

O CONTEMPORÂNEO EM BESTA FERA, DE JARDS MACALÉ: O TEMPO, O ASSOMBRO E O POSSÍVEL

Thiago Henrique Fernandes Leão¹
Cláudio Rodrigues Coração²

RESUMO

O trabalho busca analisar o último disco do cantor e compositor Jards Macalé a partir, principalmente, da perspectiva do *contemporâneo*, proposta pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Para compreender as relações que atravessam o disco, pretende-se dialogar também com reflexões teóricas propostas por autores como Michel Foucault, Márcio Seligman entre outros. A partir desses entrecruzamentos, compreender como questões da temporalidade estão presentes no disco, fundamentalmente as potencialidades estéticas em torno do tempo, do assombro e do possível.

PALAVRAS-CHAVE

Contemporâneo. Temporalidades. *Besta Fera*. Jards Macalé.

BESTA FERA E A TRAJETÓRIA DE JARDS MACALÉ

Durante a década de 1970, alguns músicos brasileiros, entre eles Jards Macalé, Jorge Mautner, Tom Zé, Sérgio Sampaio e outros, foram denominados como “os malditos”, pois destoavam esteticamente da música produzida naquele momento, não só por explorar temáticas mais provocadoras, como também por flertar com experimentalismos. O termo “maldito” é retirado da poesia do século XIX e era aplicado, essencialmente, a poetas que buscavam uma vida mais marginal, como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud.

A designação sobre um caráter de situar-se às margens da sociedade, uma postura frente ao tempo, de contestação, ou de profanação (AGAMBEN, 2007), entendendo o ato como uma forma de libertação do olhar daquilo que está sacralizado, que “...desativa os dispositivos do poder e devolve ao seu uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p.68).

¹ Mestrando em Comunicação no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: thiagoh.gomes23@gmail.com.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa 'Quintais: cultura da mídia, arte e política' (CNPq-UFOP). E-mail: crcorao@gmail.com.

Assim, o que os poetas ditos malditos faziam era assumir uma postura de profanação enquanto sujeito contemporâneo, que “...não coincide perfeitamente com seu tempo e nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, inatual. Mas através desse anacronismo é capaz de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58).

Jards Macalé, nascido no Rio de Janeiro em 1943, começou sua carreira o disco *Só Morto* lançado em 1970, quando tinha 27 anos, idade emblemática considerada “amaldiçoada” em que morreram Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Kurt Cobain entre outros. Já nesse disco de estreia fica marcada a postura contestadora que vai atravessar sua carreira. O disco *Besta Fera*, último trabalho de Macalé, é um retorno após um intervalo de 20 anos sem gravar nenhum disco de inéditas. O álbum não só demonstra uma postura contemporânea, na perspectiva de Agamben, como também um olhar consciente para as relações e para o cenário político-social brasileiro atual, além de ser um reconhecimento de seu lugar no tempo e um esforço de compreender as dinâmicas dos sujeitos que compõem essas relações.

Nesse sentido, propomos dividir o disco em dois momentos significativos para o nosso percurso: *Trevas* e *Caminho do Sol*. O primeiro, demonstrando as percepções de Macalé sobre o contexto social, sua insatisfação e melancolia; e o segundo, a tomada de consciência e o desejo de resistência.

A primeira parte, *Trevas*, é composta pelas seis primeiras músicas do disco: “Vampiro de Copacabana”, “Besta Fera”, “Trevas”, “Buraco da Consolação”, “Pacto de Sangue” e “Obstáculos”. As seis restantes são parte do segundo momento do disco: “Meu Amor e Meu Cansaço”, “Tempo e Contratempo”, “Peixe”, “Longo Caminho do Sol”, “Limite e Valor”.

À PROCURA DAS FRESTAS DE LUZ: PASSADO, PRESENTE E FUTURO

“Vampiro de Copacabana”, faixa de abertura do disco, diz muito sobre um habitar a cidade e as violências que estão postas nos ambientes urbanos: “*Vi um vulto / Vago no escuro / pela avenida / Pela Raimundo / Pelas esquinas, só gente estranha / E pelos bares, Copacabana*”. Ao mobilizar a ideia de “gente estranha”, Macalé faz uma reflexão sobre o pertencimento dos lugares públicos e que corpos têm autorização de transitar por esses espaços. Voltando à reflexão sobre o contemporâneo, Agamben afirma: “contemporâneo é

aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2007, p.62). A percepção se relaciona com um outro momento da música que diz: *“Ah, corpo no breu / Ah, dama da noite / Ah, caminho torto / Ah, olhos de sangue”*. A noção de escuro, de breu e de noite, nessa lógica, não diz apenas sobre as condições de iluminação, mas também das mazelas sociais, em larga medida.

