpretes, instrumentistas e dançarinos. A percussividade da palavra ativa a comunicatividade da roda, criando relações constantes de estabilidade e imprevisibilidade que sustentam sua graça, seu vigor (OLIVEIRA, 2020, p.2).

É evidente que por meio desse percurso o sintoma do *intempestivo* se materializa também como a possibilidade, em Jards Macalé, principalmente desde *Contrastes*, de uma liberdade temática sobre a música popular brasileira e a sua produção localizada e organizada, no tempo e para o tempo. A escuta atenta e reprocessamentos que Macalé fez das obras de Ismael Silva e Moreira da Silva (tendo com o último uma relação mais próxima, chegando a fazer shows conjuntamente), por exemplo, expressam uma postura outra com relação ao samba que se afasta da decantação rítmica e temática proposta pela bossa nova e da deglutição carnavalesca da tropicália. A essa organização, os signos da marginália serão sempre tributários, inevitavelmente, a um lance de poesia intempestiva que une os espectros do *gauche*, do *malandro*, do *torto* e do *exusístico* na figura do *malandro melancólico* como se quisesse apontar que o espírito do samba esperto entorta para não caber. Faz-nos lembrar a canção interpretada por Macalé, em 1987:

Sabe Medicina
Aprende Com A Sua Vó

Analfabetina
Que Domina Como Só
Plantas E Outros Ramos
Da Flora Medicinal
Com 108 Ramos
Nunca Entrou Num Hospital
Joga Capoeira
Nunca Brigou Com Ninguém
Xêpa Lá Na Feira
Divide Com Quem Não Tem
Faz Tudo O Que Sente
Nada Do Que Tem É Seu
Vive Do Presente
Acende A Vela No Breu.

O presente é o território do *malandro melancólico* e, ao mesmo tempo, da poesia de Jards que vicejou, durante o seu desenvolvimento a partir de cada registro fonográfico, não o samba como elemento imóvel, mas sim vivo e sempre potente para nos desafiar a olhar atentamente para o nosso tempo social e podermos elaborar novas respostas e perguntas sobre o que podemos ser.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. **Serrote**. n. 16, março de 2014.
- BEZERRA DA SILVA. **Malandro Rifle**, 1985.
- COELHO, Fred. **Jards Macalé: eu só faço o que quero**. Rio de Janeiro: Numa, 2020.
- CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; RIOS, Saulo Pedrosa. A presença fantasmática do samba: herança e assombração no pop-rock brasileiro dos anos 1990. **Comunicação e Sociedade**, São Bernardo do Campo, v.41, n.3, 2019.
- FELTRIN, H. R. Exu como trickster: tresvaloração dos juízos morais no rap de Baco Exu do Blues. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 13, n. 1, pp. 26-39, 2019.
- JARDS MACALÉ, DALVA TORRES. **Ismael Silva – Peçam Bis**, 1988.

JARDS MACALÉ. **4 Batutas & 1 Coringa**, 1987.

_____. **Aprender a Nadar**, 1974.

_____. **Banquete dos mendigos**, 1979.

_____. **Contrastes**, 1978.

_____. **Jards Macalé**, 1972.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.

MACALÉ, Jards. Macalé faz campanha por "amor, ordem e progresso". Entrevistador: Agência Estado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de julho de 2003. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,macale-faz-campanha-por-amor-ordem-e-progresso,20030724p1581>. Acesso em: 24 ago. 2021.

OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. A música ‘olha’ e ‘toca’”: a palavra percussiva na canção brasileira. Recife: Suplemento Pernambuco, 30 de dezembro de 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2019.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

TOM ZÉ. **Estudando a Bossa**, 2008.

_____. **Estudando o Pagode**, 2005.

_____. **Estudando o Samba**, 1975

_____. **Todos os Olhos**, 1973.

TROTTA, Felipe. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.13, 2007.

COMO CITAR ESTE ARTIGO

CORAÇÃO, Cláudio; MOREIRA, Matheus Santiago. Jards Macalé, Samba Intempestivo e a Presença do Malandro Melancólico. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 16, pp. 21-40, 2022. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2763-9398.2022v16n.61047>.