

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Luís Dadalti

**MENINO DA SILVA:
UMA LEITURA DAS CANÇÕES DE TAIGUARA**

Juiz de Fora
2020

Luís Cláudio Dadalti

MENINO DA SILVA: UMA LEITURA DAS CANÇÕES DE TAIGUARA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Crítica e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora
2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dadalti, Luís .

Menino da Silva : uma leitura das canções de Taiguara / Luís Dadalti. -- 2020.

139 p. : il.

Orientador: Alexandre Faria

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Taiguara. 2. Canção. 3. Ditadura. 4. Identidade. 5. Censura. I. Faria, Alexandre, orient. II. Título.

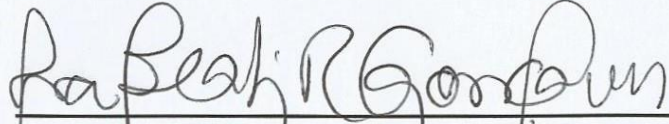
Luís Cláudio Dadalti

MENINO DA SILVA: UMA LEITURA DAS CANÇÕES DE TAIGUARA

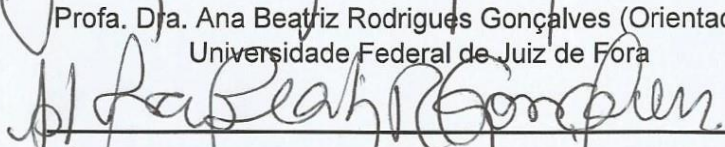
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 07 de outubro de 2020

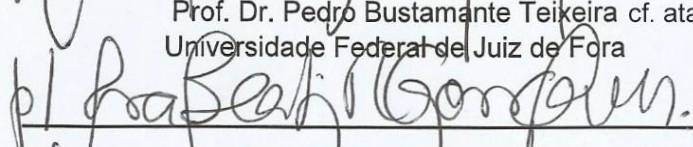
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira cf. ata
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho cf. ata
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

A José Augusto Barroso

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, sou grato à possibilidade de cursar tanto a Graduação quanto o Mestrado por meio de uma instituição pública. Agradeço também aos estudantes e trabalhadores que, ao longo da história deste país, conquistaram esse direito.

Meus sinceros agradecimentos àqueles que produzem conteúdo para propagar conhecimento científico. Em especial o jornalista Eduardo Bueno; Ivan Mizanzuk, do Anticast; Gabriel Divan e Carlos Carapanã, do Vira Casacas; João Carvalho, Jones Manoel, Larissa Coutinho, Diego Miranda e Zamiliano, do Revolushow; Filipe Figueiredo e Matias Pinto, do Xadrez Verbal; e diversos outros que fazem um maravilhoso trabalho para divulgar informações e fomentar importantes discussões gratuitamente a diversas pessoas por seus podcasts.

Fico eternamente grato a todos os meus familiares mais próximos, que deram apoio nas mais diversas esferas pessoais durante os últimos anos e possibilitaram uma rede de apoio consistente e fortalecida com o tempo. Deixo também a exaltação à paciência por eles tida em relação à ausência muitas vezes necessária da minha parte para a produção deste trabalho.

Para além disso, aos mais diversos amigos que conheci durante a trajetória do curso e em viagens para congressos. Dos mais próximos àqueles que não sei bem se são cientes da admiração que por eles tenho.

Especial agradecimento também a Alexandre Graça Faria que, para além de apontar diversos caminhos em relação à pesquisa, depositou em mim confianças para o desenrolar da pesquisa que muito me enternecem. Obrigado pela ótima orientação e pelo carinho.

Deixo também reservado um agradecimento especial a Ana Luiza Siqueira, companheira afetuosa e compreensiva que me acompanhou durante a maior parte da pesquisa e escrita deste texto.

*Não é fácil para a língua
encardida da esperança
sair no sol e lambar
o sal da perseverança
-Thiago de Mello*

RESUMO

Neste trabalho são compreendidas as produções musicais do compositor Taiguara e como estão elas inseridas diante de determinados recortes dentro do amplo panorama da música brasileira. Procura-se compreender diante da produção do autor qual a perspectiva apresentada, principalmente ao longo da década de 1970, sobre as temáticas abordadas em suas canções, e trazer ponderações a partir de proposições de mundo vistas nas letras. Para além disso, busca-se a compreensão de Taiguara como músico no desenvolvimento dos aspectos estético-sonoros, como, por exemplo, os gêneros por ele explorados em cada disco, e a relação estabelecida entre tais aspectos e as temáticas abordadas nas canções, seu posicionamento diante delas; as composições estético-literárias particulares de determinados discos; dados aspectos pessoais do compositor, como seu engajamento com a esquerda política; questões identitárias e a leitura de Brasil feita em relação a seu passado, o presente em que se fala, e o futuro esperado e desejado. Para chegar a tal resultado de análise, para além do material das canções, foram usados artigos de revistas, entrevistas, falas proferidas durante apresentações, dados biográficos, encartes de discos, e artigos de jornais, para, com isso, melhor perspectivar a leitura das canções e trazer à tona tanto elementos de autor, obra, e recepção. Para além disso, o foco do trabalho recai sobre a análise do último álbum lançado pelo compositor durante a década de 70: *Imyra, Tayra, Ipy*, que se faz um marco singular não apenas na obra do compositor, como do mercado fonográfico brasileiro como um todo, seja em seus aspectos líricos, na estética sonora, ou na relação com censura.

Palavras-chave: Taiguara. Canção. Ditadura. Identidade. Censura.

ABSTRACT

In this work we will be seeing the music production of Taiguara as they are in the Brazilian musical scenario. We aim to understand the perspective of the author of the themes present in his production and his perspectives towards them through, specially during the decade of 1970. For that we analyse the musician by the aesthetics of his music through the genres explored by him in each of the albums, for example; the relation established between set aspects and the lyrics and his positioning towards them; the literary aesthetics particular to each album; biographical aspects of the author, such as his engagement with the political left-wing; identity subjects and the relation it has with the past, the present in which the song is written, and the future it may be. To reach such conclusions, besides the lyrics itself, it was analyzed magazines articles, interviews, speeches given during concerts, biographical data, physical copies of the albums, and newspapers. All that to take a better perspective on the songs regarding authorship, work and reception. Besides that, it is important to state that the focus of this work is the last album recorded by Taiguara during the decade of 1970: *Imyra, Tayra, Ipy*, which is a singular landmark not only on the career of the musician, but the whole national scene by its lyrical and musical aspects and the problems it had regarding the censorship.

Key-words: Taiguara. Songs. Dictatorship. Identity. Censorship.

1. Introdução

Foi durante uma oficina ministrada na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) pelo professor Alexandre Graça Faria que a semente para este projeto foi plantada. Discutindo artistas que têm pouca visibilidade no presente e passaram por um processo de apagamento ao longo dos anos, o nome de Taiguara logo surgiu como um dos que, para além disso, mereciam uma leitura mais atenta de sua obra. Retomei então meu contato com a obra do compositor já por mim frequentada na coleção de discos de meus pais durante a infância. Do pouco contato que tive com Taiguara de fato na vida adulta, muito vinha de coletâneas a que consegui ter acesso, mas nunca de uma obra em sua completude. Indagando minha mãe por onde começar, me foram recomendados os últimos dois álbuns, mas me foi indicado que havia um “muito maluco pra entender alguma coisa”, que talvez não valesse a pena. Seria justamente esse disco que iniciaria o desejo por estudar com mais interesse a obra de Taiguara: *Imyra, Tayra, Ipy* (1975).

Um daqueles baques que acertam o ouvinte em determinadas situações me trouxe o gostoso incômodo de quem, de fato, não compreendeu quase nada do que se passava tanto no aspecto sonoro quanto lírico, mas que percebia com clareza a existência ali de um material muito denso, complexo e de difícil acesso. Esse incômodo fez do disco um hábito de escuta, uma curiosidade de pesquisa amadora que, ao longo tempo, tomou os contornos do que se tornou presente neste trabalho.

Era evidente que, pelas considerações dos fãs em comentários de vídeos pela internet, ou por amigos meus mais velhos, Taiguara ocupava alguns lugares bem diferentes entre si na concepção popular. Os dois apontamentos mais frequentes vinham de sua identificação ou como um artista romântico, de canções belas que são carinhosamente tidas por uns, ou uma visão do músico politizado que passou por diversas dificuldades durante a ditadura. Independente das perspectivas, era quase unânime a constatação final de que Taiguara foi esquecido com o passar dos anos, como aqueles artistas que fazem grande sucesso com diversas canções ao longo dos anos e, em algum momento, por força da vida ou do mercado, abandonam a profissão ou vivem de pequenas apresentações para um público estritamente seleto de seguidores.

Pensando Taiguara para além de sua carreira e do impacto por ele provocado nas pessoas, levando, então, em conta também suas obras em si, uma boa provocação para a produção deste trabalho pode ser encontrada no breve questionamento apresentado por Marília Abade Pacheco em sua dissertação, um dos mais competentes trabalhos acerca do compositor produzidos até então: acerca de sua produção, no fim das contas, há um “enigma

que alimenta o mito: um romântico insuspeitado mente politizado ou um político absurdamente romântico?” (PACHECO, 2013, p. 26) . É comum que a carreira de Taiguara seja dividida em dois momentos distintos por seus ouvintes: um primeiro momento, chamado de fase romântica, e, já no segundo, a política; mas essa divisão polarizada traz para a leitura de sua obra dificuldades que incomodam aqueles que buscam um olhar mais atento para suas canções.

Existem diversas outras dificuldades que permeiam a compreensão em completude desse artista e sua obra, como a forte relação que é traçada entre eventos de sua vida pessoal e as letras de suas canções, que muitas vezes parecem relatar, por exemplo, ocasiões específicas e momentos pontuais presenciados em viagens, canções dedicadas a amigos, pensamentos acerca da situação emocional, social, e política em que se encontra. Nesse sentido, é muito comum que os dados biográficos do compositor sejam trazidos por entrevistadores ou por ele mesmo ao abordar as canções de seus discos, se tornando, em certos momentos, difícil compreender a obra sem pensar também o autor. A imagem de Taiguara também oscila para o público entre o homem carinhoso com todos, e o que militante que por vezes chega a tornar-se incômodo aos que o cercam. A construção feita por ele mesmo de si apresenta também diversos momentos de conflito em que, por vezes, se faz enquanto pessoa inabalável à perseguição que sofreu durante a ditadura, e o perseguido pelo governo que não consegue trabalhar, oscilando, com isso, a aura por ele contada e o como as ações tomadas contra si de fato afetam sua vida pessoal.

O fato de Taiguara ter sido uma figura à parte no cenário amplo da música brasileira durante o período em que atuou implica também em raros depoimentos de grandes nomes do meio sobre sua pessoa. Isso acontece a despeito de ele também ter sido, no início da carreira, intérprete de diversos outros compositores, tais como Vinícius de Moraes, Paulo César Pinheiro, Baden Powell, e Chico Buarque. Taiguara não se enquadrava nem com aqueles da MPB, nem com os do Tropicalismo, nem com os da Jovem Guarda; são poucas as canções que têm em parceria com outros conhecidos compositores de sua época, sendo a maior parte assinadas apenas por seu nome. Isso torna a figura de Taiguara um elemento que toma a si próprio como referencial, pela falta de parâmetros estabelecidos a partir de outros colegas de profissão. Há um silêncio generalizado acerca do músico que parece não comover a categoria como um todo, mas que, para aqueles que conhecem sua trajetória, torna-se incômodo enquanto ausência.

Outro questionamento importante vem da definição de qual seria a ideia de Brasil na obra de Taiguara, tanto no aspecto do presente de escrita quanto nas potências do que viria o país a ser. Isso porque o compositor sempre fez uso de uma estética sonora mutável, mas que tinha bases claras nas raízes tradicionais sulistas, em boleros, mambos, estilos esses que vez ou outra permeavam os sucessos de rádio, mas que são usados por Taiguara de

forma que sempre causou estranhamento em mim por não ser ele um cantor de fato desses estilos, mas que flerta com eles o tempo inteiro durante sua carreira. Logo, quais seriam as raízes socio musicais do compositor? Seria ele um sulista, um uruguaio de Montevideo, ou um indígena que passa por um processo de resgate de sua identidade? Essas raízes, quando vistas em sua obra, parecem o tempo todos serem transformadas e retomadas, enfatizando ora uma vertente, ora outra dependendo do projeto que ronda a canção. Para além disso, teriam as dezenas de censuras a apresentações, canções, e uma aparente falta de simpatia da classe artística a sua causa, moldado de alguma forma a maneira pela qual se via ele em relação ao Brasil?

A junção de todas essas questões, enfim, pode ser sintetizada no questionamento de quem seria ou seriam elas personas poéticas construídas pelo cantor ao longo de seus discos. Teriam eles uma unidade coesa entre si que permitam pensar, de certa forma, um pensamento linear ou o aprofundamento de certas ideias ao longo do tempo? Buscariam eles autenticidade por meio da vida pessoal do compositor? Taiguara, enquanto militante da esquerda, veria em sua canção uma ferramenta para potencializar a transformação social? Se sim, por que vias seriam essas transformações para além da canção em si?

Para compreender melhor essas questões, são essenciais as análises de determinadas obras específicas de sua discografia, já que há uma transformação gradual de Taiguara tanto na estética sonora quanto lírica ao longo de sua carreira. A partir dessas mudanças, é possível rastrear também novas concepções que o compositor tem dos diversos sistemas e instituições que permeiam e moldam a sociedade, também, com isso, posicionando-se em relação ao panorama em que está inserido. Vê-se, então, como necessidade para tal, a análise mais cuidadosa dos primeiros álbuns solo do músico, que compreendem o período entre *Taiguara!* (1965) e *Carne e Osso* (1971), período em que há diversas mudanças estéticas e temáticas em sua carreira, até que se consolidassem o que seria por Taiguara trabalhado de forma cada vez mais aprofundada nos trabalhos seguintes. Apesar da importância desses álbuns, a ênfase maior aqui apresentada será no disco que mais se destaca e, de certa forma, se destoa do restante da obra do compositor: *Imyra, Tayra, Ipy*, dada à sua estética lírica e sonora peculiar, também devido ao momento político vivido pelo Brasil então. Dessa forma, o que se procura traçar é um mapeamento das mudanças que se deram na obra de Taiguara ao longo de sua carreira, como isso se deu, e, uma vez que sua relação com a esquerda e com os censores foram bastante intensas, qual a leitura de sociedade por ele feita nos períodos que compreendem a chamada “fase romântica” e “fase política”, mas focando especialmente na obra *Imyra, Tayra, Ipy*.

2. Taiguara, o cantor romântico

2.1 A construção musical

Taiguara Chalar da Silva, uruguaio filho de dois músicos, nascido em 9 de Outubro de 1945, deixou muito cedo sua terra natal para morar no Brasil. Com os dois pais atuando na profissão, Ubirajara Silva tocava piano e bandoneon, chegando a gravar alguns discos solo durante as décadas de 50 e 60, atuou também, durante esse período, como acompanhante de diversos músicos sulistas. Já a mãe, Olga Chalar, foi uma cantora de tangos nascida no Uruguai e que, devido ao nascimento dos filhos e a vinda para o Brasil, abandonou a carreira para trabalhar em casa. Juntos, eles exerceram um importante papel na vida de Taiguara tanto na questão parental quanto na musical. Prezando pelas cantigas regionais do sul do Brasil, que recebia influência de diversos países fronteiriços como Paraguai e o próprio Uruguai, Taiguara foi criado em ambiente eclético no que diz respeito aos gêneros musicais, a partir de estilos como guarânias e chamamés, que são gêneros fronteiriços geralmente encontrados, no Brasil, pela região sul, e compostos tipicamente em compassos ternários, executados por instrumentos como violas e bandoneon, frequentemente tocados por Ubirajara em casas de show (ROCHA, 2014, p. 28-29).

Tendo sua infância se passado principalmente nesse ambiente cercado por diversos estímulos musicais, Taiguara foi ensinado por Olga a tocar piano quando ainda criança, o que, a princípio, não passaria de uma habilidade a mais a ser desenvolvida pelo jovem na cabeça da mãe. De acordo com os pais, Taiguara não teria aval para desempenhar a música como foco de sua carreira profissional, devendo, então, cursar direito para que não passasse pelas mesmas dificuldades financeiras que seus pais passavam (PACHECO, 2013, p. 39). Vale aqui mencionar que Glaciliano Corrêa, avô de Taiguara e também músico, desejava o mesmo para seu filho Ubirajara, mas, por falta de dinheiro, não conseguiu que o filho tivesse acesso a uma educação formal de qualidade, restando, dessa forma, que seguisse seus passos no ramo musical.

Três elementos importantes se mantiveram na geração entre Glaciliano e Ubirajara: a escolha de dar nomes indígenas aos filhos, a carreira musical, e o desejo

de que seus filhos não seguissem a mesma profissão dos pais (dessas, a única característica que não seria também herdada por Taiguara). Devido às constantes viagens realizadas por Ubirajara e Olga em função do trabalho, era muito comum que Taiguara passasse longas temporadas com os avós, que buscavam suprir, assim, parte da carência de figuras paternas. O avô, além de se mostrar mais uma influência na parte musical, era também reconhecido e admirado pelo neto pelo afinco com que tratava assuntos ligados à política no cotidiano (Ibidem, p. 107).

Quando citado em entrevistas, Taiguara sempre reforçava o lado rebelde do avô como uma de suas principais características. A consciência social em relação às políticas trabalhistas se faziam constantes no convívio entre os dois, e é ao avô que Taiguara atribui a semente de politização que foi, com os anos, se desenvolvendo no mais novo (Ibidem). Com a proibição de seguir no ramo da família, Taiguara partiu, no início da década de 60, para São Paulo para cursar direito pela Mackenzie e, diante da possibilidade de um futuro longe da música e da vida mais afastada de suas figuras familiares de costume, o pianista aproveita o que havia adquirido de bagagem musical até então e se junta ao conjunto vocal Os Aedos, por meio do qual teve um mínimo de contato participando da cena musical da cidade (Ibidem, p.11).

2.2 O vencedor dos festivais

Apesar de ter gravado seu primeiro disco em 1965, pela Philips, nem as vendas nem a recepção foram suficientes para garantirem a Taiguara um lugar de relevância no cenário musical de São Paulo que, na época, estava borbulhando de novos protagonistas. Foi no ano seguinte, enquanto frequentava o João Sebastião Bar, conhecido ponto de encontro dos artistas da cidade, a convite de Chico Buarque, que o jovem estudante de direito apresentou uma canção de autoria própria chamada “Copo na mão”, um sambalço que conta a história de um homem negro que é julgado pelas pessoas ao seu redor por dançar e beber à vista de todos em um ambiente não comum para tal (no caso, a rua). Devido a isso, levantam-se certezas sobre essa figura que ninguém sabe de fato quem é: dizem que é infeliz e bebe para esquecer a tristeza, ou mesmo que faz isso para não se engajar em relacionamentos amorosos. Em dissonância com o discurso comum, a voz do sujeito poético explica que, por trás da situação pela qual o homem negro é julgado, há uma história não

sabida pelos outros que envolve o comprometimento amoroso e o abandono repentino por ele sofrido no passado. Dessa forma, beber e dançar são os meios encontrados por esse homem para canalizar de forma positiva o sofrimento desses eventos e, por isso, deve ser valorizado pela sua atitude, e não recriminado como é feito pelo coletivo. O que não pode ser negligenciado é o fato de as acusações terem por alvo um homem negro e, por isso, deixam evidente o preconceito racial e a construção histórica do samba e do negro associados à vadiagem.

Foi a partir dessa apresentação que Taiguara chamou a atenção da também cantora e atriz Claudette Soares, que se encontrava na plateia. Com nome já consolidado na cena musical e teatral da cidade, a artista encantou-se especialmente com o timbre vocal de Taiguara, o que viria a ser, nos anos seguintes, a característica mais frequentemente a ele atribuída e que o legitimaria como intérprete nos festivais da canção. Diante disso, Claudette o convidou para participar do espetáculo musical *Receita para Vinícius*, em que desempenhou o papel de Poetinha e, mais tarde, abria portas para que pudesse participar de mais duas peças musicais: *Crônica da cidade amada*, e *Primerio tempo 5 x 0* (Ibidem, p. 13-14).

Apesar de sua breve carreira no teatro, Taiguara teve de fato sua consolidação profissional na música a partir dos festivais na década de 60. Sua primeira participação ocorreu no I Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, em 1966, quando defendeu “Chora coração”, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Sua performance, muito elogiada por parte da imprensa e do júri, foi reconhecida até mesmo pelo compositor David Raksin (responsável pela trilha sonora de filmes como *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, e *Laura*, de Otto Preminger), que atribuiu a Taiguara a melhor voz naquela edição do festival. Sua participação nesse evento garantiu que diversas portas fossem abertas enquanto intérprete, sendo escolhido, a partir disso, por compositores de renome para defender suas canções, como foi o caso de “Helena, Helena, Helena”, de Alberto Land, “Modinha”, de Sérgio Bettencourt, e “A grande ausente”, de Paulo César Pinheiro e Francis Hime, canções essas que fizeram as bases de sua carreira e, pelo sucesso, foram frequentemente relançadas em coletâneas e executadas nos espetáculos apresentados por Taiguara.

Devido ao repertório que defendia nesses eventos, canções de amor em que figuravam sujeitos poéticos em agonia ou louvando o sentimento, e pelo grande sucesso que elas alcançavam a partir de sua voz, foi conferido a Taiguara pela mídia e pelo público o título de cantor romântico. Essa classificação se espalhou e tomou

forma pelo imaginário popular de tal maneira que, mesmo diante de uma carreira que posteriormente se desenvolveria a partir de militância e conscientização com forte viés de esquerda, a imagem criada para ele ainda no fim da década de 60 permaneceu sobre o artista e até hoje o faz. Em um estudo sobre a produção do discurso lítero-musical no Brasil, Nelson Barros da Costa, professor da Universidade Federal do Ceará, inscreve Taiguara nessa época enquanto cantor de músicas românticas e, para tal, ressalta:

A voz do cantor deve esforçar-se para se mostrar expressiva e vibrante. Ao contrário da contenção vocal proposta pela Bossa Nova, a voz romântica deve ser intensa e expansiva, de modo a parecer convincente ao ouvinte. Assim, por exemplo, se é o sofrimento que está sendo cantado, a voz deve ser “sofrida”. (COSTA, 2001, p.272)

E também que:

Para refletir os estados emotivos do ser, marcados pela tensão característica das relações amorosas, sempre sujeitas a fracassos, perdas, acidentes, expectativas etc., o melodista investe na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, na emissão alongada dos agudos, nos amplos intervalos de frequência. (Ibidem, p. 271-272.)

Devido a isso, a inserção de Taiguara no panorama geral da canção durante a década de 60 se faz mais próxima de músicos como Nelson Gonçalves e Cauby Peixoto do que de artistas da MPB engajada como Chico Buarque e Caetano Veloso. Sua repercussão nos festivais foi tamanha durante o fim da década de 60 que seu segundo disco solo, lançado em 1968, foi intitulado *O vencedor dos festivais*, contendo apenas canções que havia defendido até então, além de algumas versões de músicas defendidas por outros artistas como “Até Pensei” e “Benvinda”, ambas escritas por Chico Buarque. Acerca desta, vale pontuar que a versão defendida por seu compositor no IV Festival de Música Brasileira da TV Record, em 1968, ao lado de Toquinho e do MPB 4, foi feita a partir de arranjos para diversos instrumentos como piano, bateria, violão, contrabaixo e percussão, além da intercalação entre as vozes de Chico Buarque e do quarteto, trazendo ao sambinha romântico uma interpretação com grande ênfase na dinâmica, evidenciado, com isso, a preocupação com os aspectos musicais que seriam então apresentados. Por outro lado, quando gravada por Taiguara, a canção passa por um processo de condensamento característico da

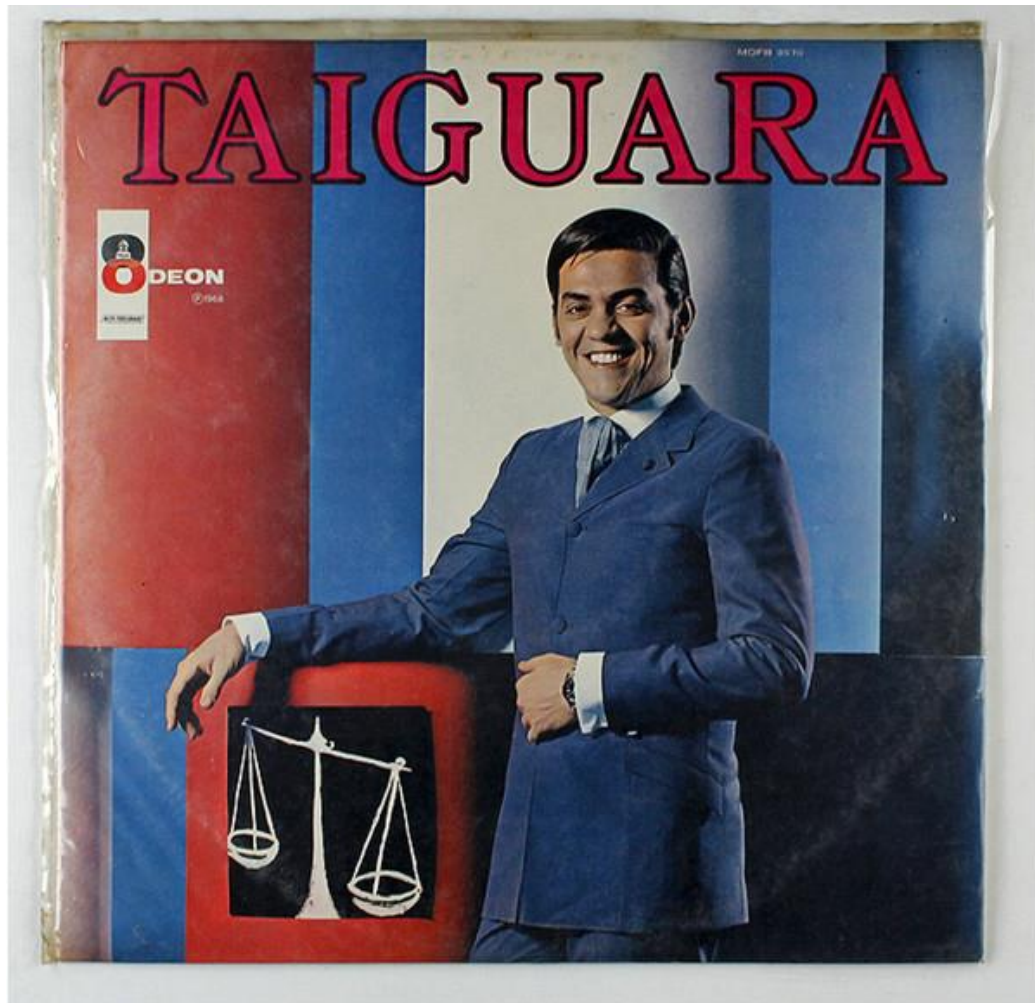
indústria e, numa levada seca criada pela liderança do violão como instrumento guia para harmonia e ritmo, seguido também do grupo de cordas, Taiguara canta uma versão enxuta e pasteurizada daquela apresentada por Chico no festival, com questões musicais que, comercialmente, se garantem mais ao agrado do público, apesar de ainda assim a versão de Chico ser a mais conhecida.

Apesar de ter carregado os rótulos de vencedor dos festivais e cantor romântico durante sua carreira, Taiguara seguiu sua trajetória musical de forma muito distinta daquela que foi pintada num primeiro momento. Essa caracterização amplamente difundida de sua imagem não é por completo equivocada quando se colocam em evidência certos aspectos de seus primeiros discos solo e suas aparições na televisão nesse período.¹ Levando em consideração alguns dos elementos já citados como facilitadores da identificação de Taiguara como romântico, é ainda possível apontar alguns outros elementos como a opção por gravar canções de andamento lento, com grandes orquestrações, muitas vezes remetendo a gêneros tipicamente de temática amorosa, como o tango e o bolero, além, é claro, da já mencionada voz.

Em relação à estética, Taiguara conferia a imagem de bom moço tanto em suas apresentações quanto nas fotografias de divulgação, sempre apresentando seus cabelos penteados para o lado e o terno alinhado. Apesar de estar de acordo com certo padrão estético, é importante contextualizar seu primeiro disco pela Odeon com os demais da mesma época:

¹ Como pode ser visto em entrevista cedida por Taiguara a Tércio de Lima durante o III FIC, em 1968 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IQW_vZyGn3I. Acesso em: 03 jul. 2019.

Figura 1 Capa do LP *O vencedor dos festivais* (1968)



Fonte: TAIGUARA. *O vencedor dos festivais*, 1968

O homem de largo sorriso aparece como um convite para serem ouvidas suas belas canções, sendo uma montagem voltada para realçar a figura cordial e comportada de Taiguara. Nesse sentido, é importante pontuar que essa estética coexiste com a imagem da balança sob o braço de Taiguara, que traz à tona questões ligadas à harmonia e o equilíbrio.

Ainda na figura de um grande homem, o cantor coloca a mão sobre sua barriga tal qual são retratados grandes líderes como, talvez o mais conhecido por isso, Napoleão. Tudo isso confere à capa um lugar de inserção plena nos padrões da indústria fonográfica, que já estava sendo rebatido naquele mesmo momento por trabalhos que apresentam projetos gráficos mais ousados como *Gilberto Gil* (1968), em que o músico aparece vestido com o uniforme da Academia Brasileira de Letras

diante de cenários psicodélicos, e *Os Mutantes* (1968) que, naquele ano, lançavam seu primeiro disco, em que apareciam na imagem de capa vestidos de bruxos e, no verso, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista se encontravam nus, em uma cama, com Rita Lee entre eles.

Vale também lembrar que ainda em 1968 Gal Costa apresentou nos festivais “Divino Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e fazia a transição daquela que antes era chamada de “João Gilberto de saias” para a cantora de cabelos selvagens gritando e performando um rock enérgico. Ao mesmo tempo, apresentaram Os Mutantes “2001”, uma *space opera* caipira de Tom Zé musicada pelo grupo, que apresentou a canção ao lado de Gilberto Gil no acordeom, e trajados todos com roupas de plástico transparente; Caetano Veloso e Os Mutantes apresentaram “É proibido Proibir”; Tom Zé defendeu “São São Paulo”; e até mesmo Martinho da Vila apresentou “Casa de Bamba” com um despojado casaco platinado (MELLO, 2003, p. 316-321).

Apesar dessa explosão de experimentações estéticas e sonoras vindas principalmente com o Tropicalismo, que buscava atingir o público com novidades e a modernidade musical, causando eventos e experimentações que ficaram marcados na história da música brasileira, destoando em tudo aquilo que Taiguara apresentava até então, vale ressaltar que, “A grande ausente”, por Taiguara, estava ganhando o júri popular no início, assim como ‘2001’ vencia o júri especializado (Ibidem. p.316). Esse dado permite uma leitura acerca da situação que coloca, de certa forma, como comercialmente segura a imagem mais tradicional adotada por Taiguara em oposição aos tropicalistas, que dividiam opiniões. Talvez interessasse mais para parte do grande público ouvir uma história de abandono trágico que uma *space opera* caipira.

2.3 O homem de seu tempo

Dando sequência a seu trabalho com a Odeon, Taiguara lança, em 1969, *Hoje*, o segundo disco pelo selo. Passando de nenhuma canção de sua autoria em seu álbum anterior para três, é interessante compreender que, a partir do momento que suas canções passam a figurar no disco, o compositor também passa a delimitar um escopo temático que será desenvolvido de diversas formas ao longo de sua carreira. A única canção feita em parceria com demais artistas, no caso, Marcos Valle, Novelli,

e Paulo Sérgio Valle, é “Frevo novo”, com melodia e rítmica tipicamente recifense, e com uma letra que, de certa forma, responde às provocações tropicalistas feitas no ano anterior pelos festivais, quando Chico Buarque foi tido por ultrapassado ao apresentar “Benvinda”, e Taiguara, mais ainda, se encontrava nesse mesmo espectro.