A escuridão que mobiliza as violências possibilitando as ocultações, das violências que agem sobre os corpos, da possibilidade ou não de habitar determinados lugares, também é uma escuridão do tempo social. O princípio de “olhos de sangue” são reveladores dessa violência, e “corpo no breu” diz tanto sobre uma posição dos corpos que estão expostos à violência como também sobre uma dimensão política e estética desses sujeitos. Afinal, o corpo no escuro é aquele que está suscetível às intempéries, no sentido da biopolítica, já que os dispositivos de poder atuam sobre os corpos e sobre sua autoridade de estar naqueles espaços. A diferença entre quem está “autorizado” ou não a determinados trânsitos urbanos reflete a própria materialidade do corpo, já que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1999, p.163).

Mas os poderes sobre os corpos não estão marcados apenas na ocupação dos espaços. Foucault (1999) argumenta que um dos dispositivos de poder para a disciplina dos corpos é o horário:

O horário: é uma velha herança. As comunidades monásticas haviam, sem dúvida, sugerido seu modelo estrito. Ele se difundiria rapidamente. Seus três grandes processos — estabelecer as cesuras, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição — muito cedo foram encontrados nos colégios, nas oficinas, nos hospitais. Dentro dos antigos esquemas, as novas disciplinas não tiveram dificuldade para se abrigar (FOUCAULT, 1999, p. 175).

O que está colocado, então, é justamente a noite – a escuridão – como o local de violência, uma percepção da regulação dos indivíduos a partir da biopolítica, ou seja, a dimensão do medo e da segurança, do bem-estar social.

Se em “Vampiro de Copacabana” já existe um certo reconhecimento do próprio local, afinal, Jards Macalé é de Copacabana, é em “Besta Fera” que ele faz um movimento de olhar para si mesmo e sua trajetória, demonstrando consciência do seu lugar social e sobre as questões que atravessaram sua formação. A música diz: *“Eu sou aquele que os passados anos / Cantando a minha lira maldizente / Torpezas do Brasil, vícios, enganos / E bem que os*

descantei bastante / Canto segunda vez na mesma lira / O mesmo assunto em plectro diferente". No trecho há um reconhecimento não somente da condição de maldito, como também das dinâmicas sociais colocadas pela temporalidade. Nesse sentido, Macalé reconhece que, apesar dos anos terem se passado, sua condição de maldito, de quem se coloca contra o que está posto, não mudou e que as mesmas questões se mostram apesar de contextos políticos diferentes.

Os "pletros" são os momentos políticos. Se no começo da carreira as opressões e violências eram impostas pela ditadura civil-militar, agora é na ascensão da extrema-direita e dos governos reacionários que esses instantes se manifestam. Portanto, "a mesma lira" e "o mesmo assunto" são o posicionamento do músico contra esses deslocamentos temporais. Se há um resgate do passado autoritário pelo governo atual, também há um resgate das resistências, em contrapartida. O passado, desse modo, é um condicionante para atitudes éticas e mesmo estéticas do presente, já que só se pode pensar o passado a partir do presente. Assim, a consciência no presente é uma interface entre o agora e a memória, nesse sentido o passado é "...uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana." (HOBBSAWN, 1998, p.22).

O negacionismo acompanha o apagamento das diferenças, das diversidades de das infinitudes, da eliminação de determinados grupos e de suas narrativas. O reconhecimento de Macalé é justamente o seu lugar de testemunha, como uma pessoa que busca a integração do passado, o ato de cantar mais uma vez é um ato do testemunho "como uma atividade elementar, no sentido que dela dependa a sobrevivência daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica essa necessidade" (SELIGMANN, 2008, p.102), principalmente como "condição de sobrevivência".

Continuando, a música diz: *"A ignorância dos homens destas eras / Sisudos faz ser uns, outros prudentes / Que a mudez canoniza bestas-feras"*, como que em um chamado para o cantar, para a resistência: é no silêncio dos que resistem que se firmam os opressores. Num último momento, enfatiza: *"Todos somos ruins, todos perversos / Só nos distingue o vício e a virtude / De que uns são comensais, outros adversos"*, colocando a questão da culpa e do trauma do sobrevivente, com o testemunho assombrado pela tentativa do algoz de apagar o próprio crime, assim o sobrevivente é também perverso, de acordo com Seligman:

Em primeiro lugar porque o sobrevivente vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência. A situação radicalmente outra, na qual todos deveriam morrer,

constitui sua origem negativa. A indizibilidade do testemunho ganha com este aspecto um peso inaudito. Mas o negacionismo é também perverso, porque toca no sentimento acima referido de irrealidade da situação vivida (SELIGMAN, 2008, p.111).

Nesses termos, portanto, a culpa também é fruto de uma perversidade, de se permitir sobreviver enquanto outros foram mortos. Mas é na atitude frente ao passado, na postura entre o negacionismo e o contemporâneo que reside a diferença entre os “comensais” e os “adversos”, a virtude é a, antes de tudo, necessidade de testemunhar, é o cantar da lira maldizente, nesse segundo momento, como sobrevivente.

