

Jards Macalé em cena

Doutoranda Lia Duarte Mota (PUC-Rio)ⁱ

Resumo:

Parto de uma longa e diversa construção do pensamento que propôs fronteiras diluídas, indissociação entre arte e vida, expansão do campo da escrita, artes híbridas, diversas e plurais para pensar o artista Jards Macalé em relação ao personagem Macunaíma de Mário de Andrade. Jards Macalé fez parte de um grupo e geração que movimentou o pensamento, as artes e o modo de viver, no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970 e continua produzindo atualmente. A feitura de suas canções parece apresentar uma preocupação outra, que não somente o arranjo, letra e melodia. Nas suas apresentações há uma presença de um corpo que se relaciona direta e visualmente com a canção cantada. No entanto, tais apresentações não são ações programadas e conceituadas. Dessa forma, a proposta desse texto é aproximar esses dois personagens naquilo que têm de abertura para o imprevisto.

Palavras-chave: Jards Macalé; Macunaíma; performance; corpo.

1 Introdução

A proposta desse texto é relacionar dois personagens, Jards Macalé e Macunaíma. Um real, outro ficcional, um ficcional, outro real. Afinal, essas fronteiras podem ser remexidas. Esse texto é, portanto, um exercício tanto de rever sob nova perspectiva questões relativas à Jards Macalé, tais como sua criação artística, sua performance e suas ações, quanto de voltar meu olhar para a literatura, ainda que de modo passageiro e pouco responsável. Sim, retorno à literatura propriamente dita de modo irresponsável, pois, como faço um exercício, não pretenderei lidar com todas as possibilidades dessa análise, nem tampouco dar conta de todas as dificuldades. Jards Macalé e Macunaíma se aproximam no modo de agir, na inconstância, na falta de regras inquebrantáveis, na abertura para o imprevisto. Para desenvolver tal proposta, precisarei, antes, apresentar Jards Macalé, um artista de muitas versões.

2 Em cena

A discografia de Jards Macalé é composta apenas por 15 discos: o compacto *Só morto* (1969), *Jards Macalé* (1972), *O Banquete dos Mendigos* (1974), artistas variados, *Jards Macalé apresenta a Linha da Morbeza Romântica em Aprender a Nadar* (1974), *Contrastes* (1977), *Rio sem Tom, Blues Suede Shoes* (1987), *Quatro Batutas e um Curinga* (1987), *Ismael Silva – Peçam Bis* (1988), com Dalva Torres, *Let's Play That* (1994), com Naná Vasconcelos, *O Q Faço é Música*, (1998), *Macalé canta Moreira* (2001), *Amor, Ordem e Progresso* (2003), *Real Grandeza* (2005), *Macao* (2007) e *Jards* (2011). Se os anos de 1970 são marcados por uma produção intensa, a década seguinte é um momento de apagamento, período em que o artista perdeu seu espaço no mercado e gravou apenas discos como intérprete. No entanto, sua produção artística não deve ser reduzida à produção fonográfica.

Nos últimos três anos, Jards Macalé ganhou novo espaço, extensão de voz. Em 2012 é tema do documentário *Jards* de Eryk Rocha. Nos dias 26 e 27 de novembro de 2011, estreou, em São Paulo, o espetáculo “Sinfonia de Jards Macalé – meditação pela cosmobaba”, definido como um

“cineshow-experiência: espetáculo interdisciplinar-multimídia: linguagem em performance”. Em 2010, além do documentário *Jards Macalé – Um morcego na porta principal*, de João Pimentel e Marcos Abujamra, o artista fez uma reedição da proposição criada por Lygia Clark, “Baba Antropofágica”, de 1973. Durante esse período, também fez muitos shows e concedeu diversas entrevistas. Reaparecido, tem sido nomeado um artista multifacetado.

Jards Macalé é mesmo um artista de muitas facetas, é ator, intérprete, instrumentista, compositor, produtor. Desde o início de sua carreira, Jards conviveu e trabalhou com artistas das mais variadas áreas, tecendo uma rede de companhias e de entradas artísticas variadas. Além de se relacionar com os principais músicos brasileiros, tanto seus predecessores e professores eruditos, tais como Turívio dos Santos, Guerra Peixe, Esther Scliar, passando pelo violão de João Gilberto, até os nomes de sua geração, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, foi companheiro de composição dos poetas Waly Salomão, Torquato Neto e José Carlos Capinan. Com Nelson Pereira dos Santos, fez a trilha sonora, além de participar como ator, de *Amuleto de Ogum*, com Glauber Rocha fez a transcrição das canções do piano para o violão de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, e com Joaquim Pedro de Andrade fez a trilha sonora de *Macunaíma*. Relacionou-se, ainda, com os artistas plásticos Hélio Oiticica e Lygia Clark. Nessa época, fez também a direção musical do disco *Transa* de Caetano Veloso (1971), participou dos arranjos do disco *Legal* de Gal Costa (1970), produziu o show “Cangaceiro” de Maria Bethânia (1966) e o espetáculo “Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos”, show e disco comemorativo do 25º aniversário da Declaração dos Direitos Humanos, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 10 de dezembro de 1973.