Delimitando duas frentes temporais: uma ligada ao passado e tradição, e outra ligada ao presente e à modernidade, o frevo, na canção, serve como prática cultural que permite àquele que nela se coloca o transporte “Ao tempo em que o tempo vinha/ Do tempo do passo-chão/ Dançado de pé no chão”. Esse momento existe em contraposição ao presente em que se encontra o sujeito poético, “Hoje eu passo um compasso de um tempo novo/ Compasso de pés no espaço/ Calçando alumínio e aço/ Na roda dos caminhões/ Na rota dos aviões/ É som de metal vibrando/ Abafando recordações”.

As gritantes diferenças entre os dois tempos são firmadas na antítese “pés no chão” e “pés no espaço”, em que a realidade da terra e a tradição associada à simplicidade de tempos remotos não mais basta para o novo e ambicioso presente em que homens e máquinas passam por um processo de fusão. Essa nova perspectiva também força o apagamento do passado, o abafamento das recordações, que se mostram esforços para um escapismo diante de tal presente em que a angústia do ser-máquina é a tônica. Essa oposição é criada tanto pela disposição de versos, pensando a estrutura a musical, em que o passado se mostra em um primeiro momento e o presente futurista em outro, mas também pelo surgimento na canção de uma guitarra distorcida por *whah-whah* e o som de uma nave espacial similar à que inicia a canção “Não identificado”, de Caetano Veloso.

A guitarra, instrumento não muito presente nas demais faixas do disco, que preza por instrumentações orquestradas e pianos no que diz respeito à harmonia e arranjo, traz consigo para a canção as questões que o instrumento por si carregava na segunda metade da década de 60. Dois anos antes da gravação de “Frevo novo”, em 1967, São Paulo protagonizou a marcha contra a guitarra elétrica, movimento que reuniu diversos intérpretes da música nacional, como Elis Regina e mesmo Gilberto Gil, para defender a chamada MPB sob o slogan “defender o que é nosso”. A guitarra foi pintada por simpatizantes ao movimento como uma síntese do imperialismo estadunidense se desenvolvendo no Brasil, que estaria dominando a música tradicional, aquela que guardaria o verdadeiro e genuíno valor nacional de representação do povo e do país. O instrumento, então, estaria contaminando e

alienando a música brasileira, além de colocar em questão a hegemonia nacional sob os aspectos culturais.

Depois dos festivais de 1968, em que o Tropicalismo subiu aos palcos em sua expressão máxima, a Record, para a execução de seu IV Festival, vetou por completo a participação de músicos com tal instrumento. O comediante, compositor, e cantor Moacyr Franco, diante de tal proibição, subiu aos palcos com uma guitarra em mãos, o que fez com que fosse ovacionado por aqueles favoráveis à presença do instrumento. Porém, pouco tempo depois, pegou um pedaço de pau e começou a golpeá-la, conseguindo, com isso, a aprovação dos que eram contra (Ibidem, p. 358).

Esse breve panorama, junto à crítica ao presente maquinal em oposição ao saudoso passado, coloca na figuração da guitarra durante a canção não um engajamento de Taiguara em relação ao instrumento, mas uma crítica às ideias por ele carregadas, uma presença irônica de um pseudo-discurso tropicalista. Diante disso, é feita pelo sujeito poético uma proposição para outra perspectiva de futuro que seja guiada não pela modernidade que tem a guitarra por arauto, mas pela perspectiva de que haja a busca “na essência do sexo a verdade contida no amor”. Essa tônica, que se repete ao longo de toda a carreira de Taiguara, implica no futuro por ele idealizado a partir do amor que é encontrado no sexo como uma forma de expressão, utilizando, a partir disso, esse sentimento como mote das relações humanas, que, retomando o primeiro momento da canção, se encontra em carência.

Além de “Frevo novo”, há também no disco “Tributo a Jacob do Bandolim”, uma breve homenagem ao músico que aqui figura como referência para Taiguara. Estando ambas as canções no lado B do disco, apenas a terceira autoral figura no lado A, sendo, inclusive, a primeira faixa, e uma das mais importantes em termos de vendagem e crítica para seu compositor: “Hoje”, feita para o espetáculo *Primeiro tempo 5X0*, mas lançada apenas em 1969, consegue fazer com que os versos “Hoje/ Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/ Meu desespero, a vida num momento/ A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo”, que abrem a canção enumerando uma série de problemas sociais como a miséria vivida então no país, conseguissem ser gravados mesmo após o AI-5, que iniciou os chamados anos de chumbo na ditadura.

As questões abordadas na canção desenvolvem uma tônica chave da obra de Taiguara como todo: ao apontar que as marcas de seu tempo são trazidas no corpo do próprio sujeito, tornam-se elas elementos indissociáveis de sua existência que, devido a isso, assume o papel fundamental de captação do espírito de seus

contemporâneos. Diante disso, a forma por ele encontrada para processar e comunicar essa individualidade para seus iguais, já que ela também carrega elementos deles, é a partir da própria canção, que se torna, com isso, uma ferramenta de canalização das angústias encontradas no presente, e uma síntese do espírito geracional, tendo esse coletivo a subjetividade daquele que comunica como ponto de partida.

Diante desse viés, a fome coexiste com a flor sob o signo de seu tempo, a última, inclusive, presentificando, para além da esperança e beleza, também parte do movimento hippie, *flower power*, e seus ideais de paz e luta contra o sistema vigente a partir do amor e das descobertas de valores recalcados pela sociedade até então. Na canção, porém, a flor apresenta uma breve resistência simbólica e não se destaca em meio à fossa, à fome, e ao fim do mundo, sendo um gérmen que, de certa forma, é ofuscado pela realidade negativa que a cerca.

Aliados a isso, elementos desse panorama traçado pela canção, como “Hoje/ Homens sem medo aportam no futuro/ Eu tenho medo, acordo e te procuro (...) Eu não queria a juventude assim perdida/ Eu não queria andar morrendo pela vida”, corroboram o retrato pessimista desenhado por Taiguara, apontando agora para elementos específicos nele encontrados. Os homens aqui mencionados se diferem daquele que canta, pois são colocados como opostos por ele no que diz respeito à leitura de mundo, já que apresentam uma conduta análoga àquela vista em 1969 na figura dos militares que “aportam no futuro” com o discurso de modernização imediatista do Brasil. Além deles, há também outra delimitação de homens que aponta para o mesmo perfil militar, visto naqueles que são “de aço” e depositam suas esperanças “na ciência”, vista aqui não pelos olhos de seu desenvolvimento e as potências de transformação social positivas, mas sim para o aspecto prejudicial que ela pode trazer quando feita de maneira inconsequente, como a partir da maquinação da vida humana já mencionada em “Frevo novo”, mas lida aqui também pela qualificação “de aço”, pelo qual se infere a característica tanto da impassividade e firmeza, quanto da fusão entre as características humanas e tecnológicas.

Além disso, esses homens afetam diretamente aquele que canta, pois, quando é colocado em evidência o verso “eu não queria a juventude assim perdida”, é apontada a desarticulação pela qual a geração passava, especialmente para aqueles que se opunham ao governo. Essa característica é perceptível historicamente por eventos como a saída de ícones jovens para o exílio, como foi o caso de Caetano

Veloso, Gilberto Gil, e Chico Buarque; ou o assassinato do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, e do líder da Ação Libertadora Nacional, Carlos Marighella. Esses eventos sintetizam ações tomadas pelas instituições que governavam o país em prol da desarticulação da oposição que, além da repressão pela violência física, convivia ainda com a ditadura de costumes representada na tão enaltecida Moral que o governo afirmava ter e prezar para seus cidadãos.

Para além do abalo visto na esfera social, comunitária, e subjetiva, coexiste também, intercalada a esses aspectos, uma lírica amorosa em que o sujeito poético clama pela pessoa amada, que existe apenas enquanto ausência a seu lado. Não sendo claro se, diante do contexto, esse amor foi subtraído, ou se o abandono foi voluntário, é colocada essa personagem ao longo da canção a partir de versos como “Mas hoje/ As minhas mãos enfraquecidas e vazias/ Procuram nuas pelas luas, pelas ruas/ Na solidão das noites frias por você (...) Eu desespero e abraço a tua ausência”. Aqui vale pontuar que, para a recepção geral, a solidão e a temática amorosa sobressaem como elementos fundamentais e marcantes da canção, e isso se dá por alguns motivos: o primeiro é o histórico musical de Taiguara e o modo pelo qual foi vendido no mercado fonográfico; pode-se também enfatizar que a canção é um bolero, gênero muito associado às temáticas de dores amorosas e melodias pesarosas; por último, os versos que encerram a música, “Eu não queria amar assim/ Como eu te amei”, são cantados de maneira diferente da usada até então. Além da pausa na instrumentação que enfatiza a letra nesse momento, há um prolongamento da última palavra, que é entoada a plenos pulmões, resgatando, pela forma que se insere na música, a tradição romântica de cantores associados ao amor como Vicente Celestino, bem exemplificada em “Coração materno” (CELESTINO, 1937); ou mesmo Elvis Presley, quando retoma a canção de amor napolitana com sua versão de “O sole mio”, feita pelos compositores Aaron Schroeder/ Wally Gold (PRESLEY, 1960). A ênfase maior dada à letra justamente sobre o verbo amar traz à tona a imagem já tida pelo público sobre o intérprete Taiguara que, no fim das contas, mesmo diante do amplo panorama traçado, foi soberana sobre a canção.

“Hoje” foi a única música retrabalhada pelo compositor em estúdio durante diferentes momentos de sua carreira, o único movimento de retomada a seu próprio passado musical feita de tal forma. A canção participa de sua fase teatral, quando foi concebida; dá início à figura de Taiguara enquanto compositor de alcance expressivo em 1969; e encerra esse caminho em 1994 com o último disco que gravou, reiterando

com isso a permanência da visão do homem que traz no corpo as marcas de seu tempo, e permeando praticamente toda sua carreira musical.

Vale ainda uma breve menção ao retorno de “Hoje” no ano de 2016, quando foi recuperada pelo diretor Kleber Mendonça em seu segundo longa-metragem. A canção de Taiguara foi tema do filme *Aquarius* (AQUARIUS, 2016.), sendo executada tanto na abertura da obra, anunciando algumas das tônicas que rondam a trama, e também na conclusão de seu trailer de divulgação. Neste, não deixa de saltar aos olhos que, ao exibir comentários feitos pela crítica ao filme, o nome de Peter Bradshaw, jornalista e editor-chefe da seção de cinema do *The Guardian* desde 1999, afirma que “O ‘Aquarius’ é um retrato do Brasil”.

Desde seu longa metragem anterior, *O som ao redor* (O SOM, 2013), Kleber Mendonça foi duramente criticado pela direita conservadora brasileira ao expor questões ligadas à manutenção de aspectos coloniais de poder, associados especialmente à escravidão, no comportamento das classes médias. O embate foi tal que, para a divulgação de seu novo trabalho, foi impresso no pôster: “O dever das pessoas de bem é boicotar Aquarius”, frase atribuída a Reinaldo Azevedo, que, à época, escrevia para a revista *Veja*. Kleber Mendonça, dessa forma, explicita em seu segundo longa a importância de trazer as marcas de seu tempo, colocando com isso, assim como Taiguara, faces dele que estão entre o político, o social e a subjetividade (AZEVEDO, 2016).

A questão da recepção das canções de Taiguara por parte de público e audiência foi assunto pronunciado por ele em entrevistas ao longo de sua carreira, tendo apontado algumas vezes certos descompassos em relação isso:

Se você quer saber, “Universo no teu corpo” é um tango, aquele que eu já sentia quando via meu pai tocar. E “Hoje”, que agradou em cheio, é o maior bolero. Aliás, agora estão “redescobrimdo” o tango, que nunca deixou de existir” (PACHECO, 2013, p. 22)

Como já mencionado, a temática amorosa é potencializada em “Hoje” por elementos como o final da canção e a trajetória do bolero no que diz respeito às letras e melodias, gerando com isso uma expectativa de leitura que, num primeiro momento, pode tender à compreensão de tal como temática central colocada por Taiguara na canção. Por outro lado, a partir de uma percepção um pouco mais atenta à letra como

um todo, é possível apontar questões sociais que estão presentes em volume no trabalho.

Essa perspectiva geral sobre a obra de Taiguara é endossada também pelo olhar da crítica Márcia Cezimbra que, montando o roteiro para a turnê *13 Outubros* (1987), aponta que o espetáculo tem seu início a partir do “romantismo do final dos anos 60 em “Universo no teu corpo”, “Hoje” e nas inéditas *O olhar e Paulistana*” (Ibidem, p. 241). Isso de certa forma é colocado também pelo crítico Lula Branco Martins, do *Jornal do Brasil*, que, ao assistir à abertura de um espetáculo de Taiguara durante a década de 80, lança uma série de reportagens apontando que:

Quem for ao João Caetano esperando reencontrar antigos sucessos de Taiguara vai perder a viagem. Ele não canta *Modinha, Hoje, Carne e Osso, Que as crianças cantem livres e Helena, Helena*. Quem quiser saber histórias de sua passagem por Tanzânia e Angola e ouvir seus pouco inspirados comentários políticos vai gostar mais. Quem quer? (Ibidem, p. 279)

Há no comentário do crítico uma separação no que diz respeito à estrutura do espetáculo entre os “antigos sucessos do cantor” e os discursos políticos. A ausência das canções da chamada “fase romântica” de Taiguara e a crítica diante disso, junto às intervenções entre as músicas para que fizesse seus comentários políticos, apresentam para Martins os maiores problemas da apresentação vista no João Caetano. Para complementar seu discurso, numa versão seguinte do jornal, foi apontado pelo escritor que:

No texto, frisava que seu discurso estava meio demodê e clamava por mais músicas bonitas e menos blabláblá. Queria apenas ouvir *Universo no teu corpo, Geração 70, Hoje, Carne e Osso, O cavaleiro da esperança, Que as crianças cantem livres, Amanda, Eu preciso de você, Modinha, Helena, Helena, Helena*, e tive que aturar longos minutos de falação anticapitalista. (Ibidem, p. 280)

A constatação de que as canções de sucesso de Taiguara são as “músicas bonitas”, aquelas que Martins gostaria de ouvir, dada ao mesmo tempo que se cria uma distinção entre canção e discurso político, a “falação anticapitalista”, destaca na fala do jornalista a síntese da leitura popular acerca do trabalho de Taiguara durante as décadas de 60 e 70.

Apesar de o alvo da crítica ser focado nos discursos do músico, falas realizadas entre as canções sem acompanhamento musical em que contava, por exemplo, anedotas de sua estadia da África e Europa, as músicas adjetivadas como bonitas

também ocupam espaço no texto de Martins, e remetem a canções como “Hoje”, já aqui discutida em seus aspectos não tão belos. Outros exemplos que se enquadram na mesma situação dessa, como “Cavaleiro da esperança”, uma homenagem a Luiz Carlos Prestes, que era amigo íntimo de Taiguara, e “Que as crianças cantem livre”, que se debruça sobre a questão da liberdade sonhada a partir do fim do regime ditatorial.

Martins ainda apresenta uma leitura desse panorama de forma mais explícita nesse mesmo texto, quando advoga a favor do compositor mesmo durante as décadas de 60 e 70

Eu gosto do Taiguara. Mas isso sempre foi uma coisa meio chocante. Em todas as rodas que frequentei, em todos os grupos de amigos que tive e mesmo aqui no JB, entre os críticos de música, poucos aceitavam o fato de eu gostar do Taiguara. Ele era mais ou menos um Oswaldo Montenegro de sua época, eterno incompreendido. A esquerda o considerava muito romântico e a direita, subversivo demais. Versos que eu, um tanto ingênuo, é verdade, sempre achei bons de serem ouvidos, tranquilos, melodiosos. Mas não adianta ficar elogiando agora. Se há uma verdade na vida, ela é esta: quase ninguém gosta do Taiguara (Ibidem)

Vê-se no comentário que a questão da politização de Taiguara foi colocada sob óticas muito distintas durante sua carreira. Apontado como romântico demais pela esquerda e subversivo demais pela direita, percebe-se que as questões trabalhadas por ele para além da leitura do amor e sexo, a princípio, passaram despercebidas por grande parte dos dois grandes espectros políticos nacionais das décadas de 60 e 70.

Para fazer evidente a subversão apontada pela direita, um elemento específico que ilustra bem a questão é a forma pela qual Taiguara trabalha o amor carnal, consumado em sexo, como a síntese máxima do sentimento amoroso. Devido a isso, inúmeras das censuras que ocorreram durante sua carreira se deram sob a alegação de serem impróprias ou pornográficas as canções apresentadas. Na sexta edição do Festival Internacional da Canção (1971), por exemplo, Taiguara esteve entre os artistas que tiveram a apresentação de canções aceitas no festival, mas vetada pelo Estado. “Corpos Nus”, mesmo depois de classificada pelo júri e ensaiada pela banda, foi proibida poucas semanas antes da estreia do evento pela Globo, isso sob a alegação de que seria pornográfica. O que Zuza Homem de Mello aponta como motivo real para tal acontecimento, e isso em aparente consenso, foi o fato de Taiguara ser

comunista e militante, o que potencializava qualquer possibilidade de interferência em seu trabalho por parte do governo (MELLO, 2003. p. 393).

A leitura popular de Taiguara enquanto cantor romântico ainda foi reforçada pelas gravadoras ao longo dos anos, pois, diante de um grande período em que o artista esteve fora do Brasil, houve em terras nacionais o lançamento de algumas coletâneas com compilações de diversas das canções lidas por românticas pelo público, apresentando-as, assim, como as grandes obras de Taiguara que deveriam ser consumidas, sendo todo o marketing em torno de sua figura, basicamente, feito para reforçar essa imagem de intérprete de belas canções.

2.4 Viagem e a voz da geração

Apresentando apenas quatro das onze canções assinadas por outros compositores, *Viagem* (1970) foi o primeiro disco majoritariamente composto por Taiguara no selo Odeon, mas agora o músico passa a seguir uma linha um pouco diferente da que até então havia se estabelecido. Voltando-se para a estética do rock que ganhava mais mercado no Brasil, Taiguara começa a adotar em seu som, por exemplo, drives vocais, notas altas e falsetes para criar modulações em relação ao canto, e o uso de guitarras distorcidas com timbragem feita a partir do uso do pedal de *fuzz* com muito ganho, que ficou muito evidenciado no Brasil por guitarristas como Sérgio Dias, dos Mutantes, e por Lenny Gordin [*Caetano Veloso* (VELOSO, 1968), *Araçá Azul* (Idem, 1972), *Expresso 2222* (GIL, 1972), *Gal* (COSTA, 1969)].

A própria capa do disco aponta já para a construção de outra identidade artística para ele: enquanto em seus trabalhos anteriores Taiguara era visto sempre sorrindo para fotografias, trajando roupas elegantes sob fundos montados em estúdio e ambientes fechados, a capa de *Viagem* passa a introduzir o músico com um novo visual, de cabelos grandes e sem camisa, sobre pedras na beira-mar, posando tranquilamente para passar a espontaneidade do momento enquanto vislumbra o horizonte sobre as águas. No segundo plano, ocupando o espaço destinado ao céu azul, o rosto de Taiguara aparece translúcido contemplando o outro lado, por sobre a terra.

Figura 2 Capa do LP Viagem (1970)



Fonte: AIGUARA. *Viagem*, 1970

A capa, primeiro contato estabelecido entre o consumidor e o disco, delinea essa nova estética que será também presente no som, mais voltada agora para a cultura *hippie*, apontando, com isso, a possível influência nas canções de pensamentos libertários que cresciam em paralelo à repressão do regime militar.

Compositor que se projeta como aquele que consegue ao mesmo tempo contemplar todas as direções do espaço e, com isso, assimilar uma perspectiva mais totalizante de seu presente, Taiguara retoma na capa o homem que traz as marcas de seu tempo nesse trabalho, desenvolvendo sob outros olhares algumas das questões sintetizadas em “Hoje”. Escrevendo mais e mais acerca o presente cultural e social e, trazendo aqui a “juventude assim perdida” cantada anteriormente, o compositor tenta sintetizá-la num espírito de comunhão e união a partir de “Geração 70”, onde lê-se:

Nós estamos inventando a vida,
 Como se antes nada existisse,
 Porque nascemos hoje do nada,
 Porque nascemos hoje pro amor.
 Nós estamos descobrindo os corpos

(...)
 Esse desejo imenso de sexo,
 Essa fusão de angústias iguais.
 E nós vamos resistir sem medo,
 A solidão de um tempo de guerras,
 E nossos sonhos loucos e livres,
 Vão descobrir e celebrar a paz! (TAIGUARA, 1970)

Fica evidente aqui que a construção da figura geracional à qual Taiguara pertence é feita pela imagem da comunidade engajada, revolucionária, sonhadora e preocupada com o futuro, direcionando o discurso, dessa forma, para aqueles que corroboram as mesmas buscas do sujeito poético. Devido a isso, é possível dizer que, ao delimitar um certo grupo identitário por meio de afirmações do que ele é, um outro grupo é também formado em consequência disso, onde se encontram os que possuem valores diferentes deste. Dessa forma, a geração 70 cantada por Taiguara diz respeito à juventude que, no geral, têm uma inclinação à contestação ao regime vigente. Com isso, a idade não se torna o parâmetro para definir tal grupo, já que aqueles com a mesma faixa etária, mas que fossem reacionários ou mesmo “neutros” diante da situação não se enquadrariam nesse sistema arquitetado por Taiguara.

A aura da canção habita fundamentalmente na mensagem positiva e otimista em relação ao futuro, pensando a geração 70 como arautos de uma nova compreensão de mundo transformadora e que, diante de seu contexto social, seriam os responsáveis pelo fim da repressão vigente através de suas lutas e da nova percepção de realidade, que existe em oposição à apresentada pela geração anterior, aquela que agora comandava as instituições. De certa forma, Taiguara aponta para o que mais tarde viria a ser o desbunde, que tomaria maiores proporções no fim daquela década, sendo possível, diante disso, apontar para a ideia da superação de questões sociais, individuais e políticas que se faziam contrárias ao desenvolvimento humano proposto pela geração.

Tomando de exemplo o desejo sexual apresentado como uma “fusão de angústias iguais”, é colocada aqui em perspectiva o querer recalcado e propagado pelas instituições como as religiosas e o Estado. Diante dele, a nova geração traz em si a potência de ressignificar o mundo e, diante disso, de desconstruir por um projeto de auto-descoberta a repressão internalizada e naturalizada da vontade que lhes foram inculcadas pelas gerações anteriores.

Diante disso, a canção é composta por Taiguara como uma tentativa de sintetizar a geração desmobilizada que carrega, ao mesmo tempo, a potência e a

vontade de transformação. É essa a característica maior que poderia inclusive suprir “a solidão em tempos de guerra” a partir da articulação entre iguais que carreguem “sonhos loucos e livres” visando “descobrir e celebrar a paz”. Pensando a inserção da canção no disco, ela ocupa a primeira faixa do lado B, mas há, antes dessa síntese do espírito da época, um caminho percorrido ao longo do lado A que reverbera mais a fundo algumas das questões aqui apresentadas.

Tendo seu início com outra importante canção na carreira do músico, “Universo no teu corpo” conseguiu grande valor comercial ao receber o oitavo lugar no V Festival Internacional da Canção da Rede Globo, sendo mais uma das canções atribuídas pelo crítico Lula Branco Martins, do Jornal do Brasil, como bonitas (assim como “Geração 70”), mas que carregam uma forte base político-social em seu aspecto verbal. Tendo sido citada por Taiguara como “um tango, aquele que eu já sentia quando via meu pai tocar”, a canção apresenta o espírito das antíteses de sua época de tal forma que a primeira construção musical nela apresentada se monta sobre um grandioso arranjo de sopros, apresentando, num primeiro momento, a melodia grandiosa que molda o espírito da canção até que, subitamente, cessa a presença dos instrumentos, e a voz de Taiguara entoada assertivamente “Eu desisto”, criando um choque entre o ânimo inicial explosivo e o que há de ser o tom lírico da música.

Essa quebra inicial se faz de tal forma que é criada a possibilidade para a construção de um diálogo entre ela e aspectos políticos e geracionais, como as grandes promessas de melhora do país por parte do governo seguidos de grandes repressões; ou mesmo o espírito que pairava sobre a sociedade frente à repressão, mas que buscava ao mesmo tempo transformações políticas e sociais, como apontado em “Geração 70”. Isso é reforçado também em passagens como “não existe essa manhã que eu perseguia/ (...) só encontro/ gente amarga mergulhada no passado/ (...) nessa vida sem amor que eu aprendi”, além de diversas outras que acompanham essa perspectiva geral de desilusão e descontentamento atribuídos a uma construção errada de mundo feita até então pelas pessoas que, guiadas por um modelo de pensar maquinal, impessoal e voltado para o trabalho, vivem uma vida “sem amor”.

A noção utilizada por Taiguara no que diz respeito ao amor, já pontuada em “Frevo novo”, se articula entre o amor carnal e sentimental, e o amor social, de reconhecer-se no outro e aceitá-lo; não raras vezes, também, fundindo-se esses modos de pensar em um só. Dessa forma, o que foi lido por diversas vezes em

Taiguara como o amor entre duas pessoas pelo imaginário popular, na construção mais corriqueira que o sentimento evoca, é, na verdade, uma visão muito mais inclinada sobre a empatia social e a articulação humana entre si, que fomenta e trabalha em prol de um modelo de vida colocado por ideal em canções como “Geração 70”. O amor carrega, então, essencialmente, o caráter de reumanizar o indivíduo diante das corrupções e maquinações criadas sobre o ser humano pela cultura do capital.

A forma de superar o vazio social criado a partir da ausência de consciência acerca do outro se dá por meio da busca pelo amor, da necessidade constante de estar diante de uma coletividade, e não do indivíduo apenas. É a partir do momento em que Taiguara, compositor, se enxerga como alguém que assume essa perspectiva de si e do mundo, muito relacionada à vivência marxista que teve na época (PACHECO, 2013, p.71), tendo passado também a criar, a partir disso, sujeitos poéticos para suas canções que estabeleçam um papel de guia social para essa mobilização pretendida, um sujeito capaz de despertar a população para uma nova visão de mundo, que era abafado até então pela violência repressiva do sistema.

Essa vida “sem amor” é, na canção, criada por “gente amarga mergulhada no passado/ procurando repartir seu mundo errado”, causa também de haver a desistência e compreensão por parte do sujeito poético de que “não existe essa manhã que eu perseguia/ Um lugar que me dê trégua ou me sorria/ uma gente que não viva só pra si”. A vontade de se articular pela mudança visando o amanhã idealizado é reprimida pela falta de pares nessa sonhada empreitada, sendo cercado, então, apesar individualismo e daqueles que não aceitam as propostas de mudança tal qual as apresentadas em “Geração 70”. É diante desse cenário pessimista que o cativo e a cegueira do sujeito poético se colocam como questões fortes para a necessidade de libertação do sistema vigente, e é no outro que essa possibilidade é encontrada, “é por isso que eu preciso/ de você como eu preciso/ não me deixe um só minuto sem amor”

Pensando essa situação social sob a perspectiva da contracultura, que, na época, estava sob holofotes do mundo inteiro, cabe aqui trazer a leitura que Theodore Roszak faz do momento ainda em 1968, quando lança *A contracultura* (1972). Segundo o autor, os movimentos que são abarcados na contracultura, como os *hippies* e os *beatnicks*, compartilham de uma característica comum que pode ser pensada como uma das essências neles contida: a busca pela melhor compreensão

dos indivíduos como parte de um movimento de transformação social. Nesse sentido, esse foco social é criado por meio de diversos artifícios subjetivos e objetivos que são muitas vezes criticados por Roszak de acordo com a forma pela qual se dão em seus vários contextos.

De acordo com o autor, o movimento *hippie* surgiu a partir do conflito de gerações entre os pais, representantes, mesmo que inconscientes, daquilo que Roszak chama de tecnocracia, um governo que se apresenta como acima de qualquer política ideológica, já que, teoricamente, se pauta exclusivamente na ciência como parâmetro para a gestão socioeconômica, pensando também ela como um estudo independente de viés ideológico, seja em seu momento de produção quanto na forma de sua aplicação. Dessa forma, a modernização a partir das tecnologias e das ciências é colocada como um dos grandes bastiões desse modelo de pensamento e gestão, que apresenta respostas a problemas sociais a partir da implantação de reformulações voltadas tanto para a gestão institucional, vista como um dos grandes causadores da desestabilidade econômica, e a implementação de novas tecnologias que, não só corroborariam no processo de gestão, quanto colocariam à disposição do público novas possibilidades de ascensão social e melhoria de vida.

Esse governo dos técnicos, que seriam, a princípio, os que têm competência científica e comprovada burocraticamente para melhor gerir as instituições e o aparato ideológico por trás delas (por mais que afirmem que não isso exista em sua governança), influencia diretamente a mentalidade dos adultos na década de 60, e assumem eles um desempenho social que corrobora certas mentalidades funcionalistas para que a máquina do sistema industrial continue a girar². É diante desse valor internalizado e da cobrança de que os filhos estejam voltadas quase exclusivamente para o viés econômico tanto da profissão que fossem ter quando terminada a universidade (no caso dos que teriam condição de a ela frequentar), quanto da “produtividade” diária que culminaria na disciplina necessária para conseguir o emprego almejado.

Diante desse sistema de pensamento, o jovem se revolta contra as figuras parentais para partir em jornadas de busca por si diante dessa cobrança social que o direciona sua perspectiva para onde devem mirar seus objetivos. Nesse sentido,

² Desenhado também por Raul Seixas na canção “Ouro de tolo”: “E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial/ Que está contribuindo com sua parte/ para o nosso belo quadro social” (SEIXAS, 1972).

retomando os dados biográficos de Taiguara, o próprio pai Ubirajara, como já dito, insistiu que o filho não exercesse a profissão de músico, tendo Taiguara chegado mesmo a cursar direito na Mackenzie por desejo da família. Esse tipo de rebeldia do jovem em direção aos valores que lhe interessam e que, não necessariamente, são voltados para a questão econômica, foi mais um agregador aos fatores que levaram a contracultura para a busca de seus valores subjetivos como forma de transformação do mundo.

Pensando a questão da esquerda política, tema muito caro a Taiguara, Roszak faz ainda uma leitura de certas posturas da Nova Esquerda que apontam para a valorização do *personalismo* como forma de gerir seus debates. É muito caro para essa leva de militantes o saber a origem da pessoa com quem se fala e fazer as discussões frente-a-frente, buscando ao máximo trazer a pessoa em sua completude para o debate. Além disso, elementos comuns em certas instâncias ideológicas como a noção de doar a vida a uma causa, sendo a pessoa até capaz de morrer para concretizar esse objetivo maior, é lido com certo receio pela nova geração, que, segundo a perspectiva de Roszak, parece ficar no meio do caminho entre a valorização do indivíduo por meio desse tipo de posicionamento e o receio de ter a preocupação de que alguém perca a vida devido a alguma ideia disseminada pelo grupo, sendo, de certa forma, uma espécie de isenção de responsabilidade sobre o outro.

Outra questão levantada pelo autor é a delimitação do que é ou não chamado de jovem na contracultura. Tendo seus polos de concentração principalmente nas universidades, alunos de 19 anos começam a ter contato com ideia de outros com quase 30, gerando um meio termo entre a personalidade impressionável dos mais novos com a maturidade intelectual dos mais velhos. Nessa dinâmica, são percebidos alunos de 28 anos se portando como os recém ingressos, e estes verbalizando ideias que requerem uma maturidade intelectual acentuada. Dessa forma, criam-se velhos que agem como novos e novos que entendem de forma torpe certas noções de funcionamento da sociedade, mas que defendem piamente sua bandeira. Taiguara, então com 25 anos durante a gravação de *Viagem* (1970), pode ser facilmente enquadrado nessa perspectiva do jovem entendida em Roszak.