Na sequência, “Trevas” é a música que, talvez, mais sintetiza a ideia de contemporâneo de Agamben: “pode-se dizer contemporâneos apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas partes da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2007, p.64), ou seja, é quem enxerga para além do que está posto, é olhar para o tempo e perceber a partir de uma postura estética, de consciência, é aderir ao tempo, mas notar suas questões anacrônicas, sentir os movimentos e as diversificações para além do que está imposto, do que é dogmático.

Quando Macalé canta “*Chegamos ao limite da água mais funda / Levanto o olhar pro céu*” é justamente compreender a condição de seu tempo, de escuridão, e de buscar nessa escuridão, nas trevas, a luz. Levantar o olhar para o céu é o ato de colocar-se contra as injustiças, enfrentando o pessimismo e o medo:

E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEN, 2007, p.65).

É em “Trevas” que, por mais que haja um sentimento de melancolia, a postura de contemporâneo se solidifica. Ao encontro da perspectiva de Agamben, Didi-Huberman (2011) propõe a noção de lampejos, que pode ser compreendida como um momento da consciência, em que o passado relampeja sobre o presente, revelando fatos concernentes ao agora. A tomada contemporânea é justamente a percepção dos lampejos.

Mas, apesar de reconhecer esses momentos, ainda há um aspecto melancólico, que se insinua assim: “*Treva a mais negra sobre homens tristes / Me calo*”. Trata-se da ideia de “melancolia atroz”, proposta por André Antonio Barbosa (2014): uma melancolia que é como uma recusa niilista do presente, um desejo de não ser parte do agora. O ato de se calar, nesse

sentido, seria a resignação frente às “trevas” e uma idealização de momentos em que os homens não eram tristes.

A postura melancólica se fortifica em “Buraco da Consolação”. Nela, a participação de Tim Bernardes é como uma voz dissonante, que tenta resgatar o sujeito melancólico. Há um embate de posturas entre os dois, o mais velho representa a recusa melancólica do presente, de uma nostalgia conservadora (BARBOSA, 2014), que canta: *“Sei que daqui por diante / Mais nada de bom pode acontecer / A coisa já ficou feia e é tudo que eu não desejei pra você”*; já o jovem questiona a busca idealizada do passado: *“Se você não acredita e mesmo assim quer ir pela contramão / E vai correndo pro centro, onde morava o seu coração / Sei que não vai gostar nada do que encontrar / Quando chegar por lá”*.

A ideia do “morava” é um tensionamento do passado, a “contramão” é tentar olhar para o passado em busca das soluções, para a figura nostálgica que desacreditou do seu tempo; com isso, o passado é a única possibilidade, o “único horizonte, portanto, é qualquer coisa como um brilho inatingível que havia ficado esquecido em longínquos e remotos lençóis do passado” (BARBOSA, 2014, p.24), já a voz de Tim Bernardes assume outra dimensão, a de olhar para o passado como uma potencialidade, reconhecendo-o, paradoxalmente, como uma impossibilidade, e percebendo que, apesar de ser possível um correlato entre experiências do passado e do cruel presente, esse nunca será uma cura. Ele retira o passado da idealização, ao afirmar que o melancólico atroz não vai gostar de nada lá.

Ao final, as vozes se juntam no verso: *“E quando a noite cair e cobrir por completo de escuridão / Você, enfim, poderá enxergar que beleza que é o amor*. O resgate que a voz dissonante faz é a de tirar o sujeito melancólico da nostalgia conservadora e possibilitar uma tomada de consciência, uma ressignificação do seu próprio tempo. É como se fizesse uma virada entre o melancólico atroz e a figura melancólica que, para Barbosa:

Tem 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).

A atitude do melancólico, então, de não se satisfazer com a pobreza da vivência, é a mesma do contemporâneo, e as vozes, em conjunto, afirmam que a saída está nos atos de amor, como um lampejo, nos termos de Didi-Huberman, uma forma de resistir as trevas. Mas,

ao mesmo tempo, essa percepção só é possível a partir do momento em que a escuridão cobrir por completo, já que lampejos não são possíveis junto a luzes ofuscantes.