A proposta artística de Jards Macalé parece ter sempre buscado um ambiente expandido, no sentido de se vincular, se influenciar, se deixar ser mais do que uma forma artística musical. O foco de sua produção não está nem apenas na composição de sua música, nem apenas na elaboração de um disco. Ele define esse modo de criação como invenção, compactuando e propagando uma proposta de Hélio Oiticica. Na entrevista para o programa *Ladeira Metálica* de 2010, ele explica:

Ali estávamos em estado de invenção, buscando sempre não inovar nada, mas buscar, dentro de nós como artistas, a invenção. Ficar em estado de invenção criativa o tempo inteiro. (...) Buscávamos [Jards e Waly] também no nosso trabalho o sair do óbvio, sair do igual de tudo, mas buscamos a invenção. Uma viagem, uma aventura na arte, fora dos parâmetros do normal e sem aspas também. (MACALÉ, 2010)

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

No entanto, na década de 1980 fica esquecido. Por causa da relação conflituosa que teve com grandes gravadoras, assim como atuações performáticas no palco, ficou marcado pelo estigma de maldito. Atualmente, prefere declarar que não faz questão de ser um gênio incompreendido, o desviante, que só “encontrará seu lugar” quando morrer e for silenciado.

Em suas entrevistas, conta que, nessa época teve depressão, desejo de suicídio, pois não tinha trabalho, não era convidado para tocar. Também dessa época parece ter vindo as características de ranzinza, impaciente, mal humorado e, às vezes, grosseiro, com que ficou conhecido publicamente.

Um episódio que exemplifica tal temperamento é a cena que foi colocada no início do documentário *Jards Macalé - Um morcego na porta principal*, em que o protagonista discute com os diretores, pois, quando perguntados sobre o que queriam com a busca de tantos entrevistados, João Pimentel, responde que ele entenderia quando assistisse o filme. Jards diz:

J: Eu não confio nisso, Marcos, tô falando sério. Vocês vão fazer sozinhos isso? Essa história?

M: Que história? A sua história?

J: É... eu posso processá-los, hein, se eu não gostar! Tô falando sério.

M: Mas você tem medo que aconteça o quê?

J: Uma catástrofe.

M: Que tipo de catástrofe?

J: Que vocês desconstruam tudo o que eu construí.

M: Que é?

J: A vida! A minha própria vida pessoal. (MACALÉ, 2010)

Para além da característica de ranzinza, Macalé reivindica a sua participação no documentário. Ele não é intérprete, ele não é só o protagonista. Não é objeto do filme. É criador. E exige participação no processo criativo. Ações como essa, que o mostram como implicante – o artista sem lugar – torna possível pensar em uma possível aproximação com o cineasta Glauber Rocha, mais precisamente com a sua proposta de uma “Estética da fome”.

Afinal, se Jards Macalé recusa lugares fixos, habita margens, ele sabe aproveitar nelas o que há de produtivo. E é no deslizar de uma margem a outra, explorando as bordas, que esse artista nômade cria e ocupa um espaço da diferença. Espaço este daquele que não se encaixa, que não possui lugar fixo, que não é específico. Apesar de parecer possível, a partir desse encadeamento de ideias, nomeá-lo artista marginal, de modo a compactuar com a construção de um imaginário sobre ele, principalmente, focado nos fatos de que se colocou à margem da produção musical e radicalizou suas apresentações, não se trata de fazê-lo. O marginal Macalé não resulta de uma estratégia cultural – os desviantes das décadas de 1960 e 1970 –, assim como não resulta de uma estratégia geográfica – os marginais das periferias brasileiras. O marginal Macalé é outro. É aquele que passeia pela margem sem abandonar, ou seria melhor dizer, sem ignorar o centro, como um bêbado que não consegue andar em linha reta. Ele participa, pelas beiradas, da indústria cultural sem que seja um produto, extraordinariamente, rentável para ela. Produz, grava e compõe com artistas renomados ao mesmo tempo em que se apresenta e compõe com novos, desconhecidos e jovens artistas. Jards Macalé faz shows na praça de Uberlândia/ MG, relembra sua parceria com Wally Salomão em um pequeno palco no CCBB, faz apresentação em Paquetá/ RJ.