O jovem visto em Taiguara, é aquele que se vê parte de sua geração, tenta sintetizá-la, está em desacordo com aqueles que se mostram responsáveis pela

tecnocracia modernizadora³, que, no Brasil, se fez pela roupagem, por exemplo, do discurso centrado no aumento a qualquer custo do PIB nacional, sendo ele apontado como um dos salvadores da economia; também é possível pensar nos índices crescente de empregados no país por meio de políticas de construções monumentais, algumas vezes falhas, como o caso da Transamazônica, que tinham por contraponto o aumento gritante da desigualdade entre classes no país. Dessa forma, sob um cenário diferente do vivenciado por Theodore Roszak, é possível ainda ver muitas similaridades entre a cultura jovem brasileira, nesse sentido, e a americana, visando para isso não apenas o consumo de cultura estrangeira por meio de músicas, televisão, e cinema, mas também do discurso tecnocrata que, de certa forma, estava imbuído na ditadura militar.

A partir do refrão de “Universo no teu corpo”, então, o que se faz presente principalmente na canção é o chamado, uma convocação usando elementos claros de linguagem conativa como forma de apelar sua mensagem ao interlocutor que, no fim das contas, personificada no ouvinte. Com isso, o sujeito poético chama para si a responsabilidade de criar a consciência do valor social sintetizado nos versos “Vem comigo/ meu pedaço de universo é no teu corpo/ eu te abraço, corpo imerso no teu corpo/ e em teus braços se unem versos à canção”. A convocação que é introduzida por esse refrão e, por isso, repetida diversas vezes, realça e reitera a chamada como elemento central da canção, colocando no sujeito poético o papel de cabeça de um movimento que deve ser realizado por seu interlocutor, o outro, em direção a ele, mas que também é recíproco: ao mesmo tempo que o “você” se desloca em direção ao “eu” que enuncia, também o trânsito do “meu” para o “teu” corpo, quando somados, apresenta a capacidade de realização. Com isso, a questão da mobilização social rumo ao amor é colocada em texto como uma construção conjunta que depende tanto daquele que chama quanto daquele que acompanha.

A união dessa perspectiva social, junto à valorização da relação carnal com o interlocutor colocam, a partir daí, a noção de amor sob a ambiguidade já brevemente colocada como de praxe para Taiguara. A criação e concretização do amor se dá a partir do encontro entre o sujeito poético e o interlocutor, que podem, através disso, reinterpretar e ressignificar o mundo. Essa perspectiva é criada pela oposição de duas formas de apreensão do real: enquanto, num primeiro momento, o universo é visto

³ Também já mencionada em canções como “Hoje”, nos “homens de aço” que “esperam da ciência”.

pelo sujeito poético como fruto dos ensinamentos sociais e sistêmicos, que resulta na formação de um “deserto do universo sem amor”, no refrão, por outro lado, o que se mostra é “meu pedaço de universo no teu corpo” que traz em si a ênfase na ideia de pertencimento ao outro, fazendo com que, diante de um panorama maior de angústia social, seja possível, a partir do outro, o encontro de uma realidade íntima e repleta de subjetividade. O sujeito poético aponta para sua canção como uma construção coletiva que é causa e consequência da descoberta do amor, e é a partir participação de várias pessoas que se criam os versos cantados, garantindo ao corpo da canção mais braços quando enuncia que “Em teu braço se unem versos à canção/ Em que eu digo/ que estou morto pra esse triste mundo antigo”. Com isso, a potência de transformação social é finalmente colocada em prática pela canção enquanto ferramenta de mobilização coletiva.

A canção que segue “Universo no teu corpo” é “Maria do futuro”, em que é criado um cenário de deslocamento do indivíduo do meio urbano corrompido para uma praia, onde há maior contato com a natureza, visando, um retiro em busca da recuperação da humanidade desgastada pelo ambiente de origem. Este lugar não é visado para um isolamento completo, já que há também lá a presença de Maria, uma mulher que recebe o sujeito poético deitada sobre uma duna, tendo seu corpo fundido com a natureza, se cobrindo de areia, e ornada de uma flor⁴. O ambiente noturno e a brancura da cena, em contraste feito pela lua, criam um cenário romântico em que a presença da mulher abrandava as dores do homem que nega o sistema vigente e, por isso, é incompreendido pela sociedade, e sofre.

É por esse motivo que há aqui a presença da mulher e da natureza, em função de aliviar as dores urbanas do sujeito poético e garantir a ele a liberdade das desilusões⁵. A resistência ao ambiente urbano, que, historicamente é visto como espaço em que o capitalismo impera mais visivelmente, e aos sofrimentos por ele causado, além da oposição entre a natureza e a cidade, que são qualidades presentes também em outros momentos da história literária, como Álvares de Azevedo em “Sonhando” (AZEVEDO, 1999, p. 29), um poema em que a amada foge do sujeito poético e falece em uma alva praia durante a noite; ou o soneto XIV de Cláudio Manuel da Costa, em que se lê “Quem deixa o trato pastoril amado/ Pela ingrata, civil

⁴ “Duna branca, lua imensa, Maria deita/ nua e branda como as nuvens que a lua enleita./ Duas tranças, uma flor e Maria enfeitada/ suas mansas curvas cheias que a areia aceita.”

⁵ “Nessa rede ela prendeu/ minha dor civil, minha solidão/ Nessa rede eu vi nascer minha liberdade.”

correspondência/ Ou desconhece o rosto da violência/ Ou do retiro a paz não tem provado” (GONZAGA, 1998, p. 7-9.); ou mesmo, retomando um passado ainda mais distante, nas *Bucólicas* de Virgílio (2002), o que potencializa o escapismo por meio do campo como um recurso ainda mais antigo que o próprio sistema capitalista, a partir do *topos* artístico do *fugere urbem*, mas que é significativamente ressignificado na tradição burguesa, pelo Romantismo.

Vale também aqui mencionar o que Marcelo Ridenti permeia ao longo de sua obra *Em busca do povo brasileiro* (2000), em que traça um panorama da esquerda no país desde a década de 50, com a cisão internacional com o partido soviético, mas buscando também referências em obras literárias e autores, como *Quarup*, de Antônio Callado (1982), ou em grupos armados que fizeram resistência à ditadura militar. Para esses grupo, tidos por “românticos” para Ridenti, a transformação institucional e social no país, teria seu início não a partir do meio urbano, centro do capitalismo, mas pelo homem do campo, que era negligenciado pelo estado e que, ao mesmo tempo, não havia sido corrompido pelos centros urbanos: a síntese do “homem do povo”. Sob essa leitura da pureza campestre, o deslocamento do sujeito poético de Taiguara para um ambiente em que a cidade não está presente coloca, de certa forma, em convergência essa visão romântica sobre os meios não urbanizados.

É a partir da negação desse ambiente, visto como lugar de violência contra o indivíduo, que Maria consegue aprisionar do sujeito poético a dor civil e, com isso, fazer nascer a liberdade, colocada aqui como fruto do expurgo dos males civilizacionais. Diante da atuação que a figura feminina tem sobre o sujeito poético, é importante também ressaltar a potência de criação de presença (GUMBRECHT, 2010) que o nome Maria carrega, no caso, uma presença entre mística e erótica realçada inclusive pelo vocal feminino no arranjo, trazendo à tona a figura da mulher, capaz de perdoar e acolher os homens em suas dores.

A purificação do ser se dá, por meio do amor, no mesmo sentido que é apresentado em “Universo no teu corpo”, como uma construção entre pessoas, na ambiguidade entre o carnal e o sentimental. É nesse ambiente de eterno amor que o sujeito poético se coloca ambicioso por viver, se guardar,⁶ a reclusão é vista como algo importante para ele, como forma de fugir das dores. O desejo final, presente no verso que encerra a canção, é feito pela vontade de que a renovação da liberdade

⁶ E em cadeias de amor puro/ viver guardado.../ Joga areias do futuro no meu passado.

seja permanente, é pedido a Maria que jogue “areias do futuro no meu passado”, ressignificando e aterrando tudo o que houve de antagônico em suas experiências anteriores.

A composição de Taiguara que se segue no disco é “A transa”, uma composição de 2 minutos e meio dentre os quais apenas os últimos 30 segundos têm voz presente. Uma música que se constrói gradativamente pela sobreposição harmônica dos instrumentos que soa grandiosa e plena, somada à inserção incidental do som de um veículo motorizado se afastando, o que acentua a ideia do deslocamento, criam juntos uma introdução para o convite feito por Taiguara, que sussurra ao microfone sugestivamente “Vem/ Transpira a dor/ Transgride a treva fria/ E vem viver/ Transmutar/ Transpor/ Renascer/ Vem, meu amor”. A chamada para a transa consiste na busca do amor como superação do presente em que o interlocutor se encontra, implica em ir além, como indicado pelo constante prefixo “trans”. O imperativo diz ainda a respeito do locutor que é ele quem se encontra no lugar que deve ser mirado, enquanto seu interlocutor é aquele que deve agora percorrer os caminhos para chegar à grandiosidade sugerida a esse ambiente da transa.

Esse convite se concretiza na canção seguinte, encerrando o lado A do disco, que pode ser lido, de certa forma, por uma tênue linha narrativa acerca de uma jornada de libertação individual e que também é coletiva. “Viagem” reitera algumas das questões discutidas anteriormente, uma espécie de continuação do “Vem comigo” de “Universo no teu corpo”, mas trazendo como diferente a posição em que se encontra o eu poético, emitindo sua fala já no lugar utópico que outros almejam (inclusive ele na primeira faixa), e o direcionamento para uma mobilização social e individual que deve ser encabeçada não pelo sujeito poético (apesar de ser ele ainda um guia que orienta as ações de seu interlocutor), mas também pelo interlocutor, que assume o papel de protagonista de sua própria jornada.

A viagem incitada se inscreve tanto no âmbito da subjetividade quanto no do tempo, e é apresentado sob em três perspectivas distintas na cronologia do interlocutor: enquanto o presente é compreendido como uma “morte em vida” angustiada, o passado se mostra um local idealizado de paz, e o futuro como o lugar de resgate dessa plenitude. As mudanças de cenário diante da dura realidade são apontadas nessa viagem como um trajeto em direção a “um lugar onde a angústia se desfaz/ E o veneno e a solidão mudam de cor”, sendo esse novo ambiente um local onde há ainda a presença de amor, extinto no ambiente em que o interlocutor se

encontra, e que é colocado, novamente, sobre a tensão entre a perspectiva sexual e social, como em “Vai/ Faz de um corpo de mulher estrada e sol/ Te faz amante, faz meu peito errante/ acreditar que amanheceu/ Corpo inteiro mergulhar no teu amor/ (...) O mundo inteiro vai ser teu”.

Dessa forma, a comunhão carnal e a autodescoberta se fazem como movimentos paralelos e entremeados na viagem realizada pelo interlocutor, tendo elas papéis igualmente fundamentais na construção subjetiva e social trilhada por ele. A partir disso, é possível também pensar outros passos nesse processo, como “Recupera a paz perdida e as ilusões/ Não espera vir a vida às tuas mãos/ Faz em fera a flor ferida e vai lutar/ Pro amor voltar”, trazendo a mobilização como uma urgência para concretização da volta do amor, algo análogo ao “Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer” de Geraldo Vandré. A reação diante do presente, a convocação para a luta em prol da busca pelo retorno do amor, também se mostram preocupações, e prometem ao interlocutor, diante dessa reviravolta, que “o mundo inteiro vai ser teu”.

A questão temporal em Taiguara ocupa um lugar de interesse em suas composições. Convergindo com a tradição romântica de projetar no passado aspectos ligados à época anterior à consolidação do capitalismo e das corrupções que esse sistema cria socialmente (LOWY; SAYRE, 2015, p. 43-44), há na canção de Taiguara o constante retorno a esse tempo, mas sob uma ótica que varia entre o conservadorismo e a angústia que precisam ser superados⁷. Mais tarde em sua carreira, essa característica passa a remeter exclusivamente à época de maior pureza do ser humano, quando ainda não havia sido corrompido pelo sistema, encabeçado principalmente na imagem idealizada do indígena. O futuro é quase sempre otimista, o amanhã em que as pessoas terão se libertado do mecanicismo por meio da luta engajada e recuperado suas características mais humanas, vistas especialmente na capacidade de sentir em oposição ao racionalismo exacerbado que é sistematicamente desenvolvido pelo capital.

Apesar de haver um embate claro entre os jovens da “Geração 70” e a anterior, que estava no poder causando as guerras e reproduzindo os costumes, a canção “O velho e o novo”, vinda após “Geração 70” no disco, gera uma espécie de apaziguamento entre esses dois polos pintados então como extremamente distintos.

⁷ “Universo no teu corpo”, “Maria do Futuro”, “Viagem”.

Criando um diálogo entre o Taiguara e seu pai, a música em questão é uma saudosa guarânia, evocando o passado musical de Ubirajara Silva, quando morou no Uruguai e no sul do Brasil tocando em bandas locais. A partir disso, Taiguara inicia a canção falando diretamente com seu pai: “Meu Velho, e aquele som da antiga que fundia a cuca da turma da pesada, como é que era?”, fazendo uso de gírias tipicamente associadas com a geração que cresceu durante a década de 60, como “fundir a cuca” e a locução adjetiva “da pesada”. Em resposta, Ubirajara toca uma pequena frase em seu bandoneon, instrumento típico de músicas sulistas, e é dessa forma que o diálogo entre os dois se faz: Taiguara se coloca como a geração atual a partir da voz e da letra, e o pai se faz presente pelo bandoneon.

Os qualitativos apresentados durante a canção chegam a, estranhamente, beirar a crueldade com seu interlocutor, colocando o pai numa posição de exclusão devido a uma quase demência pelo excesso de saudosismo e a negação do presente, como se o tempo atual não fosse lugar para ele mais⁸. A mensagem final da canção é a de que todos envelhecem inevitavelmente, trazendo para a realidade do idoso todos aqueles que convivem com ela, criando uma espécie de perspectiva empática em relação com o pai e projetando ao ouvinte uma ideia sobre a velhice como algo difícil para aquele que a vive.

Viagem então, ocupa um importante papel na carreira de Taiguara no que diz respeito à mudança de sua imagem e da postura adotada em suas canções em relação à realidade presenciada. Nesse momento, o compositor se insere no cenário social de forma mais ativa, perpetuando ao longo de toda a obra a importância da autodescoberta e as benesses sociais que podem vir desse processo sintetizado no amor.

⁸ “Deixa o velho em paz/ Com as suas histórias de um tempo bom/ (...) Vão nascendo as rugas/ Morrendo as fugas a as ilusões/ (...) Se deixa entregue às recordações/ (...) Ele sabe o mundo/ O saber profundo de quem se vai/ O que não faria/ Pudesse um dia voltar atrás”

3. As críticas se fazem mais evidentes

3.1 Carne e osso: contra a máquina, com o humano

Após *Viagem*, que conseguiu emplacar algumas canções nas rádios, como “Universo no teu corpo”, “Geração 70”, e a própria canção que leva o nome do disco, o músico lançou, no ano seguinte, o LP *Carne e osso* (1971), progredindo no trabalho já em desenvolvimento do flerte geral com o rock ao invés das modinhas e boleros. Nesse momento, Taiguara se mostra ainda mais experimental no sentido estético tanto pelas canções, que passam a adotar timbres diferentes, quanto pelas temáticas diferente daquelas abordadas antes, como as mídias de massa, e alguns elementos mais evidentes de elogio ao socialismo, como a canção “A ilha”, feita em homenagem a Cuba.

Na própria arte de capa, contracapa e na parte interna, o *gatefold*, é possível perceber elementos no trabalho de elaboração da embalagem do disco que levam em questão não apenas da ênfase em imagens simples e definidas, mas também da própria distribuição dos elementos no espaço. Dividindo quase metade da capa e contracapa com espaços de fundo preto que mostram, escritas à mão por Taiguara, as letras das canções que compõem o disco (e um texto de agradecimento aos músicos que nele trabalharam), e duas grandes imagens em que estão presentes em *zoom* a boca e os olhos do compositor.

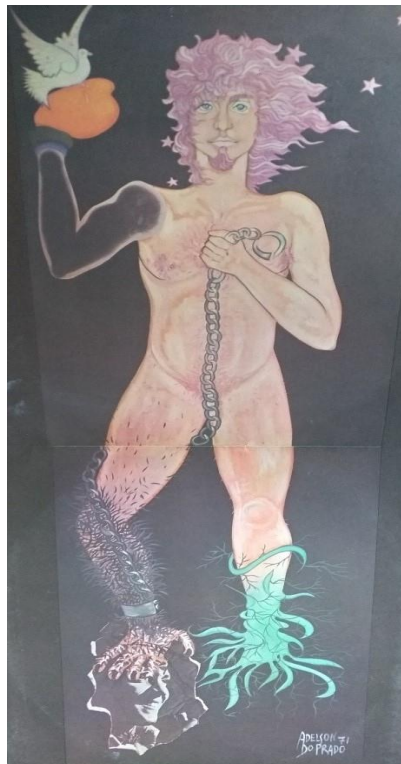
Ambos os fragmentos de pessoa que se encontram na parte externa do álbum se associam à ilustração que consta no interior do disco, produzida pelo artista Adelson do Prado, em que figura uma versão de Taiguara onde seus membros são todos substituídos por elementos estranhos ao corpo humano, com exceção da mão esquerda, que segura uma alga com uma das pontas soltas, e que envolve seu corpo, passando pela pélvis para a parte suas costas até se conectar com seu pé direito, representado de forma bestial, o lado animal pulsando acorrentado, mas sob controle da único membro humano da figura. Além disso, esse pé pisa uma antiga fotografia do músico, ainda quando participava de festivais, com visual mais comportado, colocando a imagem de Taiguara como um passado dentro dessa nova consciência adquirida com o tempo.

Figura 3 Capa e contracapa do LP Carne e osso (1971)



Fonte: TAIGUARA. Carne e osso, 1971

Figura 4 Encarte do LP
Carne e osso (1971)



Fonte: TAIGUARA. Carne e osso, 1971

Enquanto o pé direito figura a parte animal, o esquerdo se mostra raiz. Aliado a isso, Taiguara se encontra pairando em meio a um céu estrelado, com os cabelos cor-de-rosa ao vento, enquanto, onde deveria estar seu braço direito, encontra-se o que parece ser uma pata de cavalo flamejante sobre a qual está pousada uma pomba. Todos esses símbolos, dentro do contexto cultural da época, parecem apontar para um processo de auto reconhecimento das várias faces de uma mesma pessoa que convivem complementarmente para formar a figura de Taiguara.

De volta à questão externa do álbum, o olho, que mira para cima, onde estão inseridas as letras da canção, junto à boca, anunciam dois fatores que devem ser percebidos na leitura do material aqui colocado. A boca aberta aponta para a questão da voz, enquanto o olho aponta para a leitura das letras, os dois se complementam e são pensados de tal forma que dividem quase que igualmente o primeiro espaço do produto com que o consumidor entrará em contato ao adquirir o disco, que sequer carrega seu nome na capa.

Dentre as canções do disco, a que talvez remeta mais imediatamente às figuras da capa seja “A virgem dos olhos de vidro”, composta com a intenção de abordar um tema que já despontava no imaginário popular e mesmo no cancionário nacional com algumas referências. A televisão e o impacto que ela exerce sobre a sociedade já vinha sendo delimitado como preocupação, especialmente para os artistas, tanto pela percepção de mundo que ela cria sobre seus espectadores, quanto pelo viés ideológico que cada vez mais se fazia presente nas críticas ao meio de comunicação.

É possível, por exemplo, em 1967, quando Caetano Veloso apresenta “Alegria, Alegria” no festival da Record, passar despercebida a presença de apenas dois versos em meio ao mar de referências colocadas pelo compositor, mas quando é colocada em questão “Ela nem sabe, até pensei/ Em cantar na televisão” (VELOSO, 1967), Caetano aponta para a TV como um ambiente em que o artista precisa ter receios de usar como meio de promoção. Isso se dá, na canção, pelo “ela”, que não sabe das intenções da apresentação em rede por parte do artista e, nesse sentido, essa personagem sintetiza a perspectiva ideológica sob a qual parte da esquerda enquadrava esse veículo de comunicação em massa, tido então como ferramenta do governo de manipulação. Devido a isso, estar na televisão inferia também a alienação e conivência por parte daquele que lá estava como convidado.

Apesar disso, em 1969, com a criação do selo Som Livre por parte da Rede Globo, visando capitalizar em cima das canções que participavam dos festivais promovidos pela emissora, e também daquelas que ficariam famosas pela presença nas trilhas sonoras de novelas também veiculadas pelo canal, houve uma grande disputa entre o canal e gravadoras já estabelecidas no mercado como Warner, Philips, e EMI para conseguir firmar contratos com os artistas. O sistema de captação de nomes para a empresa por parte da Som Livre a partir dos festivais montou um esquema de retroalimentação entre a indústria fonográfica e a televisiva, aproveitando-se uma da outra para propagar e expandir seus lucros.

Aliado a esse movimento, é possível também apontar diversas políticas governamentais que fizeram parte do sistema de fortalecimento da indústria televisiva no país durante a ditadura militar. Isenção de impostos para a importação de maquinário estrangeiro, e até mesmo a consolidação da Embratel para melhorar o alcance dos aparelhos de televisão, e mesmo o barateamento propiciado ao preço do eletrodoméstico visando um maior número de casas com aparelhos em casa se fizeram medidas essenciais para a relevância social que TV apresentou, e ainda hoje apresenta, no país.

Esther Hamburger, em seu texto *Diluído fronteiras: a televisão as novelas no cotidiano* (1998), e Alberto Moby Ribeiro da Silva, em *Sinal fechado* (2009), apresentam panoramas sobre o desenvolvimento das telecomunicações no país e também das ideias que eram veiculadas sobre o Brasil não apenas pelos telejornais, que moldavam a noção de comunidade e a sensação de estabilidade nacional diante da supressão de notícias que iam de encontro aos ideais dos militares, mas também da ideologia transmitida por meios menos explícitos, como a moralidade apresentada em novelas transmitidas pelas mais diversas emissoras. Sobre isso, Hamburger aponta, principalmente a partir da década de 70, o cenário em que o Brasil, tornando-se um país majoritariamente urbano com a saída em massa de população do nordeste e do campo para os grandes centros, principalmente Rio e São Paulo, foi organizado tendo a televisão assumido o caráter pedagógico na vida de diversas pessoas sobre o bem portar-se nos grandes centros, a forma pela qual as pessoas deveriam agir, e como eram as pessoas nessas cidades, para que melhor pudessem se adequar a essa coletividade. Além disso, a inserção de roupas e produtos em tela direcionava o olhar consumidor para determinados bens como aqueles, que deveriam ser adquiridos

como forma de inserir-se por completo na sociedade e, principalmente, entre a classe média urbana.

A partir dessa percepção, houve um crescente no surgimento de canções que têm a televisão por tema central ou tangem o assunto durante as décadas de 60 e 70. Exemplo disso é a composição de Chico Buarque de Holanda intitulada “Televisão” (1968), em que o eletrodoméstico é apresentado como algo capaz de influenciar os sentimentos das pessoas e mesmo apresentar uma realidade em suas telas mais vívida pela audiência do que a própria em que existem. Seguindo o viés do potencial de controle social pela formação de imaginários por parte da mídia, Taiguara apresenta em “A virgem dos olhos de vidro” uma visão similar à de Chico Buarque.⁹

A pluralidade de informações com que a audiência deve lidar nas transmissões abre a canção de Taiguara a partir da enumeração de diferentes realidades simultâneas que convivem no espaço televisivo e que devem ser apreendidos, como “milhares de pessoas pra manter no ar/ um jato, um cosmonauta, e um comercial”. Nessa breve passagem, é possível serem observados alguns temas comuns à época, como o cosmonauta, diante da crescente discussão acerca da corrida espacial, que mais tarde se tornaria uma das bandeiras maiores da guerra fria nos conflitos entre os EUA e a União Soviética, objetos bélicos sintetizados na figura do jato, e os comerciais, elemento fundamental para a forma pela qual a televisão se desenvolveu no país.

Sendo a base de sustentação de emissoras como a Record e a Globo, o comercial foi colocado por essas empresas como centro de seu modelo administrativo ainda no fim da década de 60, quando os dois canais se digladiavam pela liderança de audiência. De acordo com Eduardo Henrique Scoville (2008), o sistema de venda de anúncios por horário, aliado a fatores como certas alianças com o governo e favorecimentos conseguidos devido a isso, garantiu o alavancamento da Globo diante da concorrência (SCOVILLE, 2008, p. 23). Vale ainda colocar em questão que, desde seu surgimento no país, com a TV Tupi, na década de 50, diversas marcas se responsabilizaram pela elaboração do conteúdo que seria transmitido, como as primeiras telenovelas, feitas pelo grupo Colgate-Palmolive com o objetivo de elevar suas vendas. Além disso, o sistema de venda de espaço em tela durante ficções como novelas também desempenha um forte papel ainda hoje na agenda de consumo do

⁹ Outros exemplos podem ser vistos nas canções “Comunicação” (METHEUS, 1975), “Essa moça tá diferente” (BUARQUE, 1970), e “Carneiro” (EDNARDO, 1974).

telespectador, já que se associa a imagem das personagens com determinadas marcas, enviesando através da ficção qual o modelo deverá ser seguido no plano real.

Taiguara aponta ainda na canção para a representação das “verdades de mentira que não vão abrir/ os olhos dela”, e as “milhares de aventuras que não vão brilhar/ nos olhos dela”, e tudo isso a partir de “dezenas de novelas pra manter no ar” de forma análoga à perspectiva apresentada por Chico Buarque. A ilusão criada pelo imaginário televisivo molda as experiências de vida daquele que assiste à televisão, projetando a partir disso as realidades vistas em tela para si, há a ideia de que aquilo que se vê é sempre alcançável e factível. O indivíduo mostra, a partir de suas expectativas e ações, uma alienação à realidade, que é deixada de lado diante da mímese televisiva com a qual se depara, parecendo bastar-se nessa situação.

Uma oposição é criada, então, entre dois ambientes na canção: o local onde a menina se encontra, ao lado do televisor, e o “lá fora”, onde há uma procura de prazer e a desconstrução das ilusões criadas, inclusive pelo meio de comunicação. Com isso, o sujeito poético deixa clara sua perspectiva sobre o poder alienante da televisão ao colocá-lo como objeto que tira a possibilidade do deslocamento do sujeito em direção à constatação e realização daquilo que o apraz, além da questão política, que pode ser lida como uma das ilusões produzidas pelo aparelho. A esse respeito, é possível pensar a transmissão de notícias veiculadas por ele como algo que necessariamente precisaria passar sob o crivo da censura. Exemplo disso é a fala do general Emílio Médici datada do dia 22 de maio de 1973:

sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho. (SILVA, 2008, p. 98)

Governador maior do Brasil entre os anos de 1969 a 1974, Médici esteve presente no que para muitos foi o maior período de censura no país. Em seu livro, Alberto Moby Silva estuda o panorama geral e casos específicos de censura durante o Estado Novo e a ditadura militar, observando ele como a televisão se mostra especialmente um meio de comunicação contaminado pela relação estabelecida com o Estado. Além da ideologia condizente com as ideias do governo, que eram diluídas no meio da programação a partir de novelas e jornais, foi notável também a

intervenção feita sobre esse último, que passava constantemente pela clivagem do governo sobre o que poderia ou não ser transmitido. Isso, aliado à questão do capital privado de investidores, que era parte das bases econômicas do sistema econômico televisivo, fez com que a busca pelas boas relações com o governo para mostrar estabilidade diante dos investidores fosse constante e, com isso, a autocensura das emissoras se fazia conveniente para todos os envolvidos na tentativa de manifestar o Brasil pacífico em meio ao resto do planeta que se digladiava por diversos motivos.

Mais do que não procurando o mundo fora da televisão, o contexto no qual a menina está inserida na canção apresenta perdas pessoais em sua vida, como a desistência de seu namorado da continuidade do relacionamento para se envolver com outra, tema esse colocado a partir da noção problemática da possessividade masculina sobre a mulher, que será “mais sua”, já que a antiga encontra-se em posse do televisor. Diante disso, durante a progressão da música, a protagonista sofre com a perda de seu amor e espera uma resposta para sua tristeza vinda por parte da TV. Nesse momento, a figura do sujeito poético como guia a desvelar o mundo para suas personagens aparece mais uma vez no cancionário de Taiguara, da mesma forma como aparece também em “Universo no teu corpo”, “Viagem”, e “A transa”, pois o verso que encerra a canção é um repetido brado onde o sujeito poético se coloca pela primeira vez em texto como agente: “eu quero abrir os olhos dela”, novamente agregando para a construção dessa constante poética de Taiguara do homem que encontrou uma verdade diferente daquela óbvia no mundo, e que precisa mostrá-la às pessoas para que elas também possam ter sua consciência despertada.

Acerca do título da canção, como consideração final, vale colocar em evidência o caráter ambíguo que a figura descrita pode assumir na leitura textual. A virgem dos olhos aponta tanto para a protagonista da canção, a menina que assiste o televisor, quanto para o próprio aparelho. A metáfora da virgem pode ser aqui trazida sob dois efeitos maiores: a falta de vivência da menina, virgem de experiências no mundo, já que está constantemente diante do aparelho; como também pode ser entendido a partir da perspectiva religiosa e platônica, na figura daquela que é inalcançável, que pode apenas ser observada, mas sem vivenciar ela o prazer físico. Dessa forma, a televisão, com sua tela de vidro, o olho que faz a mediação de diferentes realidades para o espectador, todas elas inalcançáveis e, segundo a canção, irreais, consegue incorporar esse sentido, cabendo, assim como a menina, nas figuras centrais do título, apontando com isso também a simbiose estabelecida entre uma e outra.

Esse pensamento, quando colocado sob uma perspectiva que compreende a televisão anos após Taiguara, e, por isso, sem ser pego tão severamente pelo calor do momento, consegue existir em outros contornos que anulam parte da compreensão disposta na canção. Cabe, por exemplo, trazer novamente o texto de Esther Hamburger e sua percepção sobre o papel desempenhado pelas novelas no imaginário social, mas, dessa vez, a partir da visão das discussões sociais por elas fomentadas: em *Irmãos coragem* (1970), por exemplo, começa a ser quebrada a ideia de que o sexo está necessariamente atrelado ao casamento; *O homem deve morrer* (1971) coloca o divórcio como parte de sua narrativa, separando personagens, anos antes de a lei que permitiria esse processo judicial fosse aprovada, em 1977 (HAMBURGER 1998, p. 470-475); além de inúmeros outros mais tardios, como *Explode coração* (1995) que se apoiou em partes pela temática de crianças desaparecidas; *O rei do gado* (1996) que traz às telas o então chamado MST; o primeiro beijo gay em uma novela com *Amor à vida* (2013); *A dona do pedaço* (2019) e *Bom sucesso* (2019) trazendo ambas personagens trans para sua trama. Todos esses exemplos fomentaram discussões que, para diversos dos espectadores, poderiam não ter ainda sido tratadas com atenção ou mesmo pensadas de fato, o que faz também das novelas uma porta para a elaboração da sensibilidade popular acerca de temas que muitas vezes são tidos por tabus ou espinhosos dentro da sociedade, o que também pode ser pensado na relação entre a individualidade dos personagens e o público. Ao trazer uma questão social mais abrangente na figura de um personagem, não só ela ganha visibilidade, como também consegue ser vista pela audiência a partir de possíveis acarretamentos que o pertencimento a dado grupo pode ter sobre a vida de seus membros, como os embates sociais vividos em convívio com família e colegas pela adolescente Duda em *Malhação* (2019), que passou por uma gravidez não planejada e, agregada a isso, a presença de um pai que, num primeiro momento, se recusou a assumir a criança, e, logo após, foi preso. Essas dinâmicas carregam potências de apresentação ao grande público minúcias de temáticas sob uma perspectiva mais intimista e personalizada.