Em “Pacto de Sangue”, colaboração com Capinam, a temática da cidade volta, agora reconhecendo as individualidades que constituem o espaço urbano: *“A cidade misteriosamente cresce / Pacto de sangue que todos fizeram e desconhece”*, mas ainda perpassada pela violência *“Seu pai tem medo que você se perca na cidade má e misteriosa / Que ele mesmo fez, e desconhece”*. É, consistentemente, um reconhecimento de que o imaginário, mesmo que constituído pelos indivíduos, escapa ao singular. “Obstáculos” marca a virada do disco, em que o cantor reconhece que, apesar de o caminho ser árduo, ele deve seguir: *“Sobre vidros e cascalhos / Sobre espinhos e vergalhos / Vou levando a vida assim. Tem montanhas, obstáculos / Tem pedreiras não derrapo / Tenho mesmo que seguir”*. A partir dessa música a atitude do narrador muda, deixa de ser uma figura pessimista e passa a enxergar as coisas como uma possibilidade de mudança. “Obstáculos” é a aceitação de que não há nada a fazer, a não ser continuar resistindo.

TUDO FERVIA E EU CANTAVA: AQUI E AGORA

Na segunda parte do disco, há uma mudança na atmosfera das músicas, que deixam de ter uma sonoridade pesada e lenta e passam a se aproximar muito mais de um samba convencional, digamos assim, músicas mais alegres e dançantes, marcando a virada de um pessimismo em relação ao mundo para uma ótica mais otimista. Outro fator decisivo na mudança são as participações, muito mais plurais do que na primeira parte do disco.

Nas seis primeiras músicas houve a participação de Kiko Dinucci, Tim Bernardes e Capinam. As seis últimas músicas contam com a participação de Kiko Dinucci novamente, Thomas Harres, Rômulo Fróes, Rodrigo Campos, Clima, Juçara Marçal e Ava Rocha. As colaborações são importantíssimas na definição do tom mais dinâmico dessa segunda parte: a diversidade de vozes e estilos é constituinte de um momento mais esperançoso.

Se em “Trevas” há uma preocupação com a violência e vigilâncias dos corpos, do trânsito nos locais públicos e das implicações desses limites, “Meu Amor e Meu Cansaço”, a música de abertura da segunda parte, marca uma atitude contrária, de liberdade: *“Faça o que quiser, faça o que tiver vontade de fazer / Toma minha liberdade, o que quiser fazer / Meu desejo e minha roupa, o que quiser fazer / Faça o que quiser com meu corpo, minha boca, o*

que quiser”. O trecho marca uma superação do controle violento posto inicialmente, e também uma consciência com questões identitárias: a liberdade de se fazer o que quiser com o desejo, o corpo e a boca são análogas às pautas feministas e LGBTQ+, trata-se da percepção de que sujeitos são complexificados e que identidades são diversas:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade, geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno (BHABHA, 2010, p.20).

Na perspectiva de Bhabha (2010), a complexificação das identidades é resultado de um cruzamento de espaço e de tempo, que são resultados do trânsito cultural. Assim, para Agamben (2009), perceber essa complexificação das identidades atravessadas pelo tempo espaço e tempo, é uma questão cara ao sujeito contemporâneo: “Aqueles que procuraram pensar contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009, p.71). É fundamental, então, para o sujeito contemporâneo compreender as fissuras e reconhecê-las, assumir as renovações como um compromisso e um encontro “de tempos e gerações”.

Nessa linha, “Tempo e Contratempo” prossegue a discussão sobre temporalidades: “*E o tempo tempando e vai passando o tempo / Passa noite e dia e passa chuva e vento*” a composição faz uma analogia, relacionando a ideia de tempo cronológico e climático, tensionando as percepções que temos a respeito do conceito de tempo, que pode suscitar variadas interpretações, continua: “*O tempo é obra de gente sem raça / O tempo não existe, é essa que é a graça*”. Ao dizer que o tempo é obra sem raça, Macalé atesta estarmos sob uma lógica eurocêntrica do tempo, em uma noção teleológica, mobilizando a ideia de racialização, de pensar que o “branco” é a norma e a neutralidade, e de que raças são “apenas” as que não são “brancas” (SCHUMAN, 2012). Além disso, ao dizer que o tempo não existe, Macalé provoca uma relação, que passa a existir a partir do momento que o tempo é percebido, uma relação de subjetividade do sujeito, uma “construção social” (KEHL, 2009).

Ora, se em “Tempo em Contratempo” há um questionamento sobre a relação do ser humano com o tempo, em “Peixe”, com participação de Juçara Marçal, há a história de um peixe que se arrisca a sair da água e enfrentar o mundo humano, e que desiste ao se tornar consciente do tempo: “*Peixe subiu das entranhas verdes do mar*” e “*Olhou pro céu, se ajoelhou, se orientou, ficou de pé / Amanheceu, voltou pro mar, quando entendeu o que a*

morte é". Entender a morte, nesse sentido, é tornar-se consciente do tempo e a decisão de voltar para o mar é a de manter-se alienado, ignorando o sentido teleológico já mencionado, é a decisão de manter-se como senhor do próprio tempo. Poder ignorar essa imposição do tempo é abster-se da demanda do desejo, que para Kehl é o que diferencia o "peixe" de Macalé do ser humano:

O sujeito do desejo, em psicanálise, é um intervalo sempre em aberto, que pulsa entre o tempo próprio da pulsão e o tempo urgente da demanda do Outro. Nisso se resume a alienação que distingue o humano de outras formas de vida animal: não somos senhores de nossa relação com o tempo (KEHL, 2009, p.112).