É um artista, um político, um crítico, um *performer*, um contestador, um devorador de linguagens. Não há uma única definição que o encerra. A convivência com artistas de diferentes áreas, a convivência com diferentes músicos, a convivência com diferentes formas de expressão do sensível são diferenciadores, são maneiras de não o identificar e, conseqüentemente, maneiras de destacá-lo. Dessa forma, ele se insere na indústria cultural, sem se adaptar a ela, como uma voz que insiste na dissonância, como voz distante e presente e marcante. Além disso, seu trabalho com a música é intertextual, é interdisciplinar, a música é um lugar de atravessamento das linguagens. As suas apresentações lidam com a intensidade das sensações, pois conjugam voz, corpo e violão, não como se um completasse o outro, mas o continuasse. Suas apresentações são gestos que, de alguma forma, põem em prática as canções do disco, são as músicas traduzidas na potência do corpo, um corpo em cena que dá visibilidade àquilo que não é visual, que dá a ver o que está sendo cantado.

As influências cinematográficas e plásticas na composição também podem ser percebidas na apresentação de Jards Macalé. Tanto nas apresentações em festivais como “Gotham City” (1969) e “Princípio do prazer” (1975), quanto em seus shows atuais, há uma presença, que não se dá apenas como corpo de um cantor no palco, mas um corpo que se relaciona direta e visualmente com a

canção cantada.

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

Em abril de 1974, ocorreu o lançamento do disco *Jards Macalé apresenta a linha da morbeza romântica em Aprender a Nadar*, na barca da Cantareira, no Rio de Janeiro. A barca saía pela baía de Guanabara enquanto Macalé se apresentava vestindo uma máscara de oxigênio. Diferentemente de um espaço tradicional, como uma casa de shows ou um teatro, a apresentação acontece dentro de uma barca, modificando essencialmente as regras do jogo ao colocar músico e espectadores em um mesmo plano. Segundo o músico, quando a barca estava embaixo da ponte Rio-Niterói, ele terminou o show, fez uma *striptease*, e se jogou na água. Saiu nadando pela baía, enquanto, dentro da barca, tocava o “Mambo da Cantareira”, cujo refrão, insinua o gesto do artista e parte do título do disco.

Mesmo em suas apresentações atuais, se já não há máscaras, barcas e morcegos, há uma nova compreensão de suas canções, uma releitura de qualquer canção. Há vaias, agora, pedidas por ele. Ele explica que é um trabalho de depurar, descobrir coisas, ver de vários ângulos e formas. A música não é estática. Quando decidiu gravar “Corcovado”, de Tom Jobim, Jards assistiu ao vídeo de João Gilberto no Youtube, aprendendo a tocá-la exatamente como este. Posteriormente, acrescentou a sua forma de tocar, “destacando notas, divisão, comecei a cortar, editar a música. Limpei algumas palavras.” (MACALÉ, 2010)

Por tudo isso, a postura de Jards Macalé poderia ser vista por meio do artista da América Latina, explicitado por Glauber Rocha, em seu manifesto “Uma estética da fome”, no sentido de ter na fome, na miséria, ter no Brasil, o tema e espaço inabitável, o subsolo potente de sua obra. Afinal, já afirmava o cineasta em 1965,

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 1965)

A fome presente na textura da obra, a fome como constituinte da obra, como matéria estética, poderia ser pensada nos moldes do trabalho de Jards Macalé, pois ele encontra potência criativa na fome, no Brasil, nos indivíduos que o cercam, e, com ela, produz resistência, afeto, renovação.

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

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman denuncia certo pessimismo presente no pensamento crítico contemporâneo, destacando, principalmente, um “tom apocalíptico” que permeia a crítica desenvolvida por Agamben. Ao retomar os textos do cineasta Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman reconstrói a metáfora dos vaga-lumes. Retomando uma carta escrita em 1941, por um ainda jovem e “esperançoso” Pasolini, destaca a dança dos vaga-lumes, que tomavam o céu em grande quantidade, formando “pequenos bosques de fogo”, e se enroscavam, porque se

amavam. Segundo Didi-Huberman, “Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos [dos vaga-lumes], ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.20-21) O que se sucede é que em 1975, o cineasta escreve “O artigo dos vaga-lumes” em que denuncia o desaparecimento dos vaga-lumes, na Itália, devido à “vitória” do neofascismo. Pasolini denuncia um “vazio do poder”, um “genocídio cultural” na sociedade de seu tempo, devido à transformação da vida em um espetáculo que reduz as diferenças, suprime a cultura popular, em prol de um comportamento definido pelo consumo.