No fim das contas, a grande crescente de tecnologia e a mecanização do trabalho junto à atuação das máquinas em grande escala no cotidiano nacional fez-se preocupação de pensadores e, com isso, fez da reafirmação dos valores do ser humano e da necessidade de separá-lo da tecnologia tema de diversos produtos artísticos durante todo o século XX, tendências essas que escalonam com o tempo.

Da literatura de Isaac Asimov (1920-1992) até *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; passando por *1984* (1949), de George Orwell; até filmes como *2001, uma odisseia no espaço* (1968), de Kubrick, co-roteirizado por Arthur C. Clarke; e, mais tarde, *Blade runner* (1982), de Ridley Scott, baseado em romance de Philip K. Dick; se estendendo até o século XXI com séries como *Black Mirror* (2011-) e *Love, death and robots* (2019-), as preocupações latentes com as questões do ser humano e o uso que ele faz das máquinas ou o quanto deixa esse elemento fazerem parte de seu cotidiano, os limites éticos de uso das tecnologias, e todos os demais dilemas que giram em torno do tema. Essas preocupações, frequentes na época, aparecem também em canções contemporâneas ao disco *Carne e osso*, como em Gilberto Gil no disco de 1969, que contém diversas faixas que contemplam essa preocupação, como “2001”, “Futurível”, e o “Cérebro eletrônico” (GIL, 1969), manifesto em prol das singularidades do ser humano diante da máquina de faz “tudo, quase tudo”. Essa diferença muitas vezes aponta para o lado espiritual como o local de resistência do ser humano diante da tecnologia, o que condiz, por exemplo, com o crescimento do movimento *hippie* nessa época e diversos esoterismos que vingaram durante as décadas de 60 e 70.

A canção que dá nome ao disco, “Carne e osso”, aborda justamente essa questão. É um hino ao ser humano, um canto de autoafirmação diante da vida que se torna máquina tanto pela aceitação dos elementos eletrônicos como parte inerente do cotidiano, quanto pela rotina ritmada e ensimesmada que é exigida pela sociedade. A partir disso, Taiguara inicia sua canção afirmando “eu quero sim/ eu quero coisas novas/ mas o que eu procuro mesmo/ são mais vidas”, colocando o desejo de desenvolvimento e abertura que tem enquanto sujeito poético em relação ao tema, mas, mais importante que isso, o novo pelo novo, é a evolução do ser humano enquanto tal, se fazendo como algo mais urgente e necessário. Isso se dá justamente pela noção explicitada também de que “o lúcido, o válido, o sólido/ vão matar você/ que evita seu amor”, colocando toda a lógica ultra racionalista, vista como forma de validação maior dentro da sociedade, como algo negativo, ainda mais quando colocada diante dos sentimentos, que assumem um papel secundário ou mesmo de obstáculo para as tarefas cotidianas, que torna-se algo a ser evitado.

Taiguara traz novamente a ideia de seu sujeito poético iluminado a partir dos versos “ainda vou/ trazer você comigo/ programar o amor em seus computadores/ (...) eu morro, mas consigo/ germinar a minha flor em seus rancores”. A transformação

para a qual o interlocutor é chamado, mais uma vez, aponta para um deslocamento onde se deve seguir aquele que canta para que, com isso, o amor seja alcançado. Há nesse movimento uma ligação criada pelo paralelismo entre computadores e rancores e entre amor e flor, deixando evidente a relação da tecnologia no processo de adoecimento social pelo qual o indivíduo passa quando inserido no modelo de vida construído nos centros urbanos. O gérmen da flor a ser plantada ainda aponta para o crescimento gradual e constante que o sujeito poético vê como necessário para que possa haver a substituição dos sentimentos negativos pelos positivos. Onde “nem dúvidas, nem dívidas” serão fortes o suficiente para desfazer esse trabalho, reforçando ainda a mensagem a partir da indagação “que cérebro, que máquina/ conseguem fazer mais que um grande amor dentro de você”, destacando os sentimentos humanos como superiores a qualquer racionalidade que possa ser engendrada em uma vida.

A transformação individual e social é potencializada a partir da apresentação de possíveis ferramentas a serem utilizadas para essa finalidade, como “a música e a mística” que “aplicam sangue novo ao meu ser/ calam minha dor”, indicando, assim como acima foi apontado, o esoterismo como uma possível saída para a realidade urbana e, aliado a ele, a própria canção enquanto modo de transformação social, renovação o sangue já contaminado pelo sistema capitalista. Essas duas formas de agir diante daquilo que critica serão colocadas por Taiguara em diversos pontos de sua carreira, como, inclusive, já havia sido mostrado no disco anterior, e se estende até seu último trabalho.

A estrofe final apresenta a reatividade como parte do direcionamento crítico que faz o sujeito poético, um enfrentamento diante de possíveis ataques que ele poderia receber tanto por sua canção quanto pela convocação à mobilização direcionada a quem busca outro caminho que não o socialmente tido por padrão (“saiba quem agride a minha lira/ quanto mais ferida mais diz o que sente). Essa questão ainda pode ser pensada, sob um contexto mais amplo, trazendo à discussão o histórico de composições censuradas de Taiguara durante o regime militar, 48 apenas entre 1970 e 1974 (ROCHA, 2014, p. 97), criando uma leitura de mundo similar à que Paulo César Pinheiro e Aldir Blanc colocam em “você corta um verso eu escrevo outro/ de repente olha eu de novo”¹⁰.

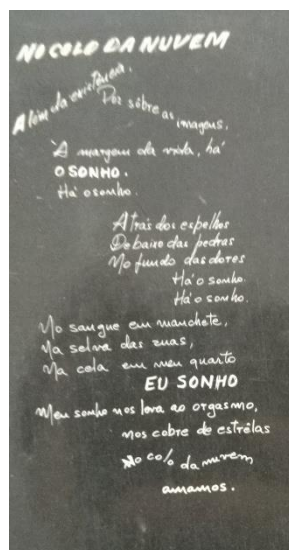
¹⁰ Versos da canção “Pesadelo”. MPB4, 1972.

Os versos finais da canção gritam a esperança de hegemonia da humanidade a partir da assertividade na entoação do canto junto do coro que a segue afirmando com veemência “Sou carne, sou osso, sou gente”. O tema da afirmação vem a partir do aspecto material do ser humano junto à identificação também com o espectro social e subjetivo daquilo que pode ser tido por gente, que escapa o âmbito biológico da definição humana para se voltar à construção histórica da autoimagem.

A única canção do disco que não foi escrita por Taiguara, mas por seu amigo Eduardo Souto Neto em parceria com Geraldinho Carneiro, “Bicicletas, etc...” aborda de forma vaga temas que tocam também a alienação a partir das telas e os acontecimentos no mundo como coisas distintas em nível de relevância, mas, dessa vez, com foco nas projeções cinematográficas. A canção apresenta algumas questões peculiares como “Todas as manhãs eu entro no cinema/ Uma multidão de imagens coloridas/ (...) Vejo nos jornais do dia de amanhã/ Todas as notícias que eu vou comprar/ Coisas que você não pode entender”, imagens que reforçam a rotina do sujeito poético. Essa ideia é acentuada a partir da repetição constante e cíclica que se dá entre os intervalos de meio tom, os menores possíveis dentro da escala tradicional ocidental, que moldam a intenção das frases musicais e que, ao saírem brevemente desse padrão, retornam sempre à nota que dá início ao movimento. As imagens apontam ainda para o discurso de um sujeito poético que conhece realidades do mundo a partir dos jornais, o que o faz diferente de sua interlocutora, Ana, que não pode entender as coisas da mesma forma que o enunciador, realçando, com isso, o caráter que este carrega em relação ao outro no quesito de conhecimentos que o distinguem de seu interlocutor.

Buscando discutir as questões humanas e sociais a partir de outro viés, é possível ter em mente “No colo da nuvem”, que, quando figura na capa do disco, apresenta-se em forma diferente das demais, pois sua construção espacial é feita não na estrutura tradicional, mas de maneira análoga aos caligramas feitos por autores como Apollinaire, tomando, com isso, a letra da canção, o forma de uma casa:

Figura 5 Recorte da contracapa de Carne e osso (1970)



Fonte: TAIGUARA.
Carne e osso, 1971

O pensamento, tema principal aqui desenvolvido, assume, a partir dessa leitura, o caráter de morada da esperança, em confluência com a tradição romântica de projetar na potência do sonho, da imaginação, e do escapismo, a possibilidade da criação de um futuro próspero que supera as mazelas intrínsecas ao capital.

Aqui, o sujeito poético se apresenta como alguém que carrega consigo o vislumbre de algo grande, o sonho, que, dentro da realidade social em que está inserido, não é incentivado. Para entender esse querer idealizado, é necessária uma fuga ao sistema que não permite a existência desses devaneios, já que a produtividade e a racionalidade são dois dos maiores motes que sustentam a existência do pensamento hegemônico. Para essa visão, o sonho passa a ser um delírio, uma perda de tempo que deve ser evitada ao máximo, e não atinge a todos, pois essa habilidade perde sua potência de desenvolvimento ainda cedo.

A capacidade de estar em constante contato com o imaginário, com as especulações de ir para além do que o presente ou a realidade permitem, é uma afronta à manutenção do esquema já criticado de mecanização do ser, do podar as liberdades e fazer do indivíduo seu próprio patrão e carrasco. A busca do sonho, nesse cenário, não figura um movimento fácil. Para ser alcançado, seria preciso ir para “atrás dos espelhos”, “além da existência”, e só a partir desse deslocamento do ser em busca de uma perspectiva de si, diferente daquela que carregava a princípio, seria possível

entender qual seria seu sonho, no qual moraria, em referência à casa que figura na capa do álbum, o ser e suas ambições.

A perspectiva adotada na canção acerca do sonho passa de um âmbito individual para o coletivo, de forma similar aos desejos que são retratados ao longo de diversos outros trabalhos de Taiguara já apresentados. O sonho visa resolver problemas relacionados a ambientes como “No sangue em manchete/ Na selva das ruas/ Na cela em meu quarto/ Eu sonho meu sonho”. A prisão do indivíduo e a morte de seus companheiros, daqueles que lutam contra o regime autoritário, se fazem presentes como elementos que constituem o desejo de transformação enquanto negação e enfrentamento dessas realidades. A rua selvagem é aqui palco do capitalismo predatório, da impossibilidade de ser ela vivida plenamente enquanto espaço (vale aqui citar a lei da vadiagem e o Decreto 477, que proibia os estudantes de terem atividades políticas), local também em que os tidos oficialmente por “inimigos da nação” são mortos por discordar do sistema vigente e figuram no “sangue em manchete”.

Para vencer essas barreiras que são impostas contra esse sonho, é preciso que haja um processo individual de descoberta que possa afetar, a partir disso, o coletivo. Esse trabalho exige que o indivíduo veja para “além do espelho”, desbravando a face que existe escondida por trás da compreensão de “eu” aprendida no sistema vigente, e, com isso, seja descoberta uma espécie de humanidade essencial que não se encontra à vista num primeiro momento. Essa concepção permite dar mais um passo para que o sonho aqui cantado seja alcançado, já que ele só é alcançável pela transcendência da existência, à margem daquilo que se compreende por vida no sistema, pela consciência das dores por ele causadas e a reação resultante disso.

O sonho, especificamente o já compreendido pelo sujeito poético, carrega a potência de transformação das dores apresentadas anteriormente, e se apresenta enquanto potência de vir a ser a partir do “orgasmo”¹¹, de maneira similar ao que foi apresentado em “A transa”. É essa realização carnal, de comunhão coletiva para a manifestação do amor, o desejo máximo do sujeito poético, que traz, novamente, a ideia da mobilização social como necessária para a mudança do estado vigente.

¹¹ “Meu sonho nos leva ao orgasmo/ Nos cobre de estrelas/ No colo da nuvem/ Amamos, amamos”

Diante do desejo de transformação, Taiguara também traz à tona em “Amanda”, escrita em homenagem à filha dos cantores Vanusa e Antônio Marcos, algumas das questões pontuadas em “Maria do futuro”, do álbum anterior. O sujeito poético aqui trabalhado é retratado como aquele que buscou arduamente meios para que a revolução social pudesse se dar, mas que foi frustrado pela sua impotência diante do sistema repressivo e, a partir disso, buscou nos braços da figura feminina a cura para suas dores. O retorno do homem derrotado mostra um sujeito que traz consigo simultaneamente a paz de quem torna a seu lugar seguro, e as dores de quem muito sofreu em sua empreitada longe desse conforto. Dessa forma, tal qual a criança em busca da mãe, o sujeito poético procura por sua amada para que lhe seja proporcionado alento na vida privada quando a pública se mostra dificultosa a empreitada. Apresentando construção poética similar à adotada em “Maria do futuro”, da fuga do homem de seu ambiente de combate para um outro lugar separado do ambiente do capital, onde apenas a mulher o espera e, diante disso, suas dores poderão ser curadas¹².

O retorno se mostra necessário devido aos efeitos danosos da luta engajada, que causou também a perda de identidade por parte daquele que fala. Ele enxerga suas ações como atos traumáticos que, na prática, se mostraram também vãos pela falta de efeito no outro, o que o leva a dizer “perdi a coragem”, “perdi a viagem” e afirmar que perdeu também “a imagem do que eu sou”. Como resposta a essas dores, há no presente da canção um abandono do passado em prol de tentar, com a ajuda da mulher, “recolher seus pedaços” e, a partir disso, criar uma nova imagem de si.

O que se vê por essas colocações é que, apesar de levar o nome que dá título à canção, Amanda é inserida não como uma personagem que existe em função de si, mas como um receptáculo para as dores do sujeito poético, um degrau para que ele possa se projetar a partir da canção, se colocar como uma espécie de mártir da luta anticapitalista. Mencionando novamente, de forma breve, os árcades brasileiros, vale ressaltar as semelhanças com a “Lira I” de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (GONZAGA, 1998, p. 7-9), em que a mulher figura no poema, basicamente, como um interlocutor para quem o sujeito pode se gabar de suas posses, dotes, e boas feitas da ventura, não carregando ela, em momento algum, valor próprio para

¹² “Amanda, vencido em meu castigo/ Eu trago a paz comigo, de volta pra ficar/ Amanda, recolhe meus pedaços/ Me acolhe nos teus braços/ Tome o espaço dessa dor no teu lugar”

além de seus atributos físicos¹³. Essa tônica da mulher como artifício poético para projetar aquele que fala é uma constante da obra de Taiguara. Existem sim canções em que a mulher é construída como figura a quem são tecidos elogios, enquanto personagem que existe em função de si, mas vale notar que, principalmente quando a temática do amor e do sofrimento está envolvida, é notável a existência da mulher enquanto figura que não figura para outro motivo que não enaltecer ou simplesmente ser algo que esteja vinculado ao comportamento do homem.

Nesse sentido, o refrão apresentado em “Amanda” é, essencialmente, uma afirmação do sujeito poético enquanto identidade própria, tendo foco não naquela que dá título à canção, mas em si, é o clamor que segue a pergunta que irá definir “E o que eu sou”: “O que escondeu a única verdade/ o que perdeu a última metade/ o que partiu e desertou/ Te amando, vou esquecer a inútil liberdade/ Que eu sonhei ter nas luzes da cidade/ Vou te enfeitar de tanto amor”. Novamente, é a presença em Taiguara daquele que transcendeu os demais, alcançou um patamar de consciência para além do normal, que teve acesso à “única verdade”, mas que, pelo fracasso de sua empreitada, não conseguiu projetá-la aos demais, perdeu a chance de alcançar “inútil liberdade que eu sonhei ter nas luzes da cidade”.

Vale ainda levar em consideração, a partir do desejo do sujeito poético de “enfeitar” a amada de “tanto amor”, uma leitura onomástica da canção, já que o nome Amanda é oriundo da forma gerundiva do latim *amare*. O gerundivo, forma nominal de verbo, é usado para implicar “uma ação que ainda será realizada ou que está por se realizar; particípio passivo futuro”¹⁴, implicando, assim, na característica intrínseca da personagem, trazida na essência do nome, daquela que há de ser amada, ato esse consumado durante o refrão e ápice da música.

Figura ainda no disco uma última que busca uma determinada utopia em relação aos males da cidade: “A ilha”, um mambo que, de acordo com Janes Rocha, foi apontado pelo regime militar como uma homenagem à ilha de Cuba (ROCHA, 2013, p. 44), mas que, apesar disso, conseguiu entrar para o disco (ao contrário de “O medo”, a primeira de muitas canções que seriam vetadas pelo DCDP, que

¹³ “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,/ Que viva de guardar alheio gado;/ De tosco trato, d’ expressões grosseiro,/ Dos frios gelos, e dos sóis queimado./ Tenho próprio casal, e nele assisto; (...)/ Eu vi o meu semblante numa fonte,/ Dos anos inda não está cortado: (...)/ Com tal destreza toco a sanfoninha,/ Que inveja até me tem o próprio Alceste:/ Ao som dela concerto a voz celeste;/ Nem canto letra, que não seja minha,(...)”

¹⁴ Definição retirada do dicionário Aulete Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/gerundivo>. Acesso em 02 de março de 2020.

considerou os versos “sobre essa festa de vampiros/ seus morcegos de metal/ cospem fogo nos seus filhos/ me dão medo do real” perigosos e afrontosos). Aqui, a canção remete novamente, assim como em “Universo no teu corpo”, ao “mundo errado” presente no ambiente urbano, e que deve ser abandonado em função de conseguir a libertação por meio do amor.

“A ilha” apresenta um sujeito poético ansioso por deixar seu presente, prometendo deixar pai e mulher para ir viver num ambiente recluso e que, por isso, pode existir mais ou menos em função de si, de maneira independente: a ilha, onde o amor, síntese da humanidade em Taiguara, o convoca para estar. O abandono dos entes queridos em tom de ânimo mostra um sujeito poético centrado exclusivamente em seu próprio benefício, se despedindo de forma energética daqueles que, diferente dele, conseguiram se adaptar para a vida no “mundo em chamas” e “errado”, apontando para a capacidade do capital se auto consumir e, eventualmente, ruir por isso.

Devido à sua incapacidade de adaptação a tal sistema, Taiguara ainda aponta para a potência do capitalismo de excluir aqueles que não colaboram ou não estão aptos a contribuir com seus ideais. Diante disso, o sujeito poético é colocado para viver “guardado”, recluso em relação ao sistema em que se encontra, não podendo sequer se fazer mostrar enquanto diferente ou destoante dentro dele. Contra essa característica do ambiente em que está inserido, há a reação de deslocamento ao lugar utópico, visto aqui na ilha, ou Cuba. Taiguara, com isso, projeta ainda outra tônica tipicamente romântica para além da utopia não capitalista: a idealização do passado que só é encontrado nesse lugar outro que é antagônico ao capitalismo com o retorno à infância.¹⁵ Além disso, nesse ambiente, “todos os meus iguais vão ser minha família”, suprimindo facilmente os abandonos que fez no lugar de partida a partir da construção social de fraternidade cidadã almejada, quebrando a necessidade de instituições, e partindo da potência humana de se autogerir a partir do amor.

Carne e osso, então, apresenta uma face de Taiguara mais engajada com as questões tecnológicas e também com o sistema capitalista de forma mais abrangente, enfatizando muito as características liberais do culto ao trabalho, por exemplo, como forma de exploração do indivíduo e processo de alienação dele em relação a si. A tomada de consciência por parte do interlocutor torna a ser uma tônica, assim como o

¹⁵ “Adeus, vou deixar vocês/ Chega de viver guardado/ Hoje o meu adeus corta o meu destino/ Que o amor faz meu e eu volto a ser menino, menino”

sujeito poético que porta a verdade oculta no sistema, mas, no fim das contas, o disco mostra um amadurecimento musical e uma certa tomada de identidade sonora por parte do compositor que levam mais um passo a sua trajetória de conhecimento e estudos sendo aplicada ao contexto musical e, de certa forma, militante.

3.2 Europa

Após *Carne e Osso*, Taiguara chegou a gravar mais dois discos enquanto residia no Brasil, ainda em contrato com a EMI: *Piano e Viola* (1972), e *Fotografias* (1973). Durante esse período, transparece em sua obra um grande deslumbramento com países como Inglaterra e Estados Unidos no que diz respeito à vida cultural, figurando eles, inclusive, em canções que abordam um pouco cenas do cotidiano de cidades como Nova York e Londres. Apesar dos poucos dados biográficos acerca dessa época na vida do compositor, é sabido que houve entre esses dois discos “uma temporada de quatro meses na Inglaterra e França, supostamente com uma passagem por Nova York, resultaria no surpreendente LP *Fotografias*, de 1973” (PACHECO, 2013. p. 148).

Antes da viagem se concretizar, o *Piano e Viola* (1972) desenvolve um pouco mais sua filosofia hippie já vista em *Viagem*, reiterando diversas das temáticas já trabalhadas no disco de 1970, colocando nelas uma nova roupagem musical, mas mantendo muito do estilo de lirismo que vinha sendo usado até então. O título do disco traz a ideia do duo desenvolvido por Taiguara (piano), e o violeiro, guitarrista, e compositor Zé Menezes (conhecido pelo trabalho como maestro na Rede Globo e pela criação de temas como a abertura dos *Trapalhões*). Apesar disso, a instrumentação segue como de costume nas obras anteriores, as composições são todas assinadas por Taiguara, aparecendo Zé Menezes apenas na creditação da banda como violeiro. Cabe também ressaltar que o instrumento de cordas que figura nas fotografias que compõem na contracapa do disco é não uma viola, mas uma craviola:

Figura 6 Contracapa do LP Piano e viola (1972)



Fonte: TAIGUARA. *Piano e viola*, 1972

Diante desse impasse, vale pensar que a viola aqui remonta menos a seu aspecto musical que à sua evocação do interior. Como é possível ver nas fotografias, Taiguara se encontra em uma casa simples, em uma porteira de estrada de chão, com um piano em meio a uma área deserta, e é essa fuga para o campo, já tão cantada pelo compositor em suas canções, que se materializa tanto pela viola quanto pelo ambiente em Taiguara figura.

Essa ideia se mostra também inconsistente em alguns aspectos pela relação entre o título e o álbum, pois, apesar desse ares bucólicos trazidos no primeiro contato com o disco, as canções em si não flertam com canções tipicamente interioranas como o sertanejo; a viola não tem grande destaque diante dos outros instrumentos; as composições também não parecem ser moldadas por influências desse ambiente

(salvo a faixa “O troco”), reverenciando, inclusive, muito mais o que é estrangeiro do que brasileiro nas letras.

Comercialmente, a única canção de sucesso foi a primeira faixa do disco, “Teu sonho não acabou”, que dá continuidade à temática já antes tratada da importância de angariar mais pessoas pelo enfrentamento contra os sistemas, usando, para isso, o refrão “Eu preciso de você”, e montando um sujeito poético puro, cuja “pele já não tem cor”, e que se prova ainda afirmando “vem, que eu sou criança, não sei fingir”. Essa imagem abre o disco já predizendo que as mensagens que serão passadas por meio das canções seguintes são essencialmente de esperança, visando o melhor para a humanidade e que, por isso, o ouvinte pode confiar naquilo que Taiguara canta. A canção termina esse chamado para a comunhão afirmando ainda que “Precisamos, sim/ Você de mim, e eu de você”, e evidencia, com isso, o caráter comunitário necessário para a construção desse futuro por ele cantado.

Sumariamente, as canções desse disco buscam, em sua maioria, fazer alguma reflexão sobre a condição do ser humano por meio de uma linguagem direta até mesmo um pouco clichê a partir de versos como “Nos jornais à luz da informação/ Me diz que os animais racionais se aniquilam”; “Homem/ Você quis assegurar seu ouro/ Você quis a virgem/ Você quis a imagem/ (...) Para ter o brinquedo/ Que você não teve”; “Não existe uma criança malvestida/ O que existe está nos olhos do que vê/ Se o que vê souber que a vida é um brinquedo; Vai ver só uma criança nua”; “Ninguém é bom sendo o que não é/ Eu, pra ser feliz com mentira/ Melhor que eu chore com fé”; “Deus não é um conceito pelo qual medimos nossa dor/ (..) Deus é bonito e a beleza é só uma sede”¹⁶. Dados tais fragmentos, é fácil perceber que Taiguara traz nesse disco um discurso bastante expositivo e didático sobre visões de mundo para o ouvinte. Essas ideias, dadas por um sujeito poético que diz “sou criança/ não sei fingir”, são apresentadas com simplicidade para a desconstrução de temas como

¹⁶ Versos retirados respectivamente das canções “Luzes”, “Homem”, “Pros filhos do Zé”, “Piano e viola”, “Rua dos Ingleses”.

Deus, dinheiro e desejos, visando quase sempre uma linguagem prosaica e pouco sintética.

Para além disso, são marcantes também as referências que o compositor faz à Inglaterra em canções como “Teu sonho não acabou”, “Manhã em Londres”, e “Rua dos Ingleses”. Nelas, Taiguara cita, por exemplo, a canção “God”¹⁷, de John Lennon, na faixa que abre o disco: “Lá onde eu estive o sonho acabou/ Cá, onde eu te encontro, só começou”, trazendo para o “aqui” a possibilidade de transformação que “lá” não foi possível, negando, dessa forma, o desconsolo de Lennon diante das potências que o Brasil carregaria. Ainda vale mencionar que a viagem à Inglaterra de Taiguara, teoricamente, ainda não teria ocorrido nesse momento de sua vida, deixando a menção ao ter estado “lá” numa descompasso entre obra e biografia, o que não é em si um problema, mas, vistas certas similaridades entre esses dois elementos durante suas outras composições, é algo a se ressaltar.

O mesmo ocorre na canção “Rua dos Ingleses”, ambiente localizado nas imediações de construções feitas para receber engenheiros ingleses em São Paulo, em que Taiguara canta “Deus, não é um conceito pelo qual medimos a nossa dor”, e que faz também uma menção à mesma música de Lennon, onde lê-se “God is a concept/ By which we measure/ Our pain/ (...) The dream is over/ What can I say?/ The dream is over”, estruturando-se sobre a conceituação do que seria ou não Deus para a sociedade. Esse flerte com referências a países anglófonos torna a aparecer em *Fotografias* (1973), gravado após a já mencionada viagem à Europa, e que também dá prosseguimento às ideias e temáticas desenvolvidas em seus dois últimos álbuns, dessa vez com mais agressividade que no disco anterior, mas, ainda assim, compartilhando diversas similaridades. Introduzido por “Que as crianças cantem livres”, *Fotografias* apresenta um ar mais duro do que *Piano e Viola*, consequência das letras mais amargas e as composições que se aproximam menos da balada, como

¹⁷ “The dream is over/ What can I say?”

no disco anterior, e mais do rock. Sobre essa época, Taiguara em depoimento afirma que:

A última vez que me apresentei no Rio foi em 73 no Novo Pigalle, um night club ali na rua Joaquim Nabuco, no Posto 6. O show chamava-se “Fotografias”, e havia um cenário com fotos de David Drew Zingg e Antônio Guerreiro, também donos do lugar. Eu cantava letras proibidas com Marlui Miranda, Tibério Magalhães, Jorge Campos, Cirino e Cláudio Stevenson, minha banda. As autoridades fecharam o night club alegando que não havia saída de emergência em caso de incêndio. (CATTONI, 1987 apud PACHECO, 2013, p. 148-149)

Essas afirmações mostram que, à época, Taiguara estava bastante disposto a fazer enfrentamento direto aos censores, e é justamente nesse disco que algumas de suas canções mais melancólicas e agressivas se encontram, como a dobradinha “Pra Luiza/ Essa pequena”, em que sinos introduzem a fúnebre atmosfera da canção, o saxofone irrompe como num grito, para ser complementado por um *fade in* da voz de Taiguara que, imponente, descreve e personifica a bandeira do Brasil: “Amo o verde claro que circunda/ As pupilas vidas de Luiza/ O amarelo ameno em seu cabelo/ Ouro, velho, pardo, cobre, feno/ Amo o azul, mistério desta esfera/ Onde habita o sol de nossas vidas/ Branco, esse amor livre, sem fronteiras/ Sonha fecundar a terra inteira”; para logo depois acusá-la de censurar suas palavras, tratando-a por “essa pequena” em tom de desprezo: “Essa pequena agora eu sei porque é que ela me amarra/ Ela tem medo do berro dos acordes da guitarra/ Ela pretende fechar a minha porta com seus grilos/ Ela não sabe que versos ninguém pode destruí-los”. Isso se dá numa transição entre as duas faixas que passa do tom melancólico de “Para Luíza” para o rock agressivo de “Essa pequena”, em que Taiguara canta em tom de desdém, perceptível no uso dos *drives* vocais, em meio a solos e intervenções constantes do sax, que parece gritar e digladiar o lugar de protagonismo diante das palavras acusativas do cantor, “Essa pequena, agora eu sei porque é que ela me amarra/ Ela tem medo do berro dos acordes da guitarra/ (...) eu quero trabalhar e ela não deixa/ Eu quero dar amor e ela se queixa”.

O enfrentamento aliado à estética do rock continua durante o disco por faixas como “Flauta livre”, que propõe o despertar do ouvinte para a consciência das condições opressoras que o sistema de trabalho aplica a seus funcionários, e incita uma tomada de iniciativa por parte do indivíduo que, nesse caso, ocupa uma função burocrática dentro de uma empresa, e que será cobrado por aqueles de seu ciclo social, os que “vão te olhar de lado” quando ele optar pelo abandono da carreira em prol de uma vida de amor.