Então, ao se tornar consciente do tempo, o peixe é dotado de subjetividade, de pulsões e, necessariamente, de frustrações e alienações. Em um último momento, o peixe decide voltar para o mar, ou seja, rejeita as imposições que vem com o tornar-se sujeito, ou de perder o domínio dessa relação com o tempo.

"Um Longo Caminho ao Sol" e "Limite" trazem a imagem do sol. Na primeira, em um otimismo de quem canta a vida: *"Tudo que eu vi era um sol (Lá, lá, laia, laia) / E tudo que havia era um sol (É bom cantar)"*. Nessas músicas se encerra o movimento das *Trevas* iniciado na primeira parte, o sol é o oposto da escuridão, e tornar-se contemporâneo é a jornada para o alcançar, é o sair das trevas e encontrar a iluminação, ou o lampejo ofuscante. Trata-se de uma atitude que supera, nos parece, as questões das trevas, mas não em um sentido niilista, mas de quem superou as dores: *"Osso do osso eu roi / A brasa ardente eu moi / Dos dentes da boca, a dor vicia / Mortes da morte eu morri"*. "Limite" prossegue com essa proposta do prazer proporcionado pelo sol e pela canção, e coloca em pauta a sanidade de quem passou pelas dores e pelas trevas: *"À beira-mar, eu e o sol, sós / Á beira do prazer, só nós / À beira da loucura, somente eu / À beira do abismo, à beira de tudo"*. O sol aparece como "a representação de um objeto de satisfação esperado, na tentativa de anular o angustiante intervalo do tempo vazio" (KEHL, 2009, p.112). A partir disso, o tempo vazio é o tempo de morte, a ideia de beira e de limite, entre a vida e a morte.

O disco se encerra com "Valor", uma reflexão de Macalé sobre sua trajetória e sobre sua produção, dando significado ao que fez, independentemente da forma como os Outros recebem: *"Nem quero que saibam O valor de minhas canções / Se boas ou más, pouco me importam / Elaborei com meu calor / E nesse trabalho eu levo a flor"*.

Acreditamos que o movimento feito por Jards Macalé é o de tomada de consciência de relações temporais, de questões que são atravessadas pela disputa dos sentidos e pelos sujeitos que constituem esse tempo. Assim, assumir a postura de contemporâneo é também habitar o “entre-lugar” proposto por Bhabha: “o passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2010, p.27), trata-se da fratura das vértebras do tempo e de um compromisso com o lugar dessa fratura. O contemporâneo, então, não é apenas perceber as luzes que resistem nas trevas, mas uma relação com o tempo, é ser:

também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p.72).

Ao perceber as dinâmicas que estão colocadas no seu tempo — questões identitárias, violências sobre os corpos, tentativas de apagamento das diversidades — o compositor assume o compromisso com as fissuras no tempo, em perceber que ele é anacrônico.

Em entrevista a revista *Noize*, Macalé conta como foi a experiência de gravar o disco e fala sobre a broncopneumonia que o deixou de cama durante o processo. Quando questionado se a experiência havia influenciado o disco, ou se tinha um saldo positivo, responde: “Tem! A vontade de viver, de continuar o trabalho e continuar realizando o disco. É preferível viver, né? A criação foi saudável pra isso. Começou na casa do Kiko e, depois dessa história toda, e da recuperação física, concretizamos o disco.” Essa relação de desejo de viver após um momento de trevas parece o mesmo movimento que é narrado no disco, um movimento “contemporâneo.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O TEMPO, O ASSOMBRO E O POSSÍVEL

Na ocasião da morte do cantor e compositor João Gilberto, em 6 de julho de 2019, um fragmento do livro *Pavões misteriosos*, de André Barcinski, sobre o contexto da produção brasileira do pop/rock dos anos 1970, ganhou visibilidade. Nele, há a descrição de um encontro sutil entre dois artistas, em um momento delicado da vida pessoal de Jards Macalé, baseado numa interlocução de intensa possibilidade:

Jards Macalé pensava em se matar naquele estranho final de anos 70. A música não era mais a mesma, e o pulo de vanguardista para tio esquisito tinha sido rápido demais. Ele não entendia mais o mundo que mudava e o mundo não mais o entendia, e ainda havia tomado um pé na bunda. Jards decidiu, então, ligar para os amigos, para, sem dar na telha, se despedir. João Gilberto foi um deles e notou haver algo errado com o amigo. E disse: “Jards, venha me visitar, venha, venha”. Jards assim o fez. Ao chegar no apartamento do Leblon, Jards abriu a porta e se deparou com um ambiente a meia luz. E João Gilberto e seu violão cantando “Rancho fundo”, de Ary Barroso. Deita aí no sofá, Jards, deita”. Jards deitou-se enquanto ouvia João cantando naquele tom contido sobre o rancho fundo onde a dor e a saudade contam coisas da cidade. Jards apagou. Dormiu a noite inteira um sono excelente. Acordou novo e se deparou com um João Gilberto lavando a louça: - Melhorou (BARCINSKI, 2014, p.10).