Ainda que diante de um total desolamento de Pasolini, Didi-Huberman pretende valorizar aqueles textos anteriores por ver neles, tomando emprestada a análise de Jean-Paul Curnier, uma questão política e histórica e não somente estética e discursiva, pois o pensamento político do cineasta atingia “esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.24-25), revelando que “a *dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.25) O efêmero desse fenômeno, a resistência em sobreviver mesmo diante da violência e da incerteza, parece incorporado no artista Jards Macalé, que, maldito e esquecido, ganha de novo espaço, extensão de voz, nos últimos anos.

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

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

Tal qual Jards Macalé, a produção artística dos seus pares tinha inserção direta na vida. Hélio Oiticica levou a bateria da Mangueira, vestindo os seus parangolés, para o museu (MAM), “os bichos” de Lygia Clark deveriam ser manipulados, o disco *Transa* de Caetano Veloso, produzido por Jards Macalé, foi gravado em Londres, na época de exílio do primeiro, e serviu como chave para voltar ao país. Todos esses artistas atuavam na política brasileira. Certamente, por meio de protestos e ações políticas engajadas, como exigia o período, mas também por meio de suas manifestações artísticas. Os pares de Jards Macalé, assim como ele, tinham uma preocupação política, e sua arte era uma forma de atuação.

Mas Jards não se destaca por um discurso crítico consistente, pela postura engajada de intelectual, como poderíamos dizer de Glauber Rocha. Nas suas entrevistas fica claro que as suas histórias passam por temas diversos, pois se envolveu e se relacionou com pessoas variadas, e, ainda assim, não carregam uma reflexão profunda e detalhada do problema abordado. Em muitas ocasiões conta a história de como propôs um novo lema para a bandeira do Brasil, em que a palavra Amor aparecesse antes de “Ordem e Progresso”. Em entrevista a FENEARTE, ele conta que convenceu um deputado a propor na Câmara essa mudança.

Isso não significa dizer que não é um artista crítico, que não se posiciona, que não faz política. Significa que seu discurso é composto de outros elementos que não apenas o verbal. Este, talvez, não seja o mais relevante nem preponderante. O discurso é feito no/pelo/com o corpo. Nas suas ações, nos seus gestos, está o discurso, está o seu modo contestador. Jards Macalé lembra o herói sem nenhum caráter, porque é inconstante, irresponsável, zombador, porque demonstra que não é apenas na força da palavra que se modifica o espaço em que se está inserido. Como Macunaíma, suas ações não são calculadas, não buscam um efeito pré-estabelecido. São ações que não visam o

resultado, pois reconhecem que estes não podem ser inteiramente determinados e, mais do que isso, reconhecem a potência criativa do inesperado, do imprevisto.

Se, por exemplo, Macunaíma faz o passarinho uirapuru passar por lacraia só para “pregar uma peça”, Jards Macalé parece pregar uma peça em todos que tentam caracterizar suas apresentações. Na cena de Macunaíma, o herói está deitado em uma sombra quando o pássaro uirapuru é mandado pelo Negrinho do Pastoreio para contar onde estava a pedra muiraquitã. Quando os irmãos chegam para encontrá-lo, Macunaíma conta: “Ia andando por um caminho negaceando um catingueiro e vai, presenciei um friúme no costado. Botei a mão e saiu uma lacraia mansa que me falou toda a verdade.” (ANDRADE, 19-- , p.34)

Na entrevista para Rogério Skylab, quando lembrado pela cena chocante executada em “Princípio do prazer”, Jards desconstrói a apresentação performática. Diz que decidiu tocar prato de última hora e pediu para Clementina de Jesus lhe ensinar. Quando estava entrando no palco, ganhou uma maçã e uma rosa. No momento em que a orquestra fazia a parte instrumental, ele começou a tocar o prato e o quebrou. Resolveu comer a maçã e a rosa, mas o trecho da orquestração acabou e ele deveria voltar a cantar. Daí, aquele balbúcio com a boca cheia e a cena conhecida em que Jards cuspiu no palco. Nenhuma programação pré-definida.