Provavelmente o aspecto mais singular trazido por *Fotografias* para além das já mencionadas canções, é a leve delineação de uma narrativa nas cinco faixas que encerram o disco: “No avião”, “Saudades de Marisa”, “Cartinha pro Leblon”, “Nova York”, e “Fotografias”. Cada uma representando um momento de uma viagem para terras estrangeiras, é percebida em um primeiro momento a tônica que guia essa sequência: a solidão. “No avião”, o sujeito poético, em meio às nuvens e à viagem, sente a ausência dos amigos e a presença constante do estar só, o que, em terras estrangeiras, é visto como “Que clausura, que prisão”, além de ficar evidente que houve nesse distanciamento do país de origem também a fuga daquele que fala em relação à pessoa amada, elementos estes que, tendo em mente a canção “Pra Luzia”, podem ocupar o mesmo lugar; já a canção que segue “No avião”, “Saudades de Marisa”, demonstra por parte do sujeito poético a angústia pela espera de notícias da terra abandonada, trazendo, porém, constantemente, a imagem de uma pomba, o que denota a relação de esperança mesmo diante de um momento de sofrimento; o mesmo ocorre em “Cartinha pro Leblon”, uma canção que se estrutura sobre o gênero textual carta para pedir e enviar novidades ao amigo Eduardo Souto Neto, chamado na canção de Duduca, o disco prossegue pelo relato de “Nova York”, onde são explicitados os elementos do cotidiano daquele que se encontra longe. Acerca dessa canção, há um conhecido caso de censura narrado pelo próprio compositor em apresentação ao vivo na rede Bandeirantes, em 1987, transcrita por Pacheco:

Dona Marina, Seu Sá e Dona Selma: Mas tava lá a coroa às avessas da Dona Marina me dizendo que era admiradora, coçando o seu queixinho [Taiguara coça o próprio queixo], dizendo: “Taiguara, você é um compositor romântico! Por que é que você está se metendo com essas coisas, meu filho? A juventude gosta tanto de você!”. Devagarinho, ela ia me dando umas dicas, né? Ela me dizia que um cantor popular, chamado lamê pela esquerda e subversivo pela direita, não tinha o direito de se meter com a realidade do seu próprio país. “Sim, meu filho, mas você botou aqui: pão, pó, a pedra... a polícia e a poluição. E nós somos a polícia, meu filho. Não fica bem”. “Dona Marina, isto é uma aliteração. A senhora sabe o que é uma aliteração?”. A coroa não pensa, tudo ela tinha aqui [Taiguara aponta para o queixo]. Aqui, nada [Taiguara aponta para a cabeça]. E quando nem o queixo funcionava, ela recorria ao seu parceiro, Seu Sá, o do bigode. Esse deve tá lá até hoje, né? Claro, o do bigode tá em moda. E ela também, porque não mudamos nada, né? Non somos platinos, somos brasileiros, tenemos que aguantar. Então, eu tive uma ideia: “Dona Marina, que tal então – os músicos estão me esperando no estúdio – se eu, para deixar bem claro que eu não me refiro à nossa polícia, Deus me livre, não tenho nada contra a nossa polícia, Dona Marina, eu me refiro à de Nova York, eu cantasse a palavra em inglês?” [Taiguara coça o queixo. O público ri]. “Que que você acha, Sá?” [Taiguara finge coçar o bigode] “Não sei, Marina, pede pra ele cantar”. Pede pra ele cantar: ela dialogava; ele, o assessor, não se dirigia a mim. Então, eu cantei pra Dona Marina. “Ficaria assim, dona Marina: [Taiguara canta] Você paga o pão, o pó, a pedra, a police... e a poluição”. [O público ri]. “Que que você acha, Sá?” [Taiguara finge coçar o bigode] “Não sei, Marina. Você é que sabe”. Eu tive 68 vetos sem jamais ter sido considerado um caso grave. Era fácil. (PACHECO, 2013, p. 229)

Apesar da censura, a canção não é essencialmente crítica, mas é antes um relato da estadia a partir de fragmentos do cotidiano na cidade que nunca dorme: “Você compra um sanduíche e uma Coca-Cola e vai por ali”, desencadeando, a partir dessa ação que dá início à música, uma série de informações que se atropelam. A letra, tal qual o movimento rápido do cotidiano nova-iorquino, é fragmentado, tem sua atenção em diversos elementos distintos, e troca seu foco fazendo constante uso da conjunção “e” para apresentar novos elementos à vida. Encerrando a canção, o mote da cidade se faz na despedida de boa noite: “Bons negócios amanhã”.

Encerrando o disco, “Fotografias” remonta diversos *frames* de uma vida compartilhada entre o eu poético e uma pessoa amada. A vida, no sentido afetivo, tendo seu fim no disco, concluindo aquilo que a moldava desde o começo da seção: por meio da lembrança.

Durante essa época, Taiguara passava por problemas graves com os censores, que tomavam então por hábito convocar policiais para ir à direção das casas

de show e teatros para exigir o cancelamento das apresentações de Taiguara. Dessa época, o cantor conta que:

Quando nós chegávamos com o ônibus, com todo o equipamento, após ter feito um gasto enorme, o clube estava fechado a cadeado e não se encontrava a diretoria- isso aconteceu em Piracicaba, Bauru e em várias cidades do interior de São Paulo (Apud ROCHA, 2013, p. 107-108)

E foi justamente devido a diversos ocorridos similares, além da proibição de várias de suas canções, que, em 1974, Taiguara decide abandonar o país e se exilar na Inglaterra, evento que, na partida, contou com um militar, suposto fã do músico, que o alertou “Ainda bem que você está indo embora, porque eles iam te matar” (Ibidem, p. 117).

Durante esse período, buscando concluir seu contrato com a EMI- Odeon, Taiguara aproveitou seu momento de estudo reservado em outro país para compor diversas canções em língua inglesa, com o objetivo de lançá-las depois no Brasil. Já que em sua terra não havia restrições de censura para músicas cantadas em idioma que não o português, as composições do novo disco deveriam, a princípio, ser autorizadas pelos censores sem os grandes problemas que havia enfrentado até então.

Devido à carência de fontes materiais e relatos sobre o disco, *Let the children hear the music*, que seria produzido por Michael Legrand (compositor de trilhas sonoras como as de *Une femme est une femme* (UMA MULHER, 1961), e *Summer of 42* (HOUVE, 1971), pela qual chegou a ganhar um Oscar), é um grande enigma na carreira de Taiguara, havendo diversas versões sobre qual o real trajeto do compositor para sua gravação. No principal livro dedicado à vida do músico, *Os outubros de Taiguara*, Janes Rocha relata que as fitas chegaram a ser gravadas para o disco, mas que uma intervenção da polícia brasileira sobre a EMI inglesa, garantindo que a obra jamais pudesse ser lançada em território nacional, fez com que as gravações já avançadas e realizadas do disco fossem engavetadas pela gravadora. O disco contaria com 14 faixas, mas delas, apenas a canção que dá nome ao disco foi salva em sua versão anglófona, uma adaptação da canção que abre seu disco anterior, intitulada “E que as crianças cantem livre”, e duas outras, “Porto de Vitória” e “Terra

das Palmeiras”, receberam versões em discos posteriores e em português (ROCHA, 2014, p. 97-98).

Já Alberto Moby Silva, em seu livro *Sinal fechado*, que aborda questões de censura ocorridas tanto durante o Estado Novo quanto pela ditadura militar iniciada em 1964, dedica a Taiguara uma parte de sua obra devido ao grande índice de vetos e adaptações feitas às canções do compositor. Segundo Silva, o disco não chegou a ser gravado, como afirma Rocha, mas teve apenas suas demos registradas em estúdio, sendo o disco vetado pela EMI inglesa devido à impossibilidade, já alertada pela Odeon, de que pudesse ser ele lançado no Brasil, já que a figura de Taiguara era conhecida e ultra policiada no departamento de censura (SILVA, 2008, p. 131-136). Diante disso, o disco sequer chegou a ser gravado, e hoje apenas é possível ter contato com a versão de “Let the children hear the music”, que foi postada em 27 de dezembro de 2014 no canal do Youtube “Eu sou Livre”, repleto de gravações raras e não oficiais do músico.¹⁸

Segundo o próprio Taiguara, em entrevista ao jornal *O Pasquim*, em 1983 (apud PACHECO, 2013, p. 134), o disco chegou a ser gravado, mas não editado. O motivo do veto, segundo o cantor, foi o fato de que seria um álbum “muito brasileiro pro mercado inglês”, mas, na verdade, “era um disco roqueiro, com só duas músicas em português”. Além disso, o compositor conta que a própria Odeon entrou em contato com ele, dando a ideia de que o disco fosse gravado na Inglaterra, onde Taiguara teria, inclusive, mais acesso a tecnologias de produção, masterização e gravação. Sobre esse primeiro momento, comenta que:

Peter Philips, diretor da KPM, editora da EMI-Odeon, me deu uma ajuda de custo. Minhas músicas iam ser editadas lá, além de um convite que foi feito pra gravação de um disco. Botei tudo – móveis, equipamentos de som – dentro de um cargueiro e me mudei pra Londres direto. Toquei em bares “Amor em Paz”, “Garota de Ipanema”, a música brasileira tem muito pra ensinar. Os pequenos adiantamentos da KPM davam pro aluguel, escola de inglês e curso na Guild Hall. Precisei usar um recurso brasileiro pra entrar nessa escola, numa pós-graduação de orquestração, que ensinava também um pouco de dança e de teatro. Um curso maravilhoso, mas só poderia se inscrever quem tivesse feito oito anos de um instrumento. Toco piano, mas não uma peça erudita com tal perfeição pra prestar exame. Então peguei meus discos e levei pro diretor da escola. Conteí uma porção de coisas sobre a bossa-nova, sobre o improviso, e ele ficou maravilhado. Aí botei os discos na vitrola, dizendo que os arranjos, do Maestro Gaya, eram meus. O cara exultou – os arranjos do Gaya são lindos – e me deixou fazer o curso (Ibidem, p. 161),¹⁹

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-JMxnYEuD2o>. Acesso em 11 abr. 2020.

¹⁹ .

A partir desse relato, é possível entender a ida de Taiguara a Londres como um movimento também de aprendizado pessoal, voltado para os estudos. Mas lá também vivia tocando em bares e teve que desembolsar dinheiro, apontando também para uma perspectiva não tão favorável economicamente para essa viagem que lhe foi, de certa forma, imposta pela perseguição que sofria no Brasil.

Sobre a proibição do disco, após ter sido vetado pela EMI, o diretor musical Milton Miranda, que, segundo Taiguara, ajudou diversos artistas da época com o governo, como Gonzaguinha e Milton, afirmou que o disco já havia sido apresentado não oficialmente no Brasil a um censor, mas que o material certamente não passaria ao ser mandado oficialmente. Logo, não valeria a pena investir na manutenção das gravações. Sobre o disco, ainda nessa entrevista, afirma Taiguara que:

Fiz uma versão pra “Que as crianças cantem livres”, mais direta, falando em “meu povo silencioso”. Já o Peter Philips, encantado com minha voz, queria fazer um disco de latin lover. Já tinha visto as libras esterlinas dançando romanticamente ao som da minha voz. Me exerceu uma censura pior do que no Brasil. Me prendeu numa casa de dois andares em Maiden Head, com piano de cauda, tudo que eu precisava, pra que eu nunca fosse a Londres, que considerava muito subversiva pra mim (Ibidem, p. 163)

Retomando a questão romântica de Taiguara, a escolha inicial do mercado inglês de fazerem a produção do compositor enquanto “latin lover”, reforça novamente a recepção já aqui discutida, mas dessa vez a partir de alguém que vê no brasileiro que apresenta certos trejeitos de canto como uma potência forte de apelo mercadológico ao estereótipo do amante sensual. A resistência de Taiguara diante dessa ideia se mostra clara durante a entrevista, considerando uma “censura pior que no Brasil” uma imposição desse tipo sobre sua criação. Para além disso, continua:

Os diretores da EMI aqui já tinham se correspondido com Philips, dizendo que tomassem cuidado comigo porque era irresponsável com dinheiro e porra-louca politicamente, que tinha mania de combater ditaduras. Vejam que loucura: a Odeon daqui chegou a oferecer pagar 40% da produção desse disco. Já viram capitalista oferecer dinheiro de graça? Queriam lançar o disco também no Brasil. Uma vez, Hans Boiger, da Odeon brasileira, foi a Londres, e Geisa serviu um jantar pra ele. Depois de tomar muito vinho, falando inglês animado – executivo brasileiro falando inglês em Londres perde até o rebolado – disse pro Peter, querendo me elogiar: “Tá vendo? Esse já é outro Taiguara! Tá crescendo, não é mais aquele porra-louca!” Pensaram que eu fosse outro. Depois devem ter ouvido bem o disco e percebido que eu não era. O disco era uma fotografia do obscurantismo, falando tudo que eu não podia dizer aqui, que nossas crianças não podiam crescer nesse clima de nuvens escuras (Ibidem, p. 164).

A situação descrita apresenta a desconfiança e a inclinação à rejeição vista na figura de Taiguara pelos executivos depois de sua chegada em Londres. Nesse sentido, são apontados os fatores da irresponsabilidade financeira por parte do músico e, o mais pontuado ao longo da fala, a questão do ser um “porra-louca politicamente”, o que implicava, na prática, em “combater ditaduras”. Nesse sentido, o viés marxista e seu trabalho de engajamento político e crítica social por meio da canção se fizeram alvo de crítica também nas gravadoras, e não apenas entre os amigos. Foi a partir do discurso vendido por trás dos panos, de que Taiguara teria mudado suas ações políticas, que houve uma certa aceitação para a gravação do disco que, depois de escutado com clareza, foi percebido como “uma fotografia do obscurantismo”, falando tudo o que não podia ser dito no Brasil. A história da censura, então, por mais que carregasse aspectos econômicos por trás, evidenciava ainda assim, e é essa a narrativa maior acertada entre os que discorrem do assunto, uma questão político-social de silenciamento da voz de Taiguara enquanto cantor e compositor engajado.

A versão anglófona de “E que as crianças cantem livres”, única gravação, a princípio, que resta da empreitada em Londres, apesar de apresentar sua parte harmônica e melódica iguais à original, carrega, por outro lado, letra completamente diferente, feita a partir de outra visão que, de acordo com o compositor, é uma versão “mais direta, falando em ‘meu povo silencioso’”. A princípio, então, seria “Let the children hear the music” uma tradução da canção em português, mas com menos rodeios linguísticos e estéticos para alcançar seu tema central, mas o que é perceptível é que, enquanto na primeira gravação encontram-se em questão as mudanças não percebidas no presente da sociedade, havendo foco no coletivo (a canção não apresenta sequer um pronome ou verbo em primeira pessoa), sua segunda versão (essa tem presente em seu corpo onze vezes o uso de pronomes de primeira pessoa apenas no singular, além de outros no plural) se pauta na apresentação da imagem da situação brasileira para o estrangeiro com o objetivo de quebrar os estereótipos de um povo feliz, apresentado tipicamente tanto pela promoção televisiva da pátria para o exterior (vide o FIC de 1969, onde foi transmitida para o exterior uma imagem de Brasil escolhida a dedo pela emissora a partir das músicas que entraram para o evento e do uso de cores agora pela transmissão), quanto a partir de jogadas políticas para camuflar a ditadura, como o revezamento dos

países latino-americanos em cadeiras da ONU na busca de ofuscar as questões de repressão e crimes de Estado que ocorriam nesses locais.

Diante disso, relevadas as incoerências gramaticais perceptíveis na letra em inglês, a imagem que Taiguara apresenta é repleta de elementos como “quando eu era criança havia um sentimento que te cercava/ um medo escondido que vive dentro de cada um de nós”²⁰, trazendo à canção o medo presente no Brasil, e introduzindo noções subjetivas da população, que não pode deixá-lo à mostra, sendo essa uma das causas da desmobilização social registrada pelo compositor em outras de suas obras. A canção faz ainda o diagnóstico da população como “Mas as pessoas cantam de amor e pensam que são felizes/ Mas, em nossos corações, escondemos uma nuvem que ofusca o sol”²¹, apresentando realidades nacionais em que o canto é ferramenta usada para ocultar ou esquecer a realidade vigente, evitar o contato constante e danoso com a “nuvem”. Outra forma de entender a realidade descrita é, novamente, pela propaganda proporcionada pelo Estado como ferramenta de ofuscar os crimes e as mazelas sociais por ele provocada, como é o caso da canção “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel²², impulsionada como forma de levantar os ânimos patrióticos do povo em meio a esse cenário.

A sujeito poético passa, a partir de então, a ser projetado na canção a partir de uma narrativa análoga à de Taiguara, deixando em evidência, com isso, a imagem do próprio cantor também na canção, assumindo nela que:

o tempo passava, eu me ressentia mais profundamente por meu povo/ e em seus sorrisos eu podia ver suas dores interiores/ Minha mente, perturbada, continuou procurando as respostas/ Mas agora, nosso céu se escureceu, e as nuvens disseram: vá embora/ Então, eu deixei meu lar em busca de conhecimento/ Eu encontrei um mundo que me deu forças para lutar por conta própria/ Não demorou para que eu percebesse o que era que eu sentia falta/ A liberdade de meu povo, é isso que eu devo levar de volta para casa²³

²⁰ “When I was little there is a feeling that surround you/ A secret pain that lives inside of everyone” (tradução minha)

²¹ “But people sing of love and think that they we’re happy/ but in our hearts we hide a cloud that shades the sun” (tradução minha)

²² Canção disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KKnoxKqKkl>. Acesso em 10 jan. 2020.

²³ “As times passed by I felt more deeply for my people/ And if their smiles my eyes could see their inner pain/ My troubled mind kept on searching for the answers/ but now my sky was dark, the clouds said go away/ So I left home in search of truth and understanding/ I found a world which gave me strength to fight alone/ It wasn’t long before I found what I was missing/ My people’s freedom, that’s what I must take back home.” (tradução minha)

A narração, feita a partir de um lugar que não a terra de origem, conta o movimento de abandono do lar por motivo de forças externas que obrigam esse deslocamento, novamente, relacionado também a aspectos biográficos de Taiguara. A posição que o sujeito poético assume diante de seus compatriotas é, de certa forma, análoga à do artista que consegue captar o *zeitgeist*, contemplar em sua obra o presente absoluto que sintetiza sua geração e o espírito de uma época. A auto percepção que Taiguara imprime em sua obra como tal, quando colocado sob o contexto evidenciado, de mostrar para outros países a verdade velada por trás dos sorrisos e das canções entoadas por aqueles que ainda estão em sua terra natal, reforçam o discurso e o papel que esse disco tinha por objetivo desempenhar como um todo, visto que a canção é homônima ao álbum, de um disco que projeta em Taiguara um porta-voz das questões brasileiras para a comunidade internacional, tendo também, seguindo a lógica da canção, uma forte ênfase no “eu”, na persona desejada.

Em entrevista ao jornal Pasquim, em 1982, Taiguara afirma, sobre esse momento de sua vida pessoal:

Jaguar – Há outros compositores de linha popular que não foram tão encarniçadamente censurados.

TAIGUARA – Muitos! Mas o acaso individual na vida de cada um impõe diferença, não é verdade? Conheci operários mais... As minhas amizades foram com operários. Na Inglaterra, eu denunciava a ditadura brasileira pelas ruas. Isso me trouxe muitos amigos. Fiz amizade, por exemplo, com os jornalistas marxistas, ou com os músicos de maior cunho social de Londres. Os proletários ingleses me mostraram que um sujeito contemporâneo tem que conhecer o marxismo, que é o que tá promovendo alguma realidade nova. Todas as culturas vivendo no capitalismo estão falidas. (Apud PACHECO, 2013, p. 177)

Sua atitude de denúncia da ditadura brasileira nas ruas de Londres reforça a ideia traçada aqui de que parte da imagem que o sujeito poético cria para si na canção consegue responder também à vida do próprio compositor no momento da criação a partir da imagem que ele próprio projeta de si para a mídia, transparecendo também isso diante desse posicionamento de colocar-se em busca de uma solução para o grande mal que assola seu povo, coisa que Taiguara coloca na primeira pessoa tanto quando pensa a canção quanto o discurso direto. Esse sujeito poético descobre, então, nesse outro lugar, a sabedoria necessária para trazer novamente a paz ao que ele chama de “seu” povo, apontando pelo uso do pronome uma posição ambígua.

Quando pensada a narrativa colocada até então, entre a indicação de pertencimento ao coletivo, ou, mais que isso, uma espécie de liderança.

O meio para a libertação, assim como já pontuado diversas vezes durante sua carreira, é a partir da canção:

Então cante em voz alta e deixe as crianças escutarem a música/ Abram as portas e deixe o sol secar as lágrimas delas/ O passado é triste, o presente, duvidoso, mas, o futuro/ Deve mostrar a verdade e plantar a semente/ E seremos livres²⁴

Com isso, Taiguara termina sua canção apontando para o futuro como o lugar almejado, onde os males do presente e passado serão superados pela nova geração, que poderá, através das ferramentas apresentadas por ele, construir para si a liberdade utópica.

²⁴ “So sing out loud and let the children hear the music/ Unlock their doors, let in the sun and dry their tears/ The past is sad, the present doubtful, but the future/ Must tell the truth and plant the seeds/ And we’ll be free” (tradução minha).

4. Imyra, Tayra, Ipy

4.1 O disco

Visto que o compositor não conseguiu exercer sua profissão em território nacional ou internacional, Taiguara passou por um momento de quase desistência de sua carreira musical devido aos empecilhos que lhe eram colocados. Isso, porém, muda drasticamente a partir de um telefonema vindo da EMI-Odeon no ano de 1975, por meio do qual foi-lhe oferecida a gravação de seu último disco com o selo sem qualquer interferência da mesma sobre as ideias criativas que fossem apresentadas, ou mesmo nas letras apresentadas à censura.

Aceitando a proposta, Taiguara voltou em pouco tempo ao Brasil para começar as preparações necessárias para o que seria o disco mais emblemático e singular em sua carreira: *Imyra, Tayra, Ipy*. Convidando diversos nomes de peso para colaborar em nível técnico e criativo, Taiguara decidiu por uma banda repleta de figuras consagradas da música nacional como Hermeto Pascoal, que ficou hospedado na casa do próprio Taiguara, no Rio de Janeiro, durante o tempo em que esteve gravando e ensaiando para o disco. O Bruxo aceitou participar apenas sob a condição de que lhe fosse concedida total liberdade criativa e que, diferente do que muito acontecia nas gravações nacionais, em que a voz sobrepõe os instrumentos devido ao volume que lhe é aplicado durante a mixagem dos discos, esse elemento se apresentasse no produto final dividindo igualmente o espaço de relevância volumétrica com a instrumentação. De acordo com Taiguara, ainda na entrevista de 1982 ao *Pasquim*:

Vejam bem, meus camaradas, vão ligando as coisas. A Odeon, que sempre me censurara musicalmente, por questões de verba, dizendo que ficava caro botar músicos pra improvisar, além de não haver mercado pra discos com muito improviso, dessa vez, me deixou fazer o que quisesse. Pararam de me puxar pro canto romântico e me deixaram solto. Aí abusei: "Vou fazer um disco com Hermeto". "Tá bom, tudo bem." Que liberdade, rapaz! (Apud PACHECO, 2013, p. 169)

A liberdade cedida pela Odeon permitiu a Taiguara trabalhar. O que seria, a princípio, o músico completamente dono de seu trabalho, sem jogadas de marketing ou estratégias para a produção de música pop guiando seu horizonte e, a partir disso,

talvez seja possível afirmar que *Imyra* é o disco em que se percebe Taiguara no ápice de seu potencial criativo e de sua ambição musical, e talvez também por isso o disco se destaque como uma obra tão singular em sua discografia no que diz respeito aos aspectos musicais e às letras. Além de Hermeto, Taiguara colocou Novelli no contrabaixo, Wagner Tiso como regente, Nivaldo Ornelas no sax e nas flautas, Toninho Horta também nas cordas, além de “Jaquinho” e Lucia Morelembaun e seu pai Ubirajara Silva no bandoneon, para enumerar uma parte da listagem de artistas que fizeram parte do projeto.

Tendo os ensaios sediados na própria casa de Taiguara, na Barra da Tijuca, os relatos apresentados por Janes Rocha acerca desse período mostram uma relação tensa entre os músicos devido às constantes mudanças de ideia que Taiguara tinha para as canções. Além da saída de um contrabaixista que se desentendeu com Hermeto e abandonou o projeto, sendo substituído por Novelli, o maestro Wagner Tiso, que entrou substituindo Eduardo Souto Neto, também abandonou o disco no momento de sua produção, sendo então substituído por Lindolpho Gaya, que trabalhava como diretor musical da Odeon nesse período. Apesar disso, o próprio Gaya, que já havia trabalhado com Taiguara diversas vezes em discos anteriores, teve dificuldades para executar sua função no álbum (ROCHA, 2014, p. 119-127).

As limitações técnicas também se apresentaram durante a gravação do disco, já que diante do gravador analógico de 8 canais disponível nos estúdios da Odeon performaram 11 músicos creditados no encarte do disco e mais 67 outros pertencentes à orquestra que acompanhou as gravações. Apesar de Hermeto afirmar que o produto final não ficou exatamente o que desejava em termos de mixagem, é visível a complexidade musical apresentada no disco tanto por seus arranjos quanto pelas letras e elementos incidentais nas canções.

Tendo escrito todas as canções, inclusive as instrumentais, Taiguara é creditado em quase todas as faixas do disco como único compositor (com exceção de “Três pontas”, de Ronaldo Bastos e Milton Nascimento), mas, ao invés de assinar com seu primeiro nome, o músico optou por entregar as letras sob a alcunha de Chalar da Silva, seus sobrenomes que, diante da censura, teriam mais chance de passar sem chamar a atenção, já que Taiguara era nome marcado no meio. Mesmo com esse método adotado, ao submeter suas canções, o compositor, com receio de que algumas pudessem ter suas letras alteradas ou passassem sob um olhar mais rigoroso a partir do momento que fosse percebido um padrão no sobrenome utilizado,

chegando, talvez, até mesmo a Taiguara a partir daí, pediu para que sua então esposa, Geisa Gomes Chalar da Silva (com quem Taiguara teve uma filha chamada Imyra), assinasse três das composições: “Situação”, “Terra das palmeiras”, e “Público”. Na ficha técnica do disco, acerca disso, consta que

gravado nos estúdios da odeon-emi no rio de janeiro durante o verão de 76, músicas compostas por taiguara chalar da silva para ipy editora à exceção de “três pontas” de milton nascimento e ronaldo bastos. por motivos de “edição”, as músicas “situação”, “público” e “terra das palmeiras” foram assinadas por gheisa gomes chalar da silva (sic). verbetes do “dicionário de língua tupi” de gonçalves dias- edit. em 1858²⁵

Segundo o compositor, parte da ideia por trás do trabalho de *Imyra, tayra, ipy* vinha também de uma questão sua com a censura, onde seu silêncio acerca da ditadura finalmente seria quebrado, já que

Pensei que fazendo um disco com Hermeto, do qual participasse uma Orquestra Sinfônica, ia conseguir abrir o meu silêncio e passar uma mensagem política. Para isso, usei, pela primeira vez, o recurso de mandar as músicas pra censura em nome de outra pessoa, coisa que hoje os censores não engolem mais (Apud PACHECO, 2013, p. 173).

Imyra, tayra, ipy, então, criava seus contornos na carreira de Taiguara de forma bem peculiar. Contratando músicos diferentes daqueles com quem tradicionalmente trabalhava, tendo liberdade total por parte da gravadora, buscando passar uma mensagem política mesmo diante de diversas censuras já sofridas até então em suas apresentações e gravações, e até mesmo visto como a quebra de silêncio que havia a princípio sido prometida pelo compositor até o fim da ditadura, o novo projeto de Taiguara guardava uma potência de inovação e criatividade para sua obra que poderia talvez ser uma peça fundamental para uma mudança na chave de leitura sob a qual o compositor se enquadrava no imaginário brasileiro.

Exemplo dessa diferença para seus trabalhos anteriores é o próprio nome do disco. Munido do dicionário de tupi escrito por Gonçalves Dias, Taiguara inseriu no encarte do disco a definição dos termos mais importantes para a compreensão do título, e, conseqüentemente, do disco como um todo: “Imyra, árvore, madeira, páo”; “Tayra, filho”; “Ipy (ypy), cabeça da geração, princípio, primeira origem”; “Taygoara, forro, livre, senhor de si”. Essas inscrições se encontram espalhadas em torno da

²⁵ Texto transcrito do encarte de *Imyra, tayra, ipy*.

página principal do encarte, onde estão localizados os dados técnicos do disco e diversas fotos de ensaios e gravações no estúdio, e remetem a parte da linha que guia o pensamento de construção em torno do disco: a genealogia, a herança geracional da história brasileira, e a identidade cultural e nacional por meio das quais compreende-se o país.

Além disso, a inscrição do nome de Taiguara em sua grafia original mostra um elemento sobre o qual ele próprio já colocou em questão na entrevista concedida ao Pasquim:

Taiguara, como diz Gonçalves Dias, quer dizer “forro, livre, senhor de si”, e eu sou forro. Vivo dentro de uma ditadura, sim, sou escravo, mas a qualquer momento que haja o golpe de direita a que se refere o Sr. Ministro da Justiça [Ibrahim Abi-Ackel], paro de cantar de novo, vou-me embora, vou viver onde haja ar pra se respirar. Nesse sentido, sou senhor de mim. (PACHECO, 2013, p. 184)

Vale, antes de mais nada, fazer um breve contraponto à questão onomástica, colocando em evidência um fragmento de entrevista cedida por Ubirajara Silva, pai de Taiguara, para a pesquisadora Marília Pacheco e seu irmão, em que o entrevistado afirma que “Taiguara quer dizer ‘cantor da paz’. ‘Cantor da paz’... eu gostei do nome. Só que ele saiu um cantor brigão. Não foi nada pacífico, não. Politicamente ele agitou, viu?” (PACHECO, 2013, p.36-37). Nesse sentido, as noções trazidas por Gonçalves Dias e por Ubirajara, por mais que possam dialogar de certa forma, não trazem essencialmente a mesma informação, evidenciando com isso que o projeto familiar evidente na família de Taiguara, em que todos têm nomes indígenas, passa por vezes por apropriações de sentido que vão para além daqueles atribuídos pelos pais.

Taiguara, consciente de seu processo, evoca, então, a emancipação sua liberdade a partir da onomástica, que garante parte da sua identidade como cidadão no mundo. O mesmo vale para sua filha Imyra, árvore, que carrega em sua semântica parte da essência do país, que pode dar frutos, forte. Além disso, é possível, devido à inserção dos termos no encarte, pensar o disco de forma mais concisa a partir da figura do próprio compositor, como se Taiguara identidade, pessoa, fosse uma peça evocada a partir das músicas e do álbum como um todo, traduzindo com isso uma espécie de busca pela representação de si que ocorre ambígua dinâmica entre sujeito poético e artista. Vale também pontuar que, como parte da identidade de si é criada ao longo do trabalho por meio de sua visão enquanto brasileiro, a essa dinâmica é

ainda colocada em consonância a identidade nacional como projeto, construindo nas questões levantadas pelo compositor parte do que leva o povo a se entender enquanto tal. Dessa forma, é importante a consciência de que, ao se ler *Imyra, Tayra, Ipy*, são evocadas também percepções do campo individual (Taiguara/sujeito poético) e do coletivo (nação/ país).

Para a melhor compreensão das temáticas gerais que figuram no disco, é de grande interesse pensar antes o texto de dedicatória que se encontra em seu encarte:

grama do jardim de alah, terça-feira gorda. 76, rio.
 menino jogado na grama, saí do meu silêncio incômodo.
 e carlito me respondeu:
 -"que só no carnaval, que nada, morgo aqui todo dia, é que fica difícil voltar
 lá pra deus-me-livre e a grana fica mais curta. depois isso é grama
 anatômica"...
 humor. amor. temor. tumor. tambor. torpor. calor. dor. é a volta. à raiz? ao lar,
 terra, atmosfera? ao samba? volta de anzol? ao mundo? por cima? muitas
 voltas numa só sobre si mesma.
 circumnavegantes. circumfluentes
 circumviandantes
 ao futuro esquecido.
 ao improviso, paraíso, riso.
 a quem dedico estes ditos e esse disco e estes dias?
 a gabriel de vasconia, que hoy sirve por españa pero mañana muere por
 nosotros.
 a ubirajara, meu pai e seu bandônio sensação
 ao rio grande do sulamericano, minuano apitando fá.
 ao hermeto (da peste!, o mestre) que me trouxe de volta. a?
 ao país da música. ao corpo e à cor da coragem.
 a santa teresa, coração imenso de clorofila acústica.
 a paul nieman, simphony helps in hampstead heath. friend.
 a alfred-anjo que exorcizou meus exus com contraponto.
 ao músico adormecido- mulato inzoneiro.
 a teu futuro liberto, sonoro, sadia, inteiro.
 ao samba novo. esperança como a esperar fevereiro.
 carioca. guarani. ameríndio. brasileiro.²⁶

Percebe-se em meio às divagações apresentadas que o compositor se localiza temporalmente durante o carnaval, festa frequentemente ligada à mistura das raças no Brasil, antes de iniciar de fato seus agradecimentos. As ponderações de Taiguara, no fim das contas, giram em torno principalmente da busca por uma raiz identitária, tema esse que perpassa o disco por diversos momentos. Curioso também é perceber a presença de pessoas, lugares, e estados de espírito em meio aos agradecimentos, apontando, com isso, que há sobre o fazer do disco elementos para além dos aspectos musicais sendo pensados. Algumas das imagens por ele apontadas nos

²⁶ Texto transcrito do encarte de *Imyra, Tayra, Ipy*.

agradecimentos, tal qual o “carioca”, “Santa Teresa”, e o “ameríndio”, chegam mesmo a aparecer em meio às canções, sendo importante fazer-se atento não só a elas, como também às noções identitárias por elas evocadas.