A tomada de consciência da passagem do tempo e a constatação de seu lugar como artista podem ser articuladas a essa atmosfera empreendida pelo encontro dos dois artistas, em um período de entressafra artística e política, o final dos anos 1970, em que a obra de Macalé alargava as fronteiras de seu papel e de sua projeção – algo incômoda – de poeta maldito. Assim, é muito caro, nos parece, o gesto de subversão artística ligado a angustia mais visceral de sua experiência pessoal. Quando João Gilberto acalanta Macalé algo parece se alinhar nesse contexto e nessa passagem. A obra de Macalé parece compreender-se, então, desse semblante de acalanto, em vários pontos de sua trajetória: a interpretação de aspecto tropicalista, a revisão do projeto tropicalista pela pista da arte marginal, a assimilação e reinvenção dos aportes temáticos e estéticos do samba carioca. Isso também é palpável quando faz da experimentação artística um apelo de resistência para as discussões embaladas na essência musical de seu tempo, como um poeta declamando um sonho – ou sono – quase sempre à beira do caos.

Não à toa, o trecho sintetizado por Barcinski anuncia a necessidade desse *possível* revestido de volta à vida, como a insurgir que o tempo da canção, ou o tempo do longo caminho possível, só pode ser *sentido* se vivificado no calor das mesmas orientações da experiência pessoal, com suas durezas cotidianas.

Besta Fera nos adverte sobre as necessidades prosaicas e, paradoxalmente, acalentadoras, a partir do encontro com os músicos vanguardistas de São Paulo (a produção de Kiko Dinucci, a participação/apoio de Tim Bernardes, Juçara Marçal, Romulo Fróes, Thiago França), experiência de encontro intergeracional que já tinha acontecido com Elza Soares, na produção do álbum *Mulher do fim do mundo*, como um teste de contato com *tempos diversos*, que se distendem diante da arte e suas fragilidades, na conversa de artistas de gerações

distintas. Nesse sentido, a temática insurgente da obra de Macalé é resumida pela temática também insurgente e particular de *Besta Fera*, a estampar o Brasil de pós-2018 nas seguintes particularidades: o novo e o velho, o velho sobreposto ao novo, e o novo sobreposto ao velho.

Partindo dessas linhas, neste trecho de Agamben, ao comentar o conceito de contemporâneo, veremos a ideia das trevas antagonizada com a luz: “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p.69).

A “autorização” desse *tempo* que a tudo absorve, na epopeia do contemporâneo, é vista como fiadora do meio social que se dilui ante a treva em contraste com a luz. A marcação filosófica, numa obra como a de Macalé, faz-se, como vimos, da insurgência contra um cânone marcado na “peculiar descontinuidade” das saídas escapistas da arte, e no contraste sempre observado e tensionado entre treva e luz.

A dicotomia assume, portanto, uma feitura de noção argumentativa entre o desencanto (do mundo) e a frustração/felicidade pessoal, fincando, com isso, a reivindicação da energia vital para se empreender sujeito no mundo, mesmo com dores e constatações indigestas. Nesse sentido, *amanhecer é uma lição do universo*, como salienta a canção “Raízes”, de Renato Teixeira. Tal pressuposição assume-se como provocação valorativa do *tempo contemporâneo* abarcado na luz e na treva, numa constante elaboração dialética sobre os limites do ser, sintetizada, especialmente, por três canções de *Besta Fera*: “Vampiro de Copacabana”, “Trevas” e “Longo caminho do sol”.

Quando elabora as marcas dialéticas, o canto é de tom pessoal, como se a materialidade da canção, e aqui isso é muito relevante, propusesse um frequente sentimento de *autoexílio*. Com isso, as canções de *Besta Fera* aprumam-se ao componente estético como algo inerente à própria temática. É nele que Macalé instrui, contraditoriamente nas linhas poéticas do disco, uma evocação de esperança. O *autoexílio* do artista brasileiro em 2018 é semelhante, pois, a arte como experiência maldita e a todo rescaldo desse imaginário, tributário de Baudelaire, Rimbaud etc. Em entrevista, no dia 8 de outubro de 2019, ao programa Transmissão, do Canal Brasil, o compositor salienta que: “A sociedade atual é repressora e atrasada”.