Após pular na Baía de Guanabara, no show do disco *Aprender a nadar*, Jards esperou os convidados no desembarque da barca, vestido de calção e todo sujo de óleo das águas já sujas dos anos 1970. Conta que fez questão de pegar na mão de todos os convidados e sujar todo mundo. Ele encerra o assunto com a frase: “Eu não sabia que isso depois viria a ter o nome de performance. Eu pensei que fosse suicídio.” (MACALÉ, 2013)

3 Conclusão

Um contador de história como Macunaíma, um enrolador, no bom sentido. No sentido daquele que se diverte no que faz, que sabe rir de si, que reconstrói sua história, dando novos significados. Em muitos dos seus shows tocando sozinho – no palco apenas um banco e o violão –, principalmente nos anos de 2011 e 2012, Jards Macalé esqueceu a letra das canções. Ele, então, parava de tocar de repente, recomeçava ou começava a contar uma história relacionada à canção. Uma postura variável, malemolente... Quase como se dissesse: “Ai que preguiça!”.

As histórias contadas continuam importantes. Relacionam-se à canção, logo, relacionam-se ao fazer artístico de Jards. Marcam o seu estar no mundo, o seu lugar no cenário brasileiro desde os anos 1970. O modo como se compromete com as questões que lhe tocam, a maneira como age e como gera reverberações.

Como o artista defendeu no documentário, há uma construção de um personagem no decorrer da vida que passa também pelas entrevistas. Não é interessante nem produtivo questionar, no meu texto, a veracidade das histórias contadas. Remexê-las e lê-las sob outros aspectos é colocar o trabalho de Jards Macalé em movimento, é traduzi-lo para outras linguagens. Os personagens, Jards Macalé e Macunaíma, trocam de lugar. Quem será real, quem será ficcional? É possível fazer tal distinção?

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARREIRA, A. L. A. N., VILLAR-QUEIROZ, F., GRAMMONT, G. de et al.(Org.). **Mediações Performáticas Latino Americanas**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

CARREIRA, A. L. A. N., VILLAR-QUEIROZ, F., GRAMMONT, G. de et al.(Org.). **Mediações Performáticas Latino Americanas II**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2004.

COHEN, R. **Performance como Linguagem** – criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, R. L. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JARDS Macalé – um morcego na porta principal. Direção: Marco Abujamra e João Pimentel. Rio de Janeiro: Dona Rosa Filmes, 2008. 1 DVD (71 min), son., color.

JARDS. Direção: Eryk Rocha. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, Canal Brasil, Aruac Produções, Itaú Cultural, 2012, 1 DVD, son., color e P&B.

OITICICA, H. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oitica. In: **Ivampirismo: O cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América - Fundação do Cinema Brasileiro, 1990, p. 67-81.

PIMENTEL, J. **Álbum de retratos** – Jards Macalé. Rio de Janeiro: Memória Visual: Folha Seca: 2007.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SANTOS, R. C. dos & REZENDE, R. **No contemporâneo: arte e escrituras expandidas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

SILVA, W. “Abertura” – nem farsa, nem engodo, má seleção apenas. **Folha de São Paulo**, 23 jan. 1975.

MACALÉ, J. Entrevista. **Rolling Stones**, n. 44, mai. 2010. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/edicoes/44/textos/4259/>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

_____. Cuidado! Há um Jards Macalé na porta principal! **Freakium**, n. 7. Disponível em: <http://www.freakium.com/edicao7_macale.htm>. Acesso em: 24 jun. 2011.

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://fenearte.org/2011/01/07/entrevista-jards-macale/>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

MACALÉ, J. Estranho mundo de Zé do Caixão, **Canal Brasil**. Rio de Janeiro: episódio 101, temporada 2011.

_____. **Ladeira Metálica**. Concedida a Lu de Laurentiz. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=i7oBIRLgpS8>>. Acesso em 27 jun. 2012.

_____. Ensaio, **TV Cultura**, São Paulo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JdhNm_3j4Ug&list=FLFSxFsZPZHGaMr5YPpeCTgg&index=32&feature=plpp_video>. Acesso em: 28 jun. 2012.

_____. Matador de passarinho, programa de Rogério Skylab, **Canal Brasil**. Rio de Janeiro, 28 jun. 2013.

ⁱ**Lia Duarte Mota (Doutoranda)**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Departamento de Letras

E-mail: lia_duarte_mota@hotmail.com