A leitura do disco dificilmente pode ser feita a partir de uma contemplação individual de cada faixa enquanto elementos completamente distintos e autônomos, já que, quando colocados sob perspectiva o papel que desempenham na totalidade do disco, se desdobram de forma que, caso não sejam entendidas de tal forma, perdem sua potencialidade de entendimentos, significados, e significantes presentificados. Devido a isso, é interessante também que as canções, por mais que sejam enfatizadas sob os aspectos verbais, sejam também entendidas sob seus aspectos instrumentais, intersemióticos, e comparativamente entre si. Dessa forma, é possível serem compreendidas também as músicas instrumentais como parte do todo significante que compõe o disco.

Sobre elas, é notável a ideia de que Taiguara, que até então havia apresentado poucas faixas instrumentais em toda sua carreira (“Sarro de 30 segundos”, que encerra *Carne e osso*, um pequeno solo de 30 segundos, e “A flor na areia”, de *Piano e viola*), tenha optado por abrir seu disco sem tutela da gravadora com duas faixas instrumentais seguidas. Fica a encargo de “Pianice (pecinha sinfônica)” despertar o disco, acordar pouco a pouco diversos dos instrumentos que estão presentes ao longo das demais faixas, criando, assim, a presença paulatina desses elementos em diálogo que se estabelece entre orquestra e piano, que num primeiro momento coloca-se como guia das notas e harmonia a serem tocadas, mas que aos poucos compartilha seu lugar com flautas, cordas e sopros, que vão assumindo para si, cada um a seu tempo, a capacidade de se articularem com mais liberdade dentro do arranjo, até que, ao final da música, esse despertar plácido se realiza de tal forma que os instrumentos, personagens dessa sinfonia, estejam desempenhando melodias e adornos diferentes entre si, cada um se articulando de forma autônoma e complementar para o nascer da obra.

Tudo começa a se acalmar entre a instrumentação, até que a orquestra é surpreendida pelo som agressivo de águas agitadas se debatendo, introduzindo, com isso, a curta faixa “Delírios transatlânticos e chegada no Rio”, que funciona como um breve intermédio entre o despertar do disco e a volta de Taiguara, ou de seu sujeito poético, ao Rio de Janeiro. Se fazendo a partir de três elementos sonoros principais: os efeitos (montados por Nivaldo Duarte) do som das águas, um rádio em que um

locutor de futebol narra uma partida, de maneira incompreensível devido à estática e um órgão. A música começa, a partir deste, a delinear os primeiros sinais da civilização urbana. Os instrumentos da primeira faixa, então, todos acústicos, dão lugar aos sons eletrônicos da cidade, apontando com clareza a chegada triunfante feita nessa narrativa pelo sujeito poético, que explode com a orquestra na música seguinte, “Público”, uma das canções a irem ao departamento de censura sob o nome de Geisa Gomes Chalar da Silva.

Acerca da abertura, Taiguara lê sua obra da seguinte forma:

O Pianice é o período de aculturação, é minha estada obrigatória na Inglaterra, né? A pecinha sinfônica que eu escrevi na escola e que abre o disco. Então aquele trovão e aquela chuva, aquela tempestade, e a voz do Jorge Cury transmitindo um jogo do Flamengo, aquilo é a realidade brasileira que cai na cabeça de um brasileiro, né? É a Inglaterra, a própria Inglaterra sinfônica me ensinando. (...) E ao mesmo tempo a gente volta pro Brasil pra lutar, aí chega aqui, compra um ingresso, e vai pro Maracanã, né? É isso o Público logo depois. Em uma semana acaba toda a luta que a gente trouxe, e foi mesmo, e a gente teve que tocar, fazer muita música, porque a revolução que a gente veio revelar que existia pro povo brasileiro não deu pra passar nem um por cento aqui, né? De tão autocensurado que é esse trabalho, e censurado por todos os lados ²⁷

A ideia de Taiguara acerca da primeira canção gira em torno, então, da dissolução da potência revolucionária no país diante da situação em que se encontram aqueles que querem a transformação. Há, porém, uma forma de leitura da canção que, por mais que não seja convergente por completo com a narrativa traçada pelo compositor, também se faz possível à luz das discussões aqui tidas até então, que enfatiza menos a narrativa do tornar-se mais um e prima-se pela “revolução que a gente veio revelar que existia pro povo brasileiro”. Nesse sentido, a recepção do sujeito poético volta ao lar calorosa e hiperbólica, o cantor aqui apresentado como elemento do qual seu povo sente falta e se sente realizado com seu retorno. O refrão, onde se repete com frequência a necessidade dessa figura, “Eles querem lotar o Maracanã/ E precisam de mim, lá vou eu”, retoma a época de popularidade de Taiguara nos festivais, quando a perspectiva nacional e da imprensa que recaíam sobre ele eram sempre apontadas para o cantor romântico e bem comportado, aquele que participava dos FICs sediados no Maracanãzinho, ou o que, ao tentar cantar “A grande ausente” no festival da Record de 1968, consegue calar as vaias da plateia e

²⁷ Transcrição de entrevista cedida a Aramis Millarch. Disponível em: <http://www.millarch.org/audio/taiguara?page=368>. Acesso em 07 jan. 2020.

ser ovacionado depois de executar com sucesso sua performance. Pela canção, é dele que o sujeito “eles” sente a necessidade como força presente (provavelmente apontando para o Estado) que pretende entregar divertimento para o público como forma de apaziguar parte de suas conturbadas relações.

Exemplo dessa dinâmica entre artista, Estado, e povo pode ser vista também na volta de Caetano Veloso para o Brasil após seu exílio em Londres (1971). De acordo seu livro *Verdade Tropical* (VELOSO, 1992) o músico afirma ter recebido por parte de agentes do governo insistentes solicitações para que compusesse uma canção elogiosa à construção da rodovia Transamazônica, como forma de tentar mostrar para os cidadãos que não havia repressão por parte do Estado aos artistas, e que Caetano estava em ótimas relações com a situação de sua pátria. Além disso, o músico foi proibido de cortar seus cabelos em solo nacional, para deixar evidente a todos que não havia sido preso em momento nenhum (Ibidem, p. 452-453).

Não que o caso da volta de Taiguara ao Brasil se desse na mesma proporção que a de Caetano, mas a construção da canção “Público” aponta para um lugar de popularidade para o sujeito poético que condiz e é mais compreensível a partir da figura do cantor baiano. De qualquer forma, “Público” é fundamentada pela insistência por parte dessa entidade para que o sujeito poético abandone o discurso político, motivo pelo qual tantas vezes foi calado; seja apenas um cantor popular para o agrado da massa, e consigam aquilo que eles realmente querem: “da ovelha, a mais pura lã”. A caracterização que o sujeito poético faz de si enquanto ovelha, animal que está associada à ideia de rebanho, metaforizado muitas vezes como a perspectiva do coletivo social, cria uma espécie de fusão quando colocada ao lado da perspectiva que tem de si na canção. Nesse sentido, o sujeito poético é aquele capaz de destacar-se dentre as massas e agrupá-las, ou mesmo, de certa forma, induzi-la a algo, ocupando ao mesmo tempo o papel de indivíduo que traz em si uma potência singular de controle das massas, e o cidadão comum, que pertence a essa massa.

Sob o campo semântico do estádio de futebol, é ainda trazida à tona a questão da Copa do Mundo, que teve seu último título então conferido à Alemanha, em 1974. Diante de toda a política por trás do slogan “pra frente, Brasil”, relacionada à copa de 1970, futebol mostrou, assim como a canção e os ídolos seu potencial de projetar percepções de mundo e ideologias que, no caso, puderam ser usadas para vender a imagem do país a partir da plenitude, melhoria, e franco crescimento. O verso que encerra a passagem que aborda essa questão (“Para a futura clã a bola campeã/ Que

hoje é alemã/ Quem sabe amanhã”) apresenta-se sintaticamente servindo a dois propósitos, dependendo de como é abordada a leitura. A primeira possibilidade se dá caso o último verso encerre a estrofe e seja compreendido como o fim de um ciclo de significância, apontando que, no futuro, o Brasil conseguir vencer a copa do mundo e, com isso, projetar a paz desejada; por outro lado, pode também ser lido o verso junto dos que o seguem, o retorno ao refrão, ficando “Quem sabe amanhã/ Eles queiram lotar o Maracanã/ E precisem de mim, lá vou eu”, colocando a música como uma potência conciliadora com o público caso o futebol falhe em sê-la.

Em resposta a isso, algumas questões públicas sobre o papel do cidadão ficam explícitas em versos como “Meu problema era o campo, hoje é nutrição”, deixando claro que, apesar dos esforços do Estado ditatorial, o divertimento basta para camuflar os problemas oriundos do sistema vigente. Historicamente, isso pode ser visto nas já mencionadas manobras feitas a partir da canção e do futebol para concentrar a atenção popular em questões de relevância simbólica, ao passo que problemas como o aumento da dívida externa do país, e a crescente desigualdade social, fruto dos métodos utilizados para os reajustes salariais em épocas de constante inflação, ou mesmo os esquemas de corrupção de não eram investigados e, por isso, não chegavam ao conhecimento popular; problemas estruturais, econômicos, e políticos, eram camuflados sob obras faraônicas, projetos impossíveis como a transamazônica, e mesmo o PIB, que crescia na época sobre bases não sustentáveis.

Nesse sentido, quando o sujeito poético se identifica como “O meu nome era povo, hoje é multidão”, a desarticulação social no cenário nacional, consequência de diversos elementos, como os citados acima, além das mortes, exílios, torturas, censuras, se colocam a serviço do Estado para tirar a consistência do pensamento coletivo, antes identificado enquanto povo, e que passa agora a se ver como multidão pela desordem nos campos ideológicos e de mobilização.

Esse momento, presente em um dos versos musicais, é cantado em paralelo a um falsete que disputa o lugar da fala com a voz de Taiguara, admitindo essa passagem, então, duas formas de ser perspectivada: pode-se pensá-la como uma opção estética que assume, com isso, a função de garantir dinamicidade à canção; como pode-se também ler nesse movimento melódico e não verbal uma alusão a estratégias que alguns artistas adotavam para incluir versos proibidos em suas gravações, já que, nesse momento da canção, as críticas ao governo começam a se mostrar de forma mais explícita. Essa estratégia foi aplicada por artistas como Os

Mutantes, em 1972, com a “A hora e a vez de o cabelo nascer (cabelo nacional)” (MUTANTES, 1972), em que o verso “O meu cabelo é verde e amarelo” é sobreposto pelo som de mastigação, que encobre a descrição da imagem da bandeira, na gravação original de “Clube da esquina n. 2”, de Milton Nascimento e Lô Borges (ESQUINA, 1972), onde há apenas a vocalização sem letra, já que havia ela sido vetada, ou mesmo em “Alfômega”, de Caetano Veloso, onde é possível escutar Gilberto Gil disfarçadamente gritando “Marighella”, que havia sido morto no mesmo ano da gravação (TEIXEIRA, 2017, p. 165).

Há ainda uma intertextualidade entre os versos de “Público” e “Roda viva”, de Chico Buarque (BUARQUE, 1968), a partir de “A viola era sonho, hoje é ilusão/ Tem mais nada não”, apresentando a mesma desilusão que Chico aponta em “O sonho, a viola, a roseira/ Que um dia a fogueira queimou/ Foi tudo ilusão passageira/ Que a brisa primeira levou”. Dada a distância de lançamento entre canções (Chico em 1967, em um Festival da Record, e Taiguara em 1976, um pré AI-5 e outro pós), é possível acrescentar à leitura de Taiguara, trazendo aqui elementos biográficos mas que dialogam com o cenário artístico nacional como um todo, a intensidade com que a censura agia sobre suas canções e a constante impossibilidade de exercer seu trabalho.

Fora isso, elemento comum às duas canções é a viola, que em Chico figura ao lado do samba e da roseira, evocando o trajeto que o instrumento e o gênero musical fizeram desde seu uso marginalizado na primeira metade do século XIX até o presente da canção de protesto. O instrumento é assimilado aqui à imagem do samba, como símbolo de resistência por meio da música. Convergindo perspectivas, assim como a “fogueira queimou” a viola em Chico, em Taiguara o instrumento “era sonho, hoje é ilusão”, e, com isso, existe ela sob a antítese de ser um meio pelo qual era pensado concretamente o futuro, poderia ser usado como para propagar a idealização do porvir, mas que, diante da impossibilidade de concretização da realidade sonhada ou mesmo do próprio ato de cantá-la, passa a assumir o caráter de ilusão, do inalcançável.

É possível, então, pela canção, traçar uma linha descendente para o sujeito poético que vai da glória na volta ao Rio de Janeiro como artista celebrado, até a gradual percepção da realidade nacional, que cria o pessimismo apresentado de modo cada vez mais agravante a partir do processo de identificação que o sujeito poético traça de si e da nação. Esse sentimento vai para além de “Público” e se alia à

canção que a sucede. Em “Terra das palmeiras”, uma das canções que já havia sido escrita e vetada anteriormente, e mais uma das que fora ao departamento de censura sob o nome de Geisa, é colocado em evidência um sujeito poético desconsolado pela falta de liberdade em sua terra e a busca por resolver seus problemas. O espírito otimista musicalmente apresentado na canção anterior é bruscamente interrompido, ainda no final da faixa, por um ataque de prato que abre espaço para que o ambiente urbano de “Público”, seja esquecido e possa ser presentificada uma mata profunda, emulada por meio de vocalizações e diversos instrumentos que fingem sons de animais e grunhindo, tudo isso acompanhado pelo som de carrilhões e de tons percussivos que aludem a uma ambiência mágica e tribal no repertório simbólico-musical.

Além da alusão clara à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias (DIAS, 2001, p, 18), no título da canção, o Brasil é aqui tomado enquanto interlocutor, é um canto e um desabafo com destino a um país descrito a partir da felicidade perdida, e que se encontra num presente de completo desamparo. A referência ao sabiá logo no início da canção como um pássaro que se perdeu ou se danou de alguma forma a partir de suas vivências nessa terra, aparece aqui como a perda de um dos principais símbolos nacionais brasileiros que, associado à imagem do canto, remete, para além de uma crise identitária que acomete o país, para o ato de censura. A voz calada daqueles que cantam uma realidade diferente da intencionada por aqueles que governam a “terra das palmeiras” leva à possibilidade de que talvez tenham “ferido alguma asa”, tendo ele sua possibilidade de voo podada, e, com isso, também a liberdade e potência para ver além do possível pela realidade imediata, como visto a partir das dificuldades de acesso a informações que não aquelas permitidas pelas instituições oficiais, deixando para aqueles que se aventurassem contra o sistema a possibilidade de terem “parado de cantar” por qualquer funesto destino que os esperasse.²⁸

Reforçados na canção, os males que afligem aqueles que habitam a “terra das palmeiras” são infligidos não por força dela própria, mas por terceiros que, de alguma forma, a sequestraram para benefício próprio, é ela também vítima. Tal qual o sabiá, a terra perdeu sua voz, se torna ao sujeito poético a “amada amordaçada”, da qual “me mata o teu silêncio”, é incapaz de se mover diante da situação e, para que isso ocorra, é necessária então uma oposição a esse terceiro vil elemento.

²⁸ “Onde andarás teu sabiá?! Terás ferido alguma asa?! Terás parado de cantar?”

Para delimitar a identidade de tal agente, é importante ter em mente que, sendo o Brasil personificado na figura da amante, seu raptor precisa ser alguém externo a ele. Dessa forma, pode ser colocada em questão, por exemplo, um agente externo no sentido fronteiriço, uma comunidade internacional também personificada, como os Estados Unidos que, a partir de políticas intervencionistas em outros países, carrega o poder de colocar em questão a soberania nacional, exemplo esse até hoje discutido acerca da real intensidade de interferência ou financiamento que teve sobre a atuação e resistência de governos militares na América do Sul.

Outra forma de pensar esse agente externo é criando uma divisão entre os que seriam brasileiros de fato, e os que seriam como traidores da nação em busca de políticas ideológicas que não correspondem ao espírito nacional e fizessem mal ao país e seus cidadãos a partir delas. Nesse sentido, a colocação do governo militar em tal posição também se mostra possível e reforçada pela já comentada Imagem da censura presente na canção.

Nesse sentido, a implementação de um novo *boom* capitalista pela ditadura militar e seus planos econômicos potencializam todas as questões já discutidas. Se essa perspectiva de realidade nacional é vista como um sequestro, é possível, em contraposição, evidenciar que existe também na canção uma versão de país em seu estado natural, que existe como um oposto do capitalismo urbano que segue modelos importados e visa as multinacionais como potência de mercado, e que tenta ser despertado logo no início da canção, a partir da ambiência de mata fechada já descrita. Dessa forma, é evidenciada essa existência e também é a própria canção uma ferramenta por meio da qual busca-se reacender as dormentes chamadas necessárias para a libertação nacional apontadas em sua potência de “como dá sol na escuridão”.

A canção, em tonalidade de lá menor, é um samba de sonoridade tensa e melancólica permeada pela presença constante de elementos como violinos e violoncelos que fraseiam fazendo o uso predominante de notas graves a exprimir o peso trazido pela situação em que a terra se encontra. Essa relação, porém é cortada em dois momentos da música, entre a segunda e terceira estrofe. Há nesses momentos um interlúdio em tom maior que traz um ar de renovação e otimismo para a canção. Liderada pela flauta, instrumento recorrente durante todo o disco, é possível pensar esse instrumento como uma espécie de alegoria para o sabiá apresentado do início da canção. Para elucidar um pouco melhor a relação traçada entre o animal e o

instrumento, vale trazer à discussão a composição de Sergei Prokofiev datada de 1936, *Pedro e o lobo*.²⁹ Criada com o objetivo pedagógico de ensinar as narrativas musicais e os papéis que cada instrumento desempenha dentro de uma peça orquestrada, Prokofiev conta uma história infantil em que cada personagem é interpretado por um instrumento diferente. Por exemplo, quando é reproduzido o quarteto de cordas, o personagem em ação no momento é Pedro, no caso dos fagotes, o lobo, e, no caso do passarinho, a flauta transversal.

Nesse sentido, a flauta que guia a melodia de interlúdio funciona como um breve momento de liberdade diante do cenário pessimista tratado durante as outras partes da música. O tema de interlúdio também, vale falar, é retomado no final da música, mas, para fins de análise, será entendido num momento posterior, sob outro contexto. O que interessa no momento é que, ao fazer o regresso ao tom melancólico, torna à canção o tenso clima de quase tortura em que a pátria enquanto entidade se encontra: “amordaçada”, “amortalhada”, e “só na escuridão”, como uma prisioneira na solitária de um cárcere.

Sob esse cenário, o sujeito poético afirma “Meu peito guarda o sangue em pranto/ Que ainda por ti vou derramar”, apontando para a possibilidade de haver, durante o momento em questão, o sofrimento físico, ou mesmo a morte. Apesar da tradição pacífica que envolve a lírica usada em Taiguara, o que poderia deixar a entender que o sujeito poético morre pela terra, é interessante também levar em consideração a influência que o romance *Quarup*, de Antônio Callado, teve sobre o compositor durante a criação do disco, o que pode ser apontado tanto por uma citação direta ao livro encontrada em meio ao encarte, e reforçado por uma fotografia disponibilizada em *Os outubros de Taiguara* (ROCHA, 2013, p. 77), em que Taiguara posa em sua biblioteca com um exemplar de *Quarup* sob um de seus braços. O livro em questão, lançado em 1967, narra a desconstrução do fervoroso clérigo Fernando, que sonha ter contato com indígenas e auxiliar aqueles que são os povos originários do Brasil. Nesse trajeto, Fernando tem contato com camponeses, indígenas, e acaba se tornando inimigo político, passando a viver uma filosofia de vida contrária às convenções sociais e, por fim, encerra a etapa que acompanhamos de sua vida se juntando à luta armada no interior do país. Outro fato importante de ser mencionado é que, no disco *Canções de Amor e Liberdade* (1984), que sucede *Imyra, Tayra, Ipy*,

²⁹ A obra foi narrada também por Roberto Carlos em compacto lançado em 1970. (CARLOS, 1970.).

é possível encontrar canções como “Sol de Tanganica”, em que se lê: “Fim do cativo/ Sem promessa/ E com a mão/ De puxar carroça/ Gatilho, arrastão”. Diante disso, a ideia de que Taiguara poderia estar em *Imyra* adotando um discurso de mudança por meios que vão para além da transformação que sai o indivíduo e parte pra sociedade é interessante de ser levada em conta. O sangue derramado em “Terra das palmeiras”, então, pode ter o sujeito poético como agente da ação de derramar o sangue, que mata e fere o outro para libertar a pátria.

Finalmente, a terra é encontrada “amortalhada”, dada por morta devido às condições a que foi submetida. Porém, o sujeito poético coloca-se disposto a tirá-la das mãos do mal que a acomete e, para isso, faz o uso de um instrumento singular: a libertação da pátria figura aqui sob a ideia de despertá-la e, para isso, Taiguara evoca outras línguas, tornando, nesse momento, o interlúdio a aparecer como tema melódico da canção. Dessa vez, porém, em uma progressão ascendente de acordes que são acompanhados também do mesmo trajeto musical pela voz, que repete “Em outras línguas te acordar/ Adoraria te acordar”, novamente, criando uma estrutura harmônica suave e sobre acordes maiores, diferente do resto da canção, o que abre os ares do despertar para a terra sobre uma atmosfera alegre de recepção e otimismo.

Da mesma forma que a tensão é intercalada ao longo de “Terra das palmeiras”, seu final também se dá por esse artifício, com a orquestra perdendo a grandiosidade para um declínio musical, em que todos os instrumentos se dissolvem com exceção da flauta, que insiste sua presença sobre intervalos rápidos de meio tom, como um pássaro desesperado para se salvar. Continuando com a ambiência selvagem, a faixa seguinte, “Como en guernica”, tem seu início a partir do fim da anterior, continuando o discurso do acordar em outras línguas proposto e, a partir disso, sendo cantada completamente em espanhol, uma busca pela articulação proposta.

A voz de Taiguara entra em *fade-in* junto à percussão latina cantando “Ay, Hermano/ Qué hasta que el día ese llegue/ Yo no descansa y no duerma/ Sin haber hecho muchas canciones”, indicando já num primeiro momento a própria canção como um instrumento de militância e de transformação, que deve ser feita e trabalhada incessantemente até que “o dia” chegue. Quando alcançado, esse momento carrega em si o peso do fim da necessidade de serem feitas as canções, quando o cantor finalmente poderá cessar sua voz e descansar num ambiente que ele sabe ser o ideal pelo qual cantou e devotou sua vida.

Nos versos seguinte, “Ay, Hermano/ Qué hasta que el día ese llegue/ Tu no te canses, no mueras/ Sin callar todas las represiones”, há ainda o imperativo para aqueles que, assim como o sujeito poético, buscam a transformação, seja por qual ferramenta for, apontando, diante dessa luta, principalmente para a morte e o cansaço como fatores que devem ser evitados e combatidos, sendo essas duas questões que assolavam aqueles que se punham contra a repressão moral e política da ditadura. O panorama nacional do momento de lançamento do disco girava em torno dos chamados anos de chumbo, em que apenas eram reconhecidos Arena e MDB como partidos legítimos, sendo forçada a extinção de frentes como o PCB e PTB, além do assassinato de líderes como Carlos Marighella da ALN. Isso tudo indica que as articulações de esquerda, devido à repressão institucional, passavam por momentos perigosos e difíceis para seus militantes, o que faz avisos como “não canse” e “não morra” fundamentais para o estímulo da sobrevivência de ideias e ações no momento. O óbvio, nesse contexto, acaba sendo palavra de ordem de difícil execução para esses grupos constantemente silenciados pelos mais diferentes meios.³⁰

Um símbolo se constrói na canção como um ponto a se mirar, um exemplo de luta pelo qual se pode ter alguma certeza da possibilidade de mudanças. Esse desenho está centralizado na região chamada por Taiguara de “Madre e abuela”, de onde se deve, enquanto “hermanos”, contemplar “tus siglos”: Vasconia, ou Basco, é um nome que abrange tanto uma região geográfica localizada entre Espanha e França, quanto uma identidade cultural nessa mesma região. Devido a seu território montanhoso, os bascos tiveram sua língua pouco afetada culturalmente pelas conquistas romanas na região durante as expedições de Pompeu (apesar de sua capital cultural ser chamada de Pompaello)³¹ e, devido a isso, o idioma basco conseguiu sobreviver e existir como independente do castelhano e do latim. A resistência como elemento central da cultura basca torna a aparecer diversas vezes ao longo de sua história, como na vitoriosa empreitada bélica contra Carlos Magno em resistência às invasões planejadas pelo conquistador, e, já no século XX, com os eventos lá ocorridos durante a guerra civil espanhola.

³⁰ Vale aqui mencionar a “Idílica estudantil” de Alex Polari: “Nossa geração teve pouco tempo/ começou pelo fim”. POLARI, 1978.

³¹ Fontes retiradas do site oficial do Instituto Cultural Basco. Disponível em: <https://www.eke.eus/en/kultura/basque-country/history>. Acesso em 28 de junho de 2019.

Tomando o lado republicano durante a guerra, em abril de 1937 a cidade de Guernica teve suas terras destruídas e um grande número de baixas civis devido aos bombardeios de aviões alemães, levando a um dos eventos mais marcantes dessa contenda histórica. Desse ocorrido, um dos símbolos mais importantes da região teve seu significado reforçado: a chamada árvore de Guernica é uma dentre diversas que foram plantadas na cidade ao longo de séculos como forma de sintetizar e perpetuar os ideais de liberdade. Sob ela se deram diversas assembleias gerais, como também foi ela palco de rituais que visavam trazer agentes políticos para jurar lealdade aos costumes e leis bascos. Em 1936, com a subida de Francisco Franco ao poder e sua política de desmonte das identidades regionais, os símbolos e idioma basco foram proibidos e reprimidos pela máquina estatal, o que levou ao surgimento, em 1959, à criação do movimento Pátria Basca e Liberdade, conhecido também pela sigla ETA. Dissolvido no ano de 2018, o grupo fez parte da resistência armada a partir de 1968 e foi considerado pelo governo local e parte da comunidade internacional como organização terrorista. Em 1975, ano de lançamento de *Imyra, tayra, ipy*, também se deu também a morte de Francisco Franco e, com isso, a atuação do ETA passou por um crescimento na região, junto de outros grupos nacionalistas interessados na autonomia basca. Para além disso, vale também trazer à tona a dedicatória do disco, onde a primeira pessoa a ser reverenciada é “gabriel de vasconia, que hoy sirve por españa pero mañana muere por nosotros”, havendo no fragmento possivelmente uma menção ao poeta basco Gabriel Aresti, perseguido pelo regime de Francisco Franco e um dos principais articuladores para a unificação da língua basca, a euskara.

Sob esse contexto, compreende-se que aquela que deve ser vista como mãe e avó, segundo a canção, passou ao longo de sua trajetória histórica por diversos ataques repressivos que buscavam interferir em sua autonomia e atividade cultural e política, sempre colocando o regionalismo e a resistência como elementos presentes e relevantes diante dessas ameaças. Seguindo a linha de raciocínio desenvolvida ao longo do disco, e retomando, a canção anterior, “Terra das palmeiras”, vale ressaltar que o Brasil é apresentado como uma terra pura que está sendo cooptada por entidades maléficas, e que, devido a isso, seria possível o derramamento de sangue em prol de sua salvação. A partir dessa colocação, a luta armada iniciada pelo ETA em 1968 pode ser vista como uma referência a ser mirada, para Taiguara, assim como toda a história do país basco no que diz respeito à resistência às forças externas que poderiam macular uma espécie de pureza que ainda haveria em uma região que, em

meio à França e Espanha, conseguiu ter sua cultura e idioma ainda preservados em certa autonomia.

O Brasil carregaria, então, um potencial de resistência no mesmo molde basco. Mirando a árvore de Guernica³², pendão da liberdade da região, o sujeito poético, diante dessa consciência, coloca o país Basco como interlocutor, e a ele apresenta seu lugar de origem: “Mi pueblo mezcla mil mares/ Mi nombre indígena es rojo/ Mi lengua es blanca/ Mi canto es negro/ (...) somos de América el sueño/ Niños, caminos sin crimes/ Pero sin dueños/ Y sin arreglos”. Na autoafirmação que faz de seu país, Taiguara define o povo e, conseqüentemente, a si a partir da grande mistura étnica de povos advindos de diversos continentes alternando constantemente os pronomes de primeira pessoa no singular e plural, deixando clara a noção de pertencimento ao coletivo, ao mesmo tempo que personaliza em si a pluralidade. É ele quem tem o nome indígena, a língua branca e o canto negro, apontando, no último caso, para a forte influência que a cultura trazida da África pelos escravizados teve sobre a música brasileira produzida há séculos e que se perpetua até o presente.

A definição que Taiguara faz de si, como o homem que recebe estímulos de todas as raízes fundamentais para a formação da identidade nacional brasileira, confirmando o discurso popular de que o Brasil é um país miscigenado em que todos são, de certa forma, brancos, índios, e negros, discurso esse que figura em mais de um momento em sua carreira. Em *Imyra*, porém, há uma mudança no aspecto geral da busca identitária traçada e almejada em Taiguara ao longo de sua obra: diferente do homem que tem acesso a uma perspectiva diferente das demais na sociedade, e que, por isso, deve angariar pessoas para sua luta anticapitalista, aqui Taiguara começa a delinear sua identidade mais pelo retorno às raízes do país do que pela consciência superior. Vale ressaltar que, apesar de diferente, esse movimento é igualmente romântico em sua busca pela mobilização contra o sistema e, para isso, basta lembrar a primeira geração do Romantismo no Brasil, que carregava na figura do índio o paladino da justiça e das virtudes que o povo deveria mirar. A idealização contra o capital, dessa forma, é encontrada não no futuro utópico, mas no passado incorrompido, no índio como a essência da pureza antes de ser tocado pelos estrangeiros.

³² “Madre y abuela Vasconia/ como en Guernica tu árbol”.

Trazendo novamente o encarte do disco, Taiguara insere em uma de suas páginas uma citação retirada de uma fala do personagem Lauro, que desempenha em *Quarup* o papel de um antropólogo, onde se lê “os ibéricos já eram um cadinho de raças antes de virem para a América e nosso destino é evidentemente o de acelerar a mestiçagem no rumo da raça única, cósmica”³³. Essa raça única e cósmica é melhor compreendida à luz do filósofo e figura política mexicana José Vasconcelos Calderón, autor do ensaio *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, publicado em 1925. No contexto das diversas mudanças políticas que se deram no México ao final do governo de Porfírio Díaz, por meio da Revolução Mexicana, houve a valorização da figura do “mestiço” como síntese da identidade pátria definida pelo encontro entre o indígena, o negro, e o branco. O filósofo Vasconcelos, que participou ativamente das atividades revolucionárias, sendo chamado inclusive para exercer cargos de liderança em momentos pós-revolução, entende em sua teoria da raça cósmica a existência de uma constante mudança hierárquica entre o que ele compreende como as quatro raças que sintetizam os habitantes da Terra, carregando cada qual características atribuídas pelo autor com valor de positivo ou negativo. Seriam as quatro raças o negro, o indígena, o mongol (entendido como o asiático), e o branco, sendo este o responsável por uma apropriação irresponsável e tirana do planeta. Em consequência desses atos houve no continente americano, por meio da expansão descontrolada sobre o globo, a união de todas as raças, concentradas sobretudo na América-Latina. Em linhas breves, a raça cósmica proposta por Vasconcelos seria um quinto elemento, fruto da miscigenação entre as quatro já existentes, um novo povo capaz de abandonar todas as características dadas por negativas pelo autor, assumindo, a partir de sua criação, o protagonismo dos eventos que se desencadeariam no mundo, desbancando, assim, o homem branco dessa função (ASCENSO, 2013).