O que Macalé reforça nessa declaração, como figura pública, no tom marcado no “gueto” da produção artística nacional, é elucidado, em *Besta Fera*, a partir da denúncia do cenário social atual e da configuração embalada pelo *autoexílio*, a reinventar a possibilidade de futuro (entre o experimental e a curtição), como se, no bojo da interminável *jam session* filosófica, o improviso próximo do free jazz, ou do canto popular ancestral, revelasse-se a erudição da arte e pudesse-se engendrar o grito de *desejo e assombro* contemporâneo: “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.62-64).

No mais, a partir desse trecho, e alinhavando o nosso percurso até aqui, temos *tempos* absorvidos nas relações que atravessam o disco (o movimento pessoal e o movimento cósmico das trevas à luz) e como elas estão situadas na mesma orientação estética de transcendência, vamos assim dizer. É que o espírito da poesia indomável e irascível, materializada na voz rouca e desafinada do cantor e compositor, é herdeira de um referencial artístico variado, de Moreira da Silva a Paulinho da Viola, de João Gilberto a Jimi Hendrix, em que tais características se mostram no entre lugar, como componente categórico de leitura de um mundo circunstancial. Essa noção é interessante, porque *Besta Fera* compreende o mundo hostil contemporâneo vivido na situação *de se estar aqui e agora* (a história com H maiúsculo), mas, ao mesmo tempo, identifica a dor prosaica do dia a dia e o seu desamparo nas bordas do processo histórico. As paisagens visuais e sonoras de *Besta Fera* se animam nas atmosferas, ora de um Rio de Janeiro e de uma São Paulo fantasmagóricos, cinza, ora de um olhar comedido no canto cronístico do samba, que se estende a um *crossover* musical em que o rock, o blues e a experimentação vanguardística instalam um *clima do possível* justaposto pelo canto de dor.

A temporalidade diluída do álbum dialoga, assim, com a trajetória distendida da obra do compositor, em que o contemporâneo é marca decisiva de elaboração artística. Não é exagero afirmar, a partir dessas observações, portanto, que *Besta Fera* é um comentário indigesto de um país à deriva, sempre e sempre, que, ao mesmo tempo, revela-se esperançado na ânsia de se verificar como um teste de contextualização e projeção de futuro possível.

O *autoexílio* (presente nas entrelinhas do álbum) é tributário dos elementos fulcrais da contracultura brasileira (essa geração a qual Macalé faz parte tortamente), a impetrar a

convocação estética maior em João Gilberto, talvez. Em entrevista no dia 3 de abril de 2020, ao Estado de Minas, no contexto da pandemia global do corona vírus, ao relatar sua rotina de quarentena, evoca doces fantasmas contraculturais: “Meus dias têm sido assim, toco com o João Gilberto, depois com o Miles Davis e com o Jimi Hendrix”.

De novo, Macalé traz a expectativa do encontro com João Gilberto, a morte iminente, e a celebração em vida, por meio da audição de três artistas que relativizaram, no limite, o veio criativo dissecado e diluído: o violão de Gilberto, o trompete de Davis e a guitarra de Hendrix são emblemas de várias revoluções estéticas e políticas; e resumem aqui, ao fim e ao cabo, a projeção de sujeito autoexilado do artista em trânsito de tempo e lugar (no caso muito particular da pandemia, em estado estático).

Macalé reivindica, ainda, o entre lugar e o entretempo, a revelar uma original contemporaneidade, a partir do comentário da lida social cotidiana, e a estender as pressuposições pessoais ao cânone e à experimentação de sua arte. E, de novo, ainda, João Gilberto ser a síntese desse movimento acalentador e fantasmagórico. As assimilações não são aleatórias, na medida em que as disposições do campo da arte estão associadas, para Macalé, com as aspirações de um povo em um determinado lugar. A disposição vital do artista, digamos assim, é a cambaleante discussão conceitual na ideia do *assombro*.

O espectro evocado por Macalé em *Besta Fera*, além do dispositivo do *autoexílio*, como tema e proposição estética, no contraste entre luz e trevas, é o *assombro*, como grito do desejo, como já notamos em Agamben.

Pelbart, ao comentar as potencialidades categóricas do teatro de Artaud, estabelece uma descrição mínima do rompante do *assombro*, quando identifica um aspecto decisivo da arte contemporânea:

E o teatro se vale, para Artaud, se for aberto às forças puras. É uma espécie de atletismo afetivo [...]. O sopro torna-se grito. O sopro e o grito seguem e captam as ondas das forças. É pelo grito e pelo sopro elaborados que o corpo se transforma em matéria fluida e comunica com as forças (ARTAUD, 2019, p.281).

Estamos num terreno do trânsito das potencialidades artísticas, evidentemente, nas quais várias articulações podem ser vislumbradas, entre elas o “atletismo afetivo” manifestado por Jards Macalé. E é nessa atribuição do comentário do teatro de Artaud que Pelbart enumera a transição do pensamento de Foucault (biopolítica), passando por Mbembe (necropolítica) e chegando à atribuição do desejo e do grito do *prazer em meio ao assombro*.