O sujeito poético de Taiguara, então, se assume enquanto parte desse movimento de criação do novo ser e, dadas as perspectivas identitárias que permeiam o disco, vale aqui trazer um comentário feito pelo pesquisador Álvaro Neder, em texto publicado na coletânea *Leituras sobre a música popular*, acerca da criação de personas poéticas:

³³ Excerto transcrito do encarte de *Imyra, tayra, ipy*, e devidamente confirmado em CALLADO, 1982, p. 145

uma vez que, para Bakhtin, os signos são sempre marcados pelo discurso de um outro, a subjetividade é criada através de diálogos com outros sujeitos e outros discursos (inclusive musicais). O *self* é entendido, portanto, não como 'presença' devedora do 'real', fonte da 'intenção soberana' ou 'garantidor de sentido unificado', mas como um 'projeto', uma 'capacidade', uma 'energia', um 'presente do outro' (MIDDLETON apud NEDER, 2008, p. 272)

Com isso, o *self* que Taiguara cria começa a mudar em *Imyra* em alguns aspectos que repercutirão até seu último disco, tendo a chave identitária que é projetada de si para o público efetivamente mudada após eventos ocorridos durante o restante da década de 70 e começo de 80 que, mais adiante, serão aqui trabalhados.

Por fim, o sujeito poético se engaja em um projeto popular que tomava força na América latina durante a década de 70 e que visava a unificação dela, ou, ao menos, maior contato entre os países que a constituem em busca de melhores condições de desenvolvimento e liberdade diante da situação sociopolítica autoritária em que a América-do-sul se encontrava. Seus povos, agentes de transformação, são traçados na canção como “niños”, filhos da pátria, trazendo à tona com essa escolha lexical a projeção da pureza daqueles que buscavam desbravar, em contexto ditatorial, uma realidade diferente daquela em que se inseriam. Da mesma forma, seriam também eles inexperientes em relação à liberdade, o sonho puro e libertário da criança que deve amadurecer para consolidar suas expectativas de forma plena e ponderada. Os caminhos por eles traçados são pintados pelo compositor como puros: “sin crimes”, “sin dueños”, apontando para a potência do povo de criar por si um sistema organizado e, a partir disso, conseguir governar hegemonicamente em horizontalidade a partir do preceito de que serão todos iguais perante os olhos da lei e da sociedade, de forma similar à utopia por Taiguara lida e sonhada em meio às ideias comunistas.

A expectativa de mudança recai, novamente, também sobre o fim da repressão: “Que acá no muera el motivo/ Se abren los labios, aunque con miedo”, o que traz à tona, em companhia dos arranjos, o silenciamento da voz ocorrido ao fim da canção que, no meio de sua última palavra, cai de altura até desaparecer subitamente junto com quase toda a banda, que executava a canção normalmente até então. Com o silenciamento forçado, apenas o baixo consegue prosseguir, emulando “ais” espaçados entre si pelo uso de *slides* ascendentes e descendentes, de forma análoga à estratégia usada por Eric Clapton no solo de “While my guitar gently weeps” (BEATLES, 1968), por meio de *bends*, ou mesmo, em sensação oposta, com a

guitarra de Steve Vai na introdução de “Yankee Rose” (ROTH, 1986), onde um riso é emulado pelo instrumento.

A partir desse momento, então, já que o cantor não mais tem a potência de expressar seu canto, sendo frustrada sua ação de tentar despertar a terra do mal que também o silenciou, o disco passa por uma sessão instrumental iniciada em “A volta do pássaro ameríndio”, a segunda faixa instrumental do álbum, e segunda a tematizar a questão deslocamento, mas carregando agora uma aura musical bem diferente da primeira, “Delírio transatlântico e chegada ao Rio”: enquanto esta se estrutura a partir de sons agressivos e incidentais, aqui, o único som para além dos instrumentos é o pássaro que canta ao fundo que, conhecida a trajetória musical envolvendo animais e sons³⁴ do arranjador do disco Hermeto Pascoal, é bastante possível que a gravação tenha sido feita com um pássaro no estúdio. Ademais, violinos e flautas se ordenam para criar por meio da composição sonora os curtos movimentos desse pássaro enquanto imagem antes de alçar voo, com fraseados rápidos, pontuais, e curtos, até que, num crescente, a bateria é introduzida freneticamente e os instrumentos de sopro e corda levantam o veloz voo do animal rumo a seu destino, e à faixa seguinte: “Luanda, violeta africana”, um breve tema instrumental que encerra o lado A do disco trazendo em seu nome a capital de Angola e um aposto para melhor categorizá-la. Vale, num primeiro momento, introduzir a ideia de que, no exílio que se daria logo após o lançamento de *Imyra, tayra, ipy*, Taiguara optou por morar em Luanda, devido tanto ao momento de libertação colonial que lá se dava, liderado pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que contava com membros como João Lourenço e Agostinho Neto; quanto pela visão de que, sobretudo os angolanos, seriam o povo irmão no brasileiro em território africano³⁵. Com isso, é possível observar uma afinidade da parte de Taiguara com o país africano, o que coloca o qualitativo de violeta sobre o local um provável signo de louvor, como evocado pela cor nas vestuárias monárquicas e episcopais, como podendo também fazer referência à bandeira de Luanda, que tem no lilás uma de suas cores principais. Para além disso,

³⁴ Hermeto tentou levar para a sua apresentação no VII FIC, em 1972, dois porcos e quatro galinhas para usar de instrumento. Colocados nessa posição, a organização do festival ligou para a censura para saber como deveria proceder. A entrada dos animais foi vetada e a apresentação de Hermeto adiada devido a “problemas técnicos” nos microfones. (MELLO, 2003, p. 424)

³⁵ “Eu conheci muitos africanos de muitos países da África, mas os angolanos eram mesmo os nossos irmãos de sangue, né? Então eu tentei ir pra Angola” Taiguara, apud J. C. Pelão Botteselli e Arley Pereira. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. Vol. VII, São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2003, p. 241-242. Apud PACHECO, 2013, p. 51.

há também uma planta chamada *Saintpaulia*, popularmente conhecida por violeta africana e que não faz parte do gênero *Viola*, que abarca as violetas. Essa planta, descoberta na Tanzânia, país que, mais tarde, seria a opção que substituiria Angola no exílio de Taiguara, apresenta uma grande capacidade de adaptação a novos meios e é usada especialmente no interior de ambientes domésticos, sendo possível encontrá-la numa imensa variedade de cores devido aos processos de hibridação pelos quais passou ao longo dos anos³⁶.

À luz de tais informações, é possível traçar um caminho entre a ideia da transposição da planta do solo africano para o americano e o tráfico de negros escravizados para o Brasil, que, no violento processo de miscigenação/hibridação dos diversos povos que aqui estiveram, desempenham um papel de resistência diante de políticas e comportamentos hostis que historicamente são sobre eles aplicados no continente americano.

Abrindo o lado B, e abrindo ainda mais a temática das cores, *Aquarela de um país na lua* é um samba que, antes de mais nada, chama a atenção pela citação que abre a canção. Há a execução do conhecido tema de *Aquarela do Brasil*, composta por Ary Barroso e consagrada na voz de Francisco Alves e arranjos do maestro Radamés Gnattali. A menção ao tema ainda abre a interlocução entre os títulos das canções, o que permite a leitura de que o “país na lua”, nunca nominado por Taiguara, seria o Brasil. Com isso, o samba-exaltação de Ary Barroso, que traz em si diversos símbolos e fragmentos do que seria o país, serve de ponto de partida para uma outra leitura do mesmo objeto em Taiguara, que abre os matizes do local sob diversos qualitativos, e metaforizado na imagem de uma “rosa branca” é suas várias faces. A escolha de tal cor como característica fundamental traz novamente ao disco a mistura à formação de identidade: tal qual Taiguara “mezcla mil mares” em seu canto, o branco também é formado, a princípio, pela junção de todas as cores do espectro, e a rosa, então, igualmente se colocaria sob o signo da fusão. Sob esse viés central, os versos são compostos justamente³⁷ pelo processo de desmonte desse todo em diversas unidades menores que são divididas semanticamente na canção em dois momentos, apresentados cada um em uma estrofe.

³⁶ Disponível em: <https://jardim.info/violeta-africana>. Acesso em 08 mar. 2020.

³⁷ “Essa rosa branca/ É de todas as cores”

A rosa é, durante a primeira, “um portão aberto”, “uma criança livre”, “uma semibreve”, “Brasília nua”, “um cristal de luz”, e “um país”. Diante dos itens elencados, além de símbolos como a “criança livre” e o “portão aberto”, que apontam ambos para uma possibilidade positiva e pura de futuro, é possível elencar alguns outros que se destacam na semântica proposta até então. A rosa, como uma mistura de todas as cores, é facilmente relacionável à formação do povo brasileiro por meio da miscigenação, que durante muito tempo foi ignorada enquanto processo violento de dominação. Uma perfeita metonímia para o Brasil sob esses termos.

Porém, ao ser tratada como uma semibreve, passa a evocar também o desempenho melódico da canção, composto, basicamente, de doze semibreves a cada dois compassos, momento em que o fraseado finda um ciclo. A canção em si, então, se apresenta também como significante viável para rosa, se afirmando também ela enquanto produto da junção de raças, uma criança livre, um portão aberto, um cristal de luz etc. Passa ela a ter, a partir disso, a mesma capacidade de sintetização simbólica que a flor: é uma descrição fragmentada do que seria essencialmente o país, é “Brasília nua”, e a potência de beleza nacional na imagem do “cristal de luz”.

Nesse sentido, a primeira estrofe da canção segue a exaltação já mencionada de Ary Barroso, pintando um Brasil, ainda que sob símbolos diferentes no intertexto, de diversas maravilhas. Enquanto a canção de 1939 traz o mulato, o coqueiro, e o trovador romântico, Taiguara busca, mais que tudo, imagens ligadas ao ideal de liberdade e esperança, trazendo, com isso, uma de exaltação que, dado o contexto de repressão por ele descrito ao longo do disco e presente no país durante a década de setenta, aponta para um país que não existe, mas que pode ser um projeto de futuro.

No entanto, uma adversativa é colocada à tônica otimista apresentada até então: ao cantar o último verso da primeira estrofe, que sintetiza a rosa na frase “é um país”, o piano, num forte ataque, interrompe o canto que, ao invés de cumprir as doze semibreves que criam o padrão melódico, interrompe-as com apenas nove. A parada é realçada ainda quando é colocado em perspectiva o encarte do disco que, em sua última página, apresenta a letra da música, uma das poucas que entraram na íntegra no projeto gráfico:

Figura 7 Página do encarte do LP *Imyra, tayra, ipy* (1976) com as letras de “Samba das cinco” e “Aquarela de um país na Lua”.

1	sou carioca se não é da gema do ovo é do umbigo da cuica	essa rosa branca e de todas as cores é um portão aberto é uma criança livre
2	frio me maltrata me bota no sol me derrete debaixo dessa bica	é uma semibreve é Brasília nua é um cristal de luz
3	luva, te mata não dá prá desabotoar nem descascar mexerica	é um país na lua essa rosa branca e de todas as cores
4	fogo da raça me queima que o samba é melhor quando o couro se esturrica	é um punhal de neve é um canhão de vidro é um colchão de nuvem numa cela acesa
5	o tempo passa... e nem o tecido da casa pernambucana fica...	é meu pé na terra é meu pão na mesa.
	samba das cinco	aquarela de um país na lua

Fonte: TAIGUARA. *Imyra, tayra, ipy*, 1976

É evidente, então, que a afirmação de que a rosa e a canção seriam um “país na lua” passa por uma autocensura, processo muito comum durante os anos de chumbo da ditadura, que é mostrada a partir de uma força maior representada pelo grave ataque do piano que interrompe o cantor. A lua nesse contexto ocupa um lugar não muito claro de significação a ponto de ser pensada enquanto motivo para tamanha interrupção: por ser feita em cima de metáforas não muito bem delimitadas semanticamente e nem convencionais, a presença do satélite abre um leque enorme de possibilidades para análise que podem trazer relações inclusive com o isolamento em que o país se colocava em relação a seu povo, mas também pode assumir o papel

da quebra com o futuro de esperança já mencionado. Uma interrupção nos ideais e o fim do samba-exaltação que foi construído até então.

Os versos seguintes, que compõem a última estrofe, configuram, então, a mesma rosa, mas a partir de elementos que formam, num plano geral, uma oposição às qualidades já apresentadas, configurando um novo espectro, agora negativo, para algo que anteriormente havia sido cantado. É a partir disso que a rosa é caracterizada como “um punhal de neve”, “um canhão de vidro”, “um colchão de nuvem numa cela acesa”. A partir da semântica de “punhal” e “canhão” são conferidos elementos ligados à concentração e atuação bélica à rosa-canção, o que faz dela, enquanto elemento de guerra, um instrumento contra o Estado e as questões sociais por ele impostas, como já pontuados em “Terra das palmeiras”. Fazendo também um intertexto entre as duas canções, a rosa-país-canção se encontra, assim como a “Terra das Palmeiras”, aprisionada e cooptada num sequestro por parte das mãos de um mal maior, a dar “sol na escuridão”. Esses paradoxos e antíteses criados entre claro e escuro, ou entre o pleno e o terrível, reforçam novamente a questão do país em seu estado não natural, sob a potência do resgate popular, tema esse que perpassa o disco em diferentes momentos.

Finalmente, a afirmação que encerra a canção aponta para a rosa como “meu pé na terra/ é meu pão na mesa”, sendo essa a única vez em que o sujeito poético se coloca como “eu” na canção. É possível então pensá-la também enquanto imagem ligada ao trabalho, garantia de pão na mesa para seu compositor, aquilo que gera renda para suprir suas necessidades básicas. O pé na terra retoma ainda a questão do Brasil não asfaltado, enquanto ambiente em estado natural, e, nesse caso, a canção é também uma forma de proporcionar e evocar essa ligação, sendo esse, no fim das contas, o verdadeiro país que merece o destaque para o samba-exaltação: o do proletário que vive às duras penas diante dos diversos sistemas de opressão que o cercam.

Dando sequência ao trabalho do disco, a canção que sucede a “Aquarela de um país na lua” é “Situação”, mencionada pelo compositor em entrevista ao Pasquim da seguinte forma:

Os problemas só começaram quando o disco ficou pronto e viram que tinha músicas como “Situação”, respondendo ao discurso de distensão do Geisel. “Você diz que esse é o tempo da vida de distender/ mas quem faz primavera é o inverno, não é você/Volta sempre um momento na História em que mais um império deixou de ser/pois assim é o futuro pra nós, só o que você vai

mesmo fazer/é sair e deixar eu me abrir/e deixar tudo acontecer.” Era a gente pedindo a abertura, em 76. Para isso, valia a pena quebrar minha promessa: eu tinha resolvido parar de cantar no Brasil, só voltando quando acabasse a ditadura (Apud PACHECO, 2013, p. 171-172).

No sentido biográfico, vale lembrar o silêncio prometido por Taiguara antes da gravação do disco, reiterada no comentário:

Eu fui à luta aí pelo mundo num processo pessoal que a direita e a esquerda associada chamam de autoexílio. Eu acredito no ser humano, por isso fui viajar. Muito. Fui procurar a verdade em outros cantos do mundo. Como Lennon, eu não acredito em fronteiras, acredito no ser humano todo poderoso.³⁸

Traçando para si uma narrativa distinta daquela apresentada pela esquerda e pela direita, a ideia de que sua retirada do país teria se dado antes em motivo de autoconhecimento e pelo conhecimento do outro, passando para isso por diferentes ambientes e situações, cria-se na narrativa do compositor uma espécie protagonismo em relação à sua saída que não demonstra, num primeiro momento, nenhum sofrimento: o que houve foi uma viagem, e não uma imposição de distanciamento. É também importante ressaltar que a narrativa passa por processos de mudança dependendo do momento em que o relato é feito. Nesse sentido, chega inclusive a mencionar, de forma irônica, algumas vezes em apresentações Dona Marina, Seu Sá, e Dona Selma, seus censores, como parceiros de composição³⁹ durante os anos setenta, deixando claro que havia motivos para além da vontade para que o cantor se afastasse de sua terra.

No panorama político nacional, para além das atrocidades cometidas durante a ditadura, a abafada luta pela liberdade enquanto ação popular começava a esboçar seus primeiros resultados, como visto no mencionado discurso de distensão de Ernesto Geisel. Em resposta ao pronunciamento, que propunha uma gradual volta à democracia, que só iria se alcançar seu objetivo final em 1985, quase dez anos após a ascensão de Geisel ao poder, “Situação” intenciona o presidente enquanto interlocutor, apontando a ele o “você” que figura durante a canção, mas sendo também ele uma metonímia para o governo autoritário. O mote da canção se dá por meio de

³⁸ Transcrito de entrevista que antecede a canção “Viagem” em apresentação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4MbYEnkNJm8>. Acesso em 30 de Junho de 2019.

³⁹ Transcrito de fala que antecede a canção “Que as crianças cantem livres” em apresentação televisada pela Rede Bandeirantes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wrWSACrF7hE>. Acesso em 30 de Junho de 2019.

uma contínua interlocução direta entre o sujeito poético e o tu, de forma que aquele informe a este a ideia de que o poder sobre o destino do país não mais se encontra nas mãos de seus governantes, mas sim do povo. Dessa forma, a “situação” apresentada no título é dominada não por aqueles que aparentemente estão no comando, mas pelos que são governados e sofrem diretamente as consequências das ações institucionalizadas. É devido a esse mote que a canção tem início pelos versos “Não, não adianta não/ A situação já está fora das suas mãos/ (...) Você diz que esse é o tempo/ da vida se distender/ Mas quem faz primavera é o inverno/ não é você”.

A forma pela qual a mensagem é cantada garante contornos de deboche vindos da solenidade e candura projetada na voz e nos arranjos que, diante de um governo autoritário e repressivo, é quase como um filho dizendo ao pai o quão vãs suas tentativas de controle se mostram, “Como é que você vai me dar o que já é meu/ Como é que você vai criar o que já nasceu/ Como é que você resolveu que eu sou livre/ Agora você esqueceu/ Que só quem pode me libertar sou eu”, girando constantemente em torno do explicitar que o poder está nas mãos dos hierarquicamente superiores apenas enquanto discurso ou no campo subjetivo deles. Essa relação assume uma crescente constante que culmina na mostra de que aquilo que espera os governantes, na realidade, é a ruína, perdendo o interlocutor sua relevância, “Volta sempre um momento na história/ em que mais um império deixou de ser/ Pois assim é o futuro pra nós/ Só o que você vai mesmo fazer/ É sair ou deixar eu me abrir e deixar tudo acontecer”.

Finalizando os elementos de vocalização da canção, é possível ouvir, não com completa clareza, algo como a palavra “medo”, que é bruscamente interrompida por um corte da edição assim que proferida, deixando evidentemente destoante os momentos que antecedem e sucedem a intervenção, sendo prosseguida, então, por uma finalização crescente e instrumental em oposição ao canto que se fazia presente até então. Uma vez que se crê na competência técnica daqueles responsáveis pela gravação do disco, esse corte ríspido passa a apresentar uma característica outra que não um simples deslize de produção, mas assume feições de emulação dos mecanismos de censura vistos em discos lançados à mesma época, como ocorre de maneira similar na faixa “Tropicália”, gravada em *Chico e Caetano juntos e ao vivo* (HOLLANDA; VELOSO, 1972), em que um evidente corte, que tenta ser disfarçado por uma guitarra em volume destoante, mas ainda assim notável, que deixa para trás uma boa parte da canção, onde versos como “uma criança sorridente, feia, e morta

estende a mão” deixam de figurar; ou a supressão da palavra “duas” nos versos “Vamos ceder enfim à tentação/ Das nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas”, da canção “Bárbara”. Também é trazido à tona com esse movimento a substituição de letras por versões instrumentais de canções, ocorrido em discos como *Milagre dos peixes* de Milton Nascimento (1973), ou a canção “Vence na vida que diz sim”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, feita para a peça *Calabar* (HOLLANDA, 1973).

Findo o recado de “Situação”, a canção que segue a reivindicação de poder talvez seja a mais emblemática e significativa de todo o álbum devido a diversas peculiaridades nela apresentada, como o próprio nome que carrega: “As sete cenas de Imyra” é uma canção extensa dividida em sete momentos distintos, repleta de linguagem fragmentária e cortes secos na retratação dos movimentos por ela propostos. Visando uma narrativa que oscila entre subjetividade e a descrição objetiva de momentos históricos, todos eles são guiados por uma constante alternância entre duas vozes distintas: uma é ritualística, busca desempenhar um papel similar àquele do coro na dramaturgia greco-romana, funcionando como um canto-refrão que liga elementos narrativos e temáticos, um ritual de presença que se faz necessário para que a história possa ter prosseguimento; já o segundo momento é apresentado por uma clara distinção estética mostrada tanto pela variação melódica quanto, principalmente, pela alteração da altura do canto de Taiguara, que passa do natural para o falsete, assumindo, com isso, a própria voz de Imyra, que oscila entre perspectivas subjetivas e objetivas de sua vivência para relatar uma gênese do povo brasileiro.

Vale também ressaltar que o número sete é constante em toda a canção: são sete as cenas, sete as notas cantadas a cada compasso, 7/8 o compasso rítmico, e, pensando num cenário mais amplo, sete faixas de cada lado do LP. Sobre o assunto, em entrevista com Zé Eduardo Nazário, baterista e percussionista em *Imyra, Tayra, Ipy*, tal questão foi levantada da seguinte forma:

ENTREVISTADOR: Neste trabalho, o número sete está presente em várias circunstâncias: As sete primeiras canções são interligadas, cada lado do LP tem sete faixas e a canção “Sete Cenas de Imyra” é composta em compasso 7/8. O simbolismo destas coincidências lhes foi explicado por Taiguara?

ZÉ NAZÁRIO: Observei que o Taiguara tinha uma maneira “cabalística” de agir em certos aspectos. Lembro-me que sua casa era toda lilás por dentro e ele me disse que era devido à vibração que esta cor produzia, era algo em

que ele acreditava, tinha suas convicções. É bem provável que houvesse algo em torno do número 7, mas não me lembro de ele ter tocado nesse assunto.⁴⁰

Em primeiro lugar, vale aqui mencionar novamente a cor lilás, apontada por Zé Nazário como importante pela vibração, com o tema instrumental que encerra o lado A do disco: “Luanda, violeta africana”. Nesse sentido, teria o lilás atribuído a Luanda um valor “cabalístico” na faixa instrumental? Pensando o termo como foi usado pelo percussionista, é perceptível a generalização para qualquer forma de esoterismo com a qual Taiguara se identificasse, e não necessariamente com a cabala em si, o que faz a busca por possíveis sentidos acerca do número, para além de uma curiosa coincidência, algo mais difícil, dada a falta de referências acerca da fonte de leitura de mundo assimilada pelo compositor no que diz respeito à numerologia. Porém, pensando Taiguara como um homem criado em uma sociedade urbana e cristã, é possível inferir que seus conhecimentos acerca do número sete girem também em torno desse molde sistemático.

Sob uma perspectiva de leitura de mundo, são sete as notas musicais, as cores do arco-íris, os dias da semana: são inúmeros outros exemplos da presença cotidiana do número para consolidar a ideia de início e fim de um ciclo. A ideia de completude que ronda a simbologia do sete evidencia movimentos em que elementos distintos colocados lado a lado se potencializam na criação de um outro substantivo, como os sete dias juntos formam a semana, a soma das faces opostas de um dado resulta em sete, e como as sete cores formam o arco-íris. Igualmente, relatando em cada uma das cenas uma etapa diferente da narrativa apresentada na canção, Taiguara cria a partir de cada unidade a completude que pode ser entendida sob um sentido mais amplo.

A introdução de cada uma das cenas é sempre feita pela voz grave e ritualística que canta “Imyra, Tayra, lpy” seguida do número que o fragmento ocupa na sequência narrativa, assim como o mote por ela trazido. No caso inicial, é cantado “Primeira cena: nascer/ Do beijo de ara rendy/ jemopotyr-florescer”, evidenciando de imediato a presença de palavras em tupi, algumas seguidas inclusive de seu respectivo equivalente em português, como jemopotyr, que aponta para a ideia do florescimento. O nascer e o desenvolver, então, prenunciam a cena que será cantada pela voz em falsete no momento seguinte, apontando também para a personificação de conceitos,

⁴⁰Entrevista retirada do site oficial do cantor. Disponível em: <http://taiguara.net.br/index.php/entrevistas/>. Acesso em 25 de set. 2019.

na sociedade ocidental, a partir do beijo ara rendy (tempo precioso/brilhante) que concede o dom da existência a partir do afeto como ação criadora.

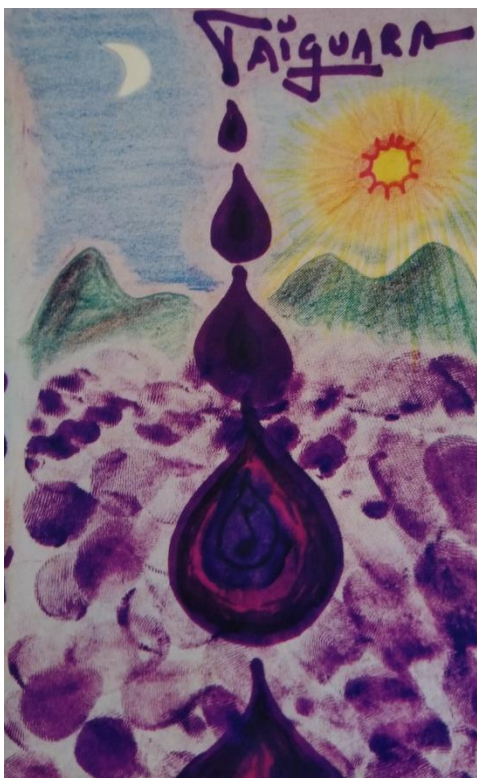
Observando o encarte do disco, compartilhando a mesma página que a letra de “Sete cenas de imyra”, Taiguara lança notas específicas acerca desta canção para melhor ser compreendida, o que se dá em textos localizados ao longo do projeto gráfico, onde se lê:

imyra, tayra, ipy são mantras tupis
imyra é a volta aos verdes musgos da infância em santa tereza
tayra é o sêmen do tempo no ventre do universo.
ipy é o velho e o novo diante do infinito comum
taiguara é a partícula minúscula de espírito guarani no meu pó heleno-latino
yapira, seja a nascente da água-música em nós e o mais que seja som. lente
lenciana.
esperma astral⁴¹

Para além de englobar a si nas relações do mantra tupi e fazer uma leitura bastante espiritualizada das palavras, o compositor adiciona ainda em texto um elemento que, na canção, não é citado verbalmente vez alguma: yapira, que, enquanto existência no som, se faz presente pelo próprio ato da música. Ilustrando de certa forma, o texto de Taiguara, a seu lado é possível identificar a seguinte ilustração:

⁴¹ Texto transcrito do encarte de *Imyra, Tayra, Ipy*.

Figura 8 Ilustração feita por Taiguara. Retirada do encarte de Imyra, tayra, ipy (1976)



Fonte: TAIGUARA. Imyra, tayra, ipy, 1976

Nela, há as gotas lilases que pingam do nome do compositor, e que são usadas tanto para separar a noite do dia quanto para se mostrar ligado ao solo, por meio da cor, que se encontra abaixo das montanhas, todo montado a partir de impressões digitais que se espalham pelo chão. O lilás, já visto em “Luanda, violeta africana” e na descrição da casa de Taiguara feita por Zé Nazário, ainda pode ser usada no contexto da imagem para estabelecer uma relação com a região Sul do Brasil, já que nela é possível encontrar um fértil solo criado a partir de atividades vulcânicas, chamado popularmente de terra roxa, que recebe esse nome devido a seu tom avermelhado. A questão identitária ligada à terra é sem dúvida uma questão importante para Taiguara nesse momento, e, nesse sentido, a falta de possibilidade de serem indicadas se de uma ou várias pessoas as diversas digitais marcadas na imagem faz com que a individualidade criada pela digital assuma, a partir disso, um caráter mais ligado à relação com o social, à existência do um em meio a diversos, como é possível ver em outro texto que compartilha no encarte a página com a imagem:

yapira, nascente do rio
 lá pela zona das missões, no rio grande do sul, pude assimilar alguns dos
 caracteres do grupo étnico que ali se encontrava, quando da chegada dos
 jesuítas no século xvii. apesar de nada conhecer de antropologia, fui
 ensaiando um paralelo entre os americanos de hoje. mesma alegria no
 trabalho conjunto, na vida comunitária, mesmo desprezo pela obrigação
 individual e pelo ganho. mesmo lazer criativo, imaginoso, artesão, mesmo
 desinteresse pela posse. mesmo amor à vida ao ar livre e junto à natureza,
 mesmo incômodo na vida-represa emparedada e tensa. mesma fé na
 amizade do grupo, mesma descrença na solidão do egoísmo.
 ao espírito guarani, com que todos ajudaram a fazer esse disco, a devoção
 de um dos seus.
 a cada um em sua tarefa, gratidão do futuro.
 que tupã vença jurupari pelo amor de seus filhos, transformando o medo e a
 fraqueza, em auto-confiança e lealdade.⁴²

Esse relato de viagem apontado por Taiguara não só cria um cenário mais amplo para parte do que teria sido o processo criativo pelo qual passou ao criar de “Imyra, tayra, ipy”, como também reforça a compreensão de que o trabalho do compositor, nesse momento de sua carreira, está em muito relacionado à perspectiva que ele constrói acerca de sua própria identidade, criando, nesse movimento, relações entre si e os povos indígenas do sul. Nesse processo, tendo consciência de sua condição enquanto não antropólogo, Taiguara mostra em seu “ensaio”, que traça paralelos entre os “americanos de hoje” e os indígenas que habitavam o sul antes da chegada dos jesuítas no século xvii, uma perspectiva idealizada tanto acerca da sociedade indígena quanto da própria em que ele habitava. Diante desse texto, Taiguara parece reconhecer nos povos naturais da terra uma pureza e afeição às artes que em muito são associados à figura tipicamente pintada do *hippie*, além de desconsiderar o indígena enquanto modificador da natureza para seu próprio bem-estar. Taiguara retira deles qualquer carga de identidade que não a comunitária e, para além disso, traz esse ser estritamente social numa relação de paralelismo com os “americanos de hoje”, como havendo no presente em que Taiguara fala uma potência de ser tal qual a visão idealizada do indígena por ele descrito. Para além disso, é ainda ignorada nesse texto a presença dos jesuítas no país antes do século xvii, sendo a presença deles registrada no território desde 1549, quando liderados pelo Padre Manuel da Nóbrega.

De volta à canção, a voz em falsete se coloca então aos poucos, em *fade-in*, tomando o espaço ocupado então pela grave, num movimento suave, que também

⁴² Ibidem

pode ser lido como o próprio nascimento dessa outra voz. Por ela, são cantados os versos “é gema, é germe, é gen-luz/ imyra brilha no ar/ corou vermelho e azul/ por sobre o virgem rosar/ é rosa gente, é razão/ é rosa umbilical/ jukira, sal, criação/ potyra, flor-animal”, o que ressalta já uma questão estética fundamental dessa canção: o trabalho com substantivos, adjetivos e verbos que se conectam por meio de cortes rápidos, movimentos certos que montam sobreposições de imagens e ações, efeito esse que se espalha por diversos momentos e que garante à canção grande velocidade, dinamicidade, e, eventualmente, não linearidade ou mesmo uma abertura grande no que diz respeito a reconstituir esses fragmentos num todo.