Tal imagem trabalhada conceitualmente por Pelbart resume as referências de *Besta Fera*, parece-nos, que são observadas nas seguintes singularidades, já enunciadas anteriormente: o contraste do velho e do novo, o velho sobreposto no novo e o novo sobreposto no velho. Além disso, tem-se: a) a consciência das relações temporais; b) a discussão do e no contemporâneo; c) o compromisso com o lugar da fratura temporal.

A dança cultivada no conteúdo do disco, e percorrida por nós, aqui, sintetiza também outra articulação, uma espécie de evocação dos movimentos da lida diária do esteta, embrenhada com os movimentos da contemporaneidade: *o tempo, o possível e o assombro*. Desse modo, os movimentos feitos por Jards Macalé são o de tomada de consciência de relações temporais e de questões que estão atravessadas pela disputa de sentidos e dos sujeitos que transitam no tempo. Assim, assumir a postura de contemporâneo é também habitar o entre lugar proposto por Bhabha – “o passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2010, p.27) – como fratura das vértebras do tempo e como compromisso com o lugar a partir da fratura temporal. Com isso, o contemporâneo não é apenas perceber as luzes que resistem nas trevas, mas uma relação com o tempo deslocado.

As dinâmicas estão postas na trajetória pessoal e artística – as violências sobre os corpos e as tentativas de apagamento das diversidades a se colocar no entre lugar – e o cantor e compositor assume o compromisso com as fissuras. É uma que aponta duas noções, pelo menos, sobre o tempo: ele é anacrônico e ele na para.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009
_____. **Profanações**. Boitempo. 2007

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos: 1974-1983 – a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três estrelas, 2014.

MACALÉ, Jards. **BESTA FERA**. Distribuição digital: Altafonte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-eVbn_RuEdU&t=1450s>. Acesso em: 04 09 2020.

BHABHA, H.K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et al, Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. **Serrote**. Nº 16, março de 2014.

ESCUTA: Quem foram os malditos da música brasileira. Apresentado por Camilo Rocha e Guilherme Falcão. Digital. Podcast da Revista Nexo. 26 jul. 2019. Duração 19 min. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/podcast/2019/03/08/Quem-foram-os-malditos-da-musica-brasileira>>

AUGUSTO, Guilherme. Idoso, hipertenso e diabético, Macalé transforma a música em vacina. **Estado de Minas.** Belo Horizonte: 3 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/04/03/interna_cultura,1135125/idoso-hipertenso-e-diabetico-macale-transforma-a-musica-em-vacina.shtml>

FAGUNDES, Ariel. Entrevista | Jards Macalé narra um conto de Vida e Morte em “Besta Fera”. **NOIZE.** Digital. 08 fev 2019. Disponível em: <<https://noize.com.br/entrevista-jards-macale-narra-um-conto-de-vida-e-morte-em-besta-fera-2019/#1>>

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 1987.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão.** São Paulo: Boitempo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes,** Gragoatá, n.24, 1º semestre 2008, Niterói: EdUFF

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Branquitude e Raça e Racismo** (parcial). In: _____. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana.** 2012 Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 17-41. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/pt-br.php>>

The contemporary in “Besta Fera” by Jards Macalé: time, haunt and the possible

ABSTRACT

The paper seeks to analyze the last album by the singer and composer Jards Macalé, mainly from the perspective of contemporary proposed by the Italian philosopher Giorgio Agamben. In order to understand some of the relationships that cross the album, it is also intended to dialogue with theoretical reflections proposed by authors such as Michel Foucault, Márcio Seligman, among others. From those intersections, it is intended to understand how the issues of temporality are present in the album, fundamentally as potential aesthetics surrounded by time, haunt and the possible.

Keywords: Contemporary. Temporalities. Beast Beast. Jards Macalé.

Lo contemporáneo en "Besta Fera" de Jards Macalé: el tiempo, la guarida y lo posible

RESUMEN

El artículo busca analizar el último álbum del cantante y compositor Jards Macalé, principalmente desde la perspectiva contemporánea propuesta por el filósofo italiano Giorgio Agamben. Para comprender algunas de las relaciones que cruzan el álbum, también se pretende dialogar con reflexiones teóricas propuestas por autores como Michel Foucault, Márcio Seligman, entre otros. A partir de esas intersecciones, se pretende comprender cómo los problemas de temporalidad están presentes en el álbum, fundamentalmente como una estética potencial rodeada por el tiempo, la obsesión y lo posible.

Palabras clave: Contemporáneo. Temporalidades Bestia fiera. Macalé Jards.

Recebido em: 05/08/2020

Aceito em: 19/09/2022