O nascimento aqui retratado por sua essência em gema (pedra preciosa ou o núcleo da célula primária do ovo), germe (germinar), e gen-luz é uma origem iluminada, preciosa, sólida que desenvolve como flor, uma virgem rosa, apresentada aqui pelo verbo “rosar”, fazer-se rosa sob o céu. Pairando sobre a flor, Imyra -árvore em tupi- brilha altiva no ar, existindo sobre a flor como se zelando a existência ainda virgem desse ser recém-chegado ao mundo. A rosa, no entanto, não se faz apenas enquanto flor, mas é flor-animal, é potyra -em tupi, flor- e carrega a razão e o ser humano em sua essência, germinando do solo em meio à mata, guardada pela natureza e se fazendo um com ela, pura. Nesse sentido o nascimento dessa flor pode ser também lido como o nascimento de um novo povo que surge puro em meio à mata, o que, aliado às palavras em tupi e a percepção idealizada do indígena que por diversas vezes figura na tradição cultural do Brasil, é possível compreender por ele o surgimento de um dos povos originário, assim como também é perceptível durante a composição da cena que, ao elencar elementos a partir de palavras tupi seguidas de suas correspondentes em português, é criado um jogo de presenças evocadas pelos idiomas: o indígena se faz primeiro para que depois o português possa figurar, a matriz original da terra exerce seu poder na canção enquanto qualificador de mundo, é o primordial e a base do que se desenvolve.

O verbo que rege a segunda cena é o crescer, o desenvolvimento da figura nascida anteriormente, “Imyra, Tayra, Ipy/ Segunda cena: crescer/ Ferir o espaço e abrir/ A flor primal de mulher”, realçando novamente a ideia de uma nova gente, um novo povo que se relaciona essencialmente com a natureza. Seu desenvolvimento, apresentado pela voz em falsete, se dá pela seguinte forma: “Figura, cor, rotação/ Calor, janela, pombal/ Palmeira, morro, capim/ Moreno, ponte, areal/ Retina, boca, prazer/ Compasso, ventre, casal/ Descanso, livre lazer/ Loucura, vida real”. A

compreensão dada pelo movimento ritualístico introdutório da cena, “ferir o espaço e abrir/ a flor primal de mulher”, prenuncia a desvirginização da mulher, enfatizando o desenvolvimento do povo recém-criado que passa pela mulher enquanto figura central, sendo ela a protagonista da ação. Em relação à colocação da mulher nas sociedades, Taiguara certa vez afirmou:

Algumas sociedades tribais davam mais direito à mulher que ao homem, o que é certo, claro, porque é a mulher que tem direito. A mulher tem nove meses no seu ventre o ser humano, quem é que tem mais direito àquele ser humano que nasceu? Claro que é a mulher. Então a mulher, nas sociedades mais evoluídas, como eram o iroqueses, (...) quando os anglo-saxões chegaram lá com seus preconceitos, suas luxúrias, e suas orgias, (...) encontraram a linhagem pelo lado feminino, a linhagem era feminina, o poder era materno, e não pátrio, como na nossa sociedade. Então todo o poder na mão da mulher, então a mulher não precisava ir pra rua se libertar.⁴³

Esse protagonismo aparece também em “Sete cenas de Imyra”, seguida do ato sexual puro, tranquilo, apaixonado, sem o peso colocado pelo pensamento cristão: o “livre prazer” do amor sendo consumado carnalmente e instigado pelos elementos da natureza, o que reforça novamente a ideia trazida desde o Romantismo brasileiro e a relação estabelecida entre o ambiente e o indígena, como no poema “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves Dias.⁴⁴

Pensando o indígena da primeira cena, é possível traçar um pensamento que, dada a plenitude pela qual se desenvolvem as relações humanas entre si e com a natureza, permite colocá-la temporalmente antes da chegada dos portugueses, em 1500, havendo, da primeira para a segunda cena, um salto temporal de algumas décadas, pois é possível observar dois elementos que apontam para um presente já colonial: a janela, que figura tipicamente na arquitetura europeia, não sendo comumente encontradas em ocas; e o moreno que figura enquanto parceiro sexual. Acerca desse personagem, substantivado a partir da cor de sua pele, é possível pensar o uso desse adjetivo que o nomeia a partir da história brasileira como sendo empregado tanto para descrever indígenas⁴⁵ quanto negros⁴⁶. Dessa forma, há a

⁴³ Transcrição de entrevista cedida por Taiguara ao jornalista Aramis Millarch. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QX5AJ_f5tRc. Acesso em 07 jan. 2020.

⁴⁴ “A flor que desabrocha ao romper d’alva/ Um só giro do sol, não mais, vegeta:/ Eu sou aquela flor que espero ainda/ Doce raio do sol que me dê vida.”. DIAS, 2001, p. 98.

⁴⁵ Como na canção *Índia*, em versão feita por José Fortuna: “Índia da pele morena/ Sua boca pequena/ Eu quero beijar”.

⁴⁶ Como na canção *Morena de Angola*, de Chico Buarque: “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/ Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela”.

possibilidade de que esse momento da canção se passe em meados no século XVI, quando o tráfico de negros para o Brasil começava a se consolidar no sistema econômico.

Diferente da perspectiva exclusivamente descritiva das anteriores, a terceira cena traz para a canção um interlocutor, um tu, durante seu momento ritualístico, em “Imyra, Tayra, Ipy/ Terceira cena: saber/ Que o índio que vive em ti/ É o lado mago em teu ser”, apontando seu discurso agora para aquele que escuta, e trazendo à tona a presença dormente do índio antepassado na formação sócio-histórica do povo brasileiro, algo que é essencial ao indivíduo, uma presença que é mágica e fruto do amor anteriormente retratado entre o moreno e a índia. A partir dessa passagem, o “lado mago em teu ser” traz novamente a questão “cabalística” de Taiguara apontada na entrevista cedida pelo percussionista Zé Nazário, e, pensando a contracultura já previamente apontada, é possível também relacionar o despertar humano para uma consciência ancestral à *Contracultura* de Theodore Roszak. O processo mágico de autodescoberta a partir das raízes vindas de um povo são caminhos naturais em países que passam por momentos conturbados em que há um impulso vindo dos habitantes de se afirmarem (GLISSANT, 2005, p. 27). Nesse sentido, a busca pelo indígena, como aconteceu no Romantismo, também acontece mais recentemente na cultura brasileira em discos como *Quarup* (1969), de Antônio Callado, e *Urubu*, de Tom Jobim; *Um Índio*, de Caetano Veloso; e *Maíra*, de Darcy Ribeiro, todos lançados em 1976. Vale também lembrar que pensando “o lado mago em teu ser” associado ao indígena, há ainda a questão muito associada a sistemas mágicos e esotéricos da numerologia e suas potências aparecem por diversas vezes durante o disco, deixando ainda mais esse caráter do indígena enquanto entidade mágica de transformação.

Nesse sentido, ao aproximar-se da magia, é possível trazer a máxima de que dar nome às coisas no mundo é um modo tanto de dominação quanto de transformação. Com o nome, o mundo adquire potências e restrições por meio, por exemplo, da carga semântica que uma palavra carrega em determinado contexto sociocultural. A magia vista sob a perspectiva europeia, que influenciou e se cravou no imaginário magístico global, teve efeito sobre diversos países de outros continentes através da expansão de lojas, como as da Ordem Hermética da Golden Dawn, ou a Ordem Rosa Cruz, dona do Museu Egípcio de Curitiba desde 1990. É interessante, neste contexto, lembrar no Brasil a figura de Marcelo Ramos Motta, que se declarou líder da Ordo Templi Orientis (OTO) durante a década de 70, além da popularização

de ideias thelemíticas por meio da figura de Paulo Coelho e Raul Seixas, que chegaram inclusive a compor canções com Marcelo Motta, como “Tente outra vez” e “A maçã”, no disco *Novo aeon*, (SEIXAS, 1975) lançado no mesmo ano que *Imyra, Tayra, Ipy*.

Num geral, a magia tende a entender a nomenclatura como uma poderosa ferramenta de ação mágica para influenciar a realidade mundana, trazer o diferente a partir do nome, sendo efeito disso a criação do novo ou o reaver o passado. Essas questões perpassam estudos tanto linguísticos quanto religiosos e sociais: os conflitos gerados pelo poder da palavra são constantes historicamente, e podem ser vistos em diferentes esferas cotidianas, que vão desde questões afirmativas, como a apropriação dos termos “preto” e “veado” por seus respectivos grupos representativos como elemento de valorização, superando entre eles, com isso, o caráter negativo implicado historicamente a esses termos; até questões de caráter histórico, como é possível ser visto na discussão acerca do nome dado à tomada de poder pelos militares em 1964, sendo disputado por grupos pelo uso da terminologia “golpe” ou “revolução”.

Nesse sentido, a evocação constante do tupi em “Sete cenas de Imyra” se faz enquanto presença que traz a língua também como demarcação de sua importância na constituição histórica do Brasil, gera estranhamento na canção em meio às palavras em português, e, a partir da diferença, torna-se destaque, chama para si a atenção frente ao idioma originalmente trazido pelos europeus. É como chama que pretende ser trazida novamente à vida em uma sociedade que apaga suas matrizes indígenas da constituição cultural, é o despertar pelo som e pela língua: o tupi toma forma e poder. O “saber”, então, foco da terceira cena, se liga ao autoconhecimento que é instigado por meio dos elementos linguístico-culturais.

Dando espaço à voz narrativa em falsete, é cantado “Se vim dos Camaiurá/ Ou das missões, guarani/ Nasci pra ti meu lugar/ Nação doente Tupi/ Por isso vou me curar/ Da alga dentro de mim/ Por isso vou encontrar/ A gema dentro de mim”, trazendo à cena tanto o direcionamento do discurso novamente ao interlocutor, quanto o primeiro traço de posicionamento daquele que canta enquanto personagem na canção. A origem social dessa voz aponta para dois ambientes: os Camaiurá, etnia indígena presente na região do Xingu; ou as missões guarani, trazendo com isso uma leitura que envolve a dualidade entre um passado de liberdade, distante das mentes colonizadoras do Império e da Igreja Católica; e outra realidade ligada ao cárcere visto

na imagem das missões, que serviram de campos de exploração, catequização, e trabalho braçal indígena.

Apesar disso, também foram as reduções jesuíticas que trouxeram desavenças não apenas com os nativos, mas também com a coroa portuguesa, que via nas missões uma barreira para o processo de uso do indígena como força de trabalho para as lavouras. Para além das questões de liberdade ou não, o que é claro para o sujeito poético é que, em relação a seu local de origem, “nasci pra ti, meu lugar”, mostrando com isso um empenho de vida extremamente devoto às origens. Essa informação é sucedida e complementada pela constatação de que a nação Tupi anda doente e, devido a isso, o objetivo daquela que canta passa a ser se curar “da algema dentro de mim” e “encontrar a gema dentro de mim”.

Sobre essas afirmações, é possível fazer menção às primeiras instalações das missões jesuíticas, durante o século XVI, em que foram registrados casos de mortes de milhares de indígenas, como o que ocorreu na redução do Recôncavo, na Bahia, em que “40 mil índios [...] atacados de varíola, morreram quase todos, deixando os 3 mil sobreviventes tão enfraquecidos que foi impossível reconstituir a missão” (RIBEIRO, 2013, p. 41), sendo esse apenas um dos diversos outros casos em que as doenças trazidas pelos europeus causaram a morte de nativos. O antropólogo Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro* sintetiza o papel das missões na colonização como um projeto que, por fim, acabou

[...] retirando os índios de suas aldeias dispersas para concentrá-los nas reduções, onde, além de servirem aos padres e não a si mesmos e de morrerem nas guerras dos portugueses, contra os índios hostis, eram facilmente vitimizados pelas pragas de que eles próprios, sem querer, os contaminavam. [...] o resultado de sua política não podia ser mais letal se tivesse sido programada para isso (Ibidem p. 44).

Diante desse comentário, não é espantosa a possibilidade de que a melancolia no ambiente das missões fosse uma constante. Há uma contraposição a essa perspectiva criada a partir de noção de que seriam esses ambientes grandes locais de convívio em que todos lidavam uns com os outros em harmonia, como é possível ver, por exemplo, já no título da obra *A República “Comunista” Cristã dos Guaranis*, lançada em 1949, escrita pelo sociólogo suíço Clóvis Lugon (LUGON, 1976), que reforça o embate entre as reduções e os bandeirantes, que enxergavam nesses agrupamentos possibilidades de conseguirem indígenas dóceis e fáceis de serem

escravizados. Nesse sentido, a nação Tupi da canção, vista sob a perspectiva metonímica que abarca as comunidades indígenas num geral, é doente pela subjugação a que foi imposta diante do processo de colonização e de seus agravantes físicos e mentais.

A reação diante do cativo dada pela voz que canta está não na transformação por meio do confronto físico, mas pelo olhar interior, que permite a liberdade da “algebra dentro de mim”, uma emancipação que busca transcender a ideia de liberdade física, que vem a partir do encontro com a “gema dentro de mim”, retomando também de volta versos anteriores como “é gema, é germe, é gen-luz”, no surgimento da nação Tupi, e o brilho que Imyra traz ainda na primeira cena. Essa busca interior pela força atrelada à essência primordial do povo, a resistência evocada a partir da ideia de raízes socioculturais, abre a possibilidade para uma leitura alegórica da canção, como força que evoca a resistência à ditadura e, novamente, questões ligadas mais especificamente ao capitalismo. Com isso, Taiguara dá um salto temporal, assim como diversos outros de sua época o fizeram,⁴⁷ para resgatar a ideia dos indígenas como primeira força de resistência diante de um agente opressor, sendo possível traçar um paralelo em que é colocado de um lado indígenas contra portugueses, e, do outro, povo brasileiro contra ditadura militar.

Seguindo esse movimento de resistência, a quarta cena, “Imyra, Tayra, Ipy/ A quarta cena é mostrar/ O que há de pedra no chão/ O que há de podre no ar”, traz as imagens complementares de “pedra” e “podre”, que têm sua associação potencializada pela aliteração em “p”, e que são reforçadas pela antítese estabelecida entre “ar” e “chão”. A terra podre e as pedras no ar enunciam a tensão e a violência das cenas, que, para além das semânticas que as cerceiam no campo lírico, também são acompanhadas por uma linha de violoncelo que desestabiliza a melodia principal e, por consequência, o canto que está sendo entoado: uma interrupção da plenitude de execução do canto ritualístico que percorre o corpo da canção. A narrativa, a partir desse momento, abandona sua semântica de imagens, em geral belas, para dar espaço a diversas tensões.

Essa construção é interrompida pela voz suave em falsete, que traz como palavra inicial de seu canto a imagem da criança. Não apenas isso, como a situação por ela descrita se dá como “Criança em frente ao pilar/ Imaginando seu mar/ O mastro

⁴⁷ Como em “Erro de Português”, de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1995, p.145), e no já mencionado *Quarup* (CALLADO, 1982).

imenso, o navio/ A vela, o vento, o assobio/ É caravela, é alto-mar”, trazendo imagens ligadas à liberdade, sonhos grandiosos, descoberta do desconhecido. O devaneio, porém, é desmoronado pelos versos seguintes, que encerram a cena em “Até de novo acordar/ Pro que há de podre no chão/ Pro que há de pedra no ar”, apontando tanto para uma inversão das perspectivas de mundo causadas a partir da invasão portuguesa, inclusive desconectando a ideia da ligação da terra com o pão na mesa vista em “Aquarela de um país na lua”, quanto para a possibilidade de plenitude apenas como um vislumbre no âmbito da subjetividade, mas que, dado o contexto, não pode se estender por muito tempo.

Além disso, destrinchando o sonho da criança, é possível encontrar algumas questões específicas ligadas à realidade social: tomando por conta a possibilidade de a criança presente na cena ser uma indígena brasileira, a ideia do navio carrega a imagem daquilo que parte de uma origem outra que não o contexto em que a personagem se encontra. Devido a isso, há na criança um deslumbramento com o imenso objeto, que é cantado com a vogal tônica prolongada para enfatizar o adjetivo, pois é possível transferir para esse veículo a fuga para um lugar outro, um não-lugar: a fuga é uma possibilidade aberta para uma criança que se vê em relação ao mar como dona, é o “seu mar”, com o destino final desse movimento apontando especificamente para o “alto-mar”. A sensação de liberdade começa a passar pela cabeça da criança e é evocado o movimento do vento em “A vela, o vento, o assobio”, reforçada pela aliteração velar em “v” na questão da velocidade atingida pela criança que, no navio, parte para um recomeço em outra realidade. Esse devaneio, tal qual o da cena anterior, aparece apenas enquanto breve vislumbre por parte da consciência, já que a situação inescapável da “nação doente Tupi” torna a fazer-se presente.

A figura da criança aqui usada, para além da inocência, traz também a ideia de uma nova geração se desenvolvendo, o que, na história brasileira, se fez durante os primeiros séculos após a invasão portuguesa em relações constantemente perturbadas. Pensando para além das crianças nascidas de pai e mãe indígena, vale ressaltar que, nos idos do século XVI, havia uma quantidade quase desprezível de mulheres europeias nas novas terras de Portugal, o que, aliado às relações de poder estabelecidas entre invasores e os povos originários, levou ao estupro quase que exclusivo de mulheres indígenas como prática recorrente pelos portugueses. Aliado a isso, as estruturas familiares originais da terra eram ainda conturbadas pela deturpação do chamado “cunhadismo”, descrito por Darcy Ribeiro como “velho uso

indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, laços que o aparentavam com todos os membros do grupo” (RIBEIRO, 2013, p. 63). Dadas as formas pelas quais poderiam acontecer as relações sexuais dentro de um grupo indígena, os portugueses, não raro, tinham relações com diversas mulheres e, a partir disso, foram criadas as primeiras mestiçagens intercontinentais no país. Essas relações interpessoais aproveitadas, para além da satisfação carnal dos portugueses, como um método de aproximação com as famílias das tribos que, diante do novo membro que pedia por favores como o corte e o transporte de lenha, desempenhavam funções que, mais tarde, viriam a se desenvolver com a institucionalização da escravidão a esses povos (Ibidem, p. 63-64).

As gerações surgidas da relação entre europeus e indígenas também se encontravam em conturbadas situações parentais: os chamados *brasilíndios* ou *mamelucos*, não eram de colocados sob o interesse dos pais nem enquanto europeus e nem como pertencente à tribo. Dessa forma, muitas vezes as crianças cresciam e, pendendo para o lado paterno, começavam uma vida profissional que consistia em caçar seus iguais por parte da família materna para usá-los como mão de obra escrava, desenvolvendo, com isso, o ofício das bandeiras (Ibidem, p. 80-81). Esse outro tipo de povo, que começava a ser germinado no Brasil a partir da invasão portuguesa, traz a possibilidade de enxergar também na canção a figura da criança *brasilíndio* que, deslocada, encontra no navio a possibilidade da travessia rumo à origem paterna, uma utopia ligada à aprovação parental.

A narrativa tem seu prosseguimento com “Imyra, Tayra, Ipy/ A quinta cena é sofrer/ Cunhã curvada a chorar/ Tayra tensa a temer”, um cenário em que uma mulher -cunhã, em tupi- que chora ao lado da filha -tayra em tupi. Se desenvolvendo num cenário mais amplo, a voz narrativa desenrola seu passado e os grandes feitos por ela executado, “Fui companheira dos sós/ Fui protetora das leis/ Fui braço amigo de avós/ Até o rei perdoei”, sendo ela, então, uma figura que se monta sob o símbolo do respeito e da benevolência. Os avós por ela acudidos, e a capacidade de conceder perdão a um rei são elementos que criam a ideia do passado glorioso e potente, mas que é, novamente, contraposto pelo presente trágico, em que “Hoje faminta sou ré/ Como um cachorro vadio/ Arrasto inchado o meu pé/ Por chãos de fogo e de frio”.

A sexta cena, cujo referencial se monta no verbo esperar, coloca em perspectiva duas novas figuras no canto ritual: “No céu branqueia Jacy/ Tatá verdeja

no mar”, trazendo a imagem da lua, Jacy, e de Tatá, fogo. Postas em locais que, a princípio, se relacionam em antítese, o satélite observando de longe e, sob uma perspectiva mais ampla, o desenvolver dos acontecimentos terrestres como, por exemplo, o fogo que arde em meio ao mar. Seguido a imagem então desenhada, a voz narrativa canta “Vislumbre claro, visão/ Valei-me, meu pai! Que luz!/ Como se um trecho de chão/ Se erguesse em asas azuis/ Dobrando a curva do céu/ Pra mergulhar sobre o mal”, numa cena de proporções grandiosas que se dá com um grande clarão que desponta do chão e mergulha sobre o mal. Diante dessa batalha, com o domínio da luz sobre a escuridão, é chegado ao mundo o “justo império de Ipy”, o nascer de ainda mais um povo ou identidade capaz de lutar e superar as dificuldades vividas até então, dada a opressão.

Em tupi, Ipy quer dizer “cabeça da geração, princípio, primeira origem”, conceituado dessa forma no encarte do disco de Taiguara. Pensando a canção, o justo império de Ipy chega ao mundo após vividas todas as belezas do período pré-colonial e as violências após a invasão portugueses. Desse conflito, é surgido um novo povo que supera as contendas então disputadas para a criação desse mítico império capaz de estar acima da opressão gerida pelos sistemas vigentes. Enquanto alegoria para o Brasil durante os anos 60 e 70, é possível pensar que esse novo povo, gerador da superação, existe na canção com certos paralelos à ideia do vencer a opressão vigente na ditadura civil-militar, da luta que se concretiza e consegue superar os problemas sistêmicos. Há um trabalho de retomada histórica do povo guerreiro pelo “índio que habita em ti”, e que carrega o poder de evocar no presente a mesma irrupção de transcendência do mal vista na tomada do “justo império de Ipy” que chega “ao mundo, afinal”.

É importante realçar, no sentido geracional do desenvolvimento de um povo, o canto ritualístico em seu aspecto invariável: *Imyra, tayra, ipy*. A repetição dessas três palavras evoca, respectivamente, segundo a definição apresentada no encarte do disco, “árvore, madeira, páo”, “filho”, e “cabeça da geração, princípio, primeira origem”, elementos esses que, ao longo da canção, são elencados por sua ordem de aparecimento. A primeira cena apresenta *Imyra*, que “brilha no ar” guardando um povo que nasce da rosa, *tayra* chora ao lado de cunhã na quinta cena, e *ipy*, na seguinte, chega ao mundo trazendo o novo com seu império, o início de uma nova geração mais evoluída, que consegue, pela luz, derrotar as sombras que oprimiam aqueles que vieram antes. Nesse sentido, cabe aqui também se fazer atento a um possível

intertexto entre a imagem que é desenvolvida da “árbol” do território basco em “Como en Guernica” e a própria Imyra, podendo ela ser também um signo de liberdade para o Brasil, trazendo esse valor como um ponto central na construção nacional, e que, no decorrer da história, teve sua potência enfraquecida diante das intervenções dos não-nativos. Aliado a isso, é interessante trazer também um intertexto feito por Taiguara a partir do encarte do disco, agregando à semântica da árvore, em uma citação atribuída à cantora folk Joni Mitchell em que se lê “ela está tão ocupada sendo árvore”, uma menção a “Cactus tree”, (MITCHELL, 1968).

A canção de Mitchell diz respeito a uma garota que não se prende a seus relacionamentos amorosos, buscando sempre novidades e o acaso para suas vivências, nunca se deixando levar por apenas uma possibilidade, e é nesse contexto que surge o verso “ela está tão ocupada em ser livre”⁴⁸. Diante disso, é notável que Taiguara alterou o fim do verso de “free” para “tree”, se apropriando, dessa forma, do texto de Joni Mitchell para ampliar a semântica de árvore também como liberdade, havendo, dessa forma, um processo que pede o retorno à origem identitária como forma de emancipação do indivíduo, se montando esse elemento, então, como a síntese dessa busca.

Encerrando, então, a canção, a última cena se dá em “Imyra, Tayra, Ipy/ A cena sete é um saci/ Pé dentro do ano dois mil/ No centro - sol do Brasil”, fazendo ainda mais evidente a necessidade da leitura alegórica da canção. A presença da figura folclórica de uma perna faz com que todo seu peso seja centralizado em um ponto de equilíbrio específico e certo pelo membro inferior que tem, o que, ao estar no ano dois mil, mostra uma extrema participação e engajamento com o projeto de futuro e transformação sintetizado da virada do século. Foram vários os espectros que giraram em torno desse momento histórico, alguns catastróficos, alguns otimistas, mas, em geral, lido como um grande momento de mudança para a sociedade, seja como metonímia do projeto de futuro tecnológico e social, seja de grandes apocalipses vindos das mais diversas formas. O tema figura em diversas formas na ficção produzida durante a segunda metade do século XX, como no filme *Brasil anos 2000*, de Walter Lima Jr. (BRASIL, 1968), ou em “Expresso 2222”, de Gilberto Gil.⁴⁹ A vinda da nova era na canção de Taiguara guarda o lugar do desenvolver daquilo que é

⁴⁸ No original, “While she is so busy being free”.

⁴⁹ “Segundo quem já andou no Expresso/ Lá pelo ano 2000 fica a tal/ Estação final do percurso-vida/ Na terra-mãe concebida/ De vento, de fogo, de água e sal”. GIL, 72.

tratado ao decorrer da cena: “Aos sete dias do mês/ Um dia azul de leão/ Me deram vida vocês/ Dou vida hoje à expressão/ Quero essa língua outra vez/ Quero esse palco esse chão/ Brinca tupi-português/ Dentro do meu coração”, sendo trazida novamente a presentificação do passado em torno do despertar do tupi no corpo do indivíduo e do país, reafirmando todas as questões já tratadas nela, inclusive a linguística, tão cara a Taiguara durante todo o álbum, o despertar necessário para o despertar de sua pátria de “Terra das palmeiras”, e que torna a ganhar corpo na presente canção.

Tornando brevemente à questão numerológica ligada a números primos que rondam o disco, a canção que segue as “Sete cenas de Imyra” é a única do disco que não figura como composição do próprio Taiguara, mas sim de Ronaldo Bastos e Milton Nascimento: Três Pontas, cidade em que Bituca foi criado, figura em seu primeiro disco, *Travessia* (NASCIMENTO, 1967), e tematiza a chegada de um trem a uma pequena cidade interiorana, sendo a máquina recebida com grandes saudações e alegria. Embora gravada quase dez anos após a original, a presença de “Três pontas” em *Imyra, Tayra, Ipy* traz uma perspectiva para a canção diferente daquela possivelmente intencionada por Milton num primeiro momento.

Chegado o trem, trazendo para a cidade novos ares capazes de converter tudo aquilo que é negativo, fazendo das pessoas bravas e tristes alegres e tranquilas, a máquina traz de lugares distantes as boas novas, cria o sentimento catártico da felicidade e a emancipação dos males. Pensando a grande onda de exílios que se deu durante a década de 70, porém, é possível ler a canção em Taiguara relacionando-a à volta daqueles que partiram do país devido a imposições governamentais, fazendo da leitura de versos como “A alegria chegou no trem”, uma frase com viés político acerca do retorno dos desterrados. O trem vem para que o povo possa “Rever gente que partiu/ Pensando um dia voltar/ Enfim voltou”, apontando com o movimento de abandono já desejoso pelo retorno, o que, quando ocorre, se dá com festas, “contando histórias/ De uma terra tão distante do mar/ Vêm trazendo esperança pra quem quer/ Nessa terra se encontrar”.

É diante ainda dessa relação com o exílio, muito ligada também à própria vida de Taiguara, que se via, então, diante de diversas saídas do país e a forma que afetava diretamente sua vida, que a canção seguinte, a quinta do lado B, “Samba das cinco”, aparece como uma espécie de relato de um brasileiro longe de sua terra. Tendo sua introdução feita em compasso 7/4, a canção, no geral, é executada em 5/4 e traz novamente a questão vista em “Sete cenas de imyra” da correlação estabelecida

por vezes no disco entre título e composição rítmica. Assim, tal qual as canções anteriores, apresenta também em seu título um número primo, realçando com isso elementos místicos que podem estar presentes na obra, e trazendo à tona a conhecida tradição inglesa do chá das cinco.

Se desenvolvendo numa oposição entre o aqui, onde é frio, e o lá, a terra natal, onde o calor é o grande motor humano, a canção de Taiguara opera com certas similaridades com outras como “Back in Bahia”, lançada por Gilberto Gil em 1972, logo após seu retorno do exílio, em que se lê “Lá em Londres vez em quando me sentia longe daqui/ (...) Naquela ausência, de calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir/ Tanta saudade, preservada num velho baú de prata dentro de mim” (GIL, 1972), ou mesmo “London London”, de Caetano Veloso (VELOSO, 1971), escrita quando o músico se encontrava em terras britânicas também exilado. Nela, o santo-amarense descreve o sentimento londrino evocado pelas questões geográficas em “Green grass, blue eyes, gray sky, God bless/ Silent pain and happiness”⁵⁰, sendo o frio e a neblina também tematizados pelo compositor por diversas vezes em entrevistas como grande potencializador das tristezas que o acometeram no exílio.

Nesse sentido, a temática das saudades do Brasil cantados por uma pessoa exilada em Londres já figurou algumas vezes no cancioneiro nacional, e o desenvolvimento desse sentimento por Taiguara, pautado especialmente pelo desajuste diante das adversidades climáticas, não se mostra dissonante do restante do discurso de seus companheiros de profissão. O compositor aqui se vê implorando para o “fogo da raça/ me queima, que eu sambo melhor/ quando o coro se esturrica”, colocando o calor como algo inerente ao Brasileiro que, nos frios territórios europeus, não se adapta com grande facilidade. Para além disso, os versos que encerram a canção, “O tempo passa/ e nem o tecido da casa/ pernambucana fica”, apontam para um desgaste daquilo que vem do país de origem quando se está muito tempo distante, além de referenciar o conhecido comercial da empresa, em que o Frio bate à porta de uma casa, mas é proibido de entrar por uma mulher, já que ela usa os tecidos das Casas Pernambucanas, capazes de “aquecer o meu lar”. O tecido, então, age como um símbolo das lembranças que são trazidas de casa para a nova habitação, uma tentativa de se proteger do hostilidade sentida pelo estar distante, mas que se

⁵⁰ “Gramma verde, olhos azuis, céu cinza, Deus abençoe/ Sofrimento calado e felicidade” Tradução minha.

desgasta com o tempo, é corroído e, com isso, se vão também as memórias do país, fechando a canção, assim, com um quê pessimista não visto nas anteriores.

Esse tom, por mais que seja exclusivo do aspecto verbal, já que a parte musical se desenvolve como um samba animado, é seguida pela explosiva “Primeira bateria”, uma adaptação da canção carnavalesca de Alberto Roitman, que abandona o aspecto da bebedeira de sua primeira versão, e recebe agora contornos políticos bem delimitados. Guiada pela instrumentação de uma escola de samba nas percussões e instrumentos de sopro típicos de bandas carnavalescas, a canção se desenvolve com a entusiasmante temática da mudança, trazida já na lúdica proposição que a inicia “Primeira bateria/ Vira, vira, vira/ Virou”. A linha de frente da escola de samba traz a proposta de “virar” a situação que, por fim, é efetivamente transformada a partir do uso do verbo no pretérito perfeito. A segunda proposição, “Acaba com essa cana, acaba com essa cana/ Acabou”, pode aqui trazer uma referência ao fim das prisões, quando a situação política vira, o povo volta a ter liberdade, os prisioneiros políticos saem de seus cativeiros, e o sonho democrático dos “meus votos/ que felicidade vai ser” trazem à tona o desejo pela possibilidade da escolha.

Lida também sob a ideia do produto que gerou grande parte da economia brasileira durante o período colonial, o fim da cana pode ainda remeter ao fim da dependência da exploração de terra, tema ainda muito ligado às questões indígenas. Os grandes latifundiários monocultores, responsáveis em muito pelo genocídio de comunidades nativas no Brasil, então, ocupam um lugar histórico que passa das origens do país enquanto tal até o presente, e que podem ser alvo da canção na passagem em questão.

Por fim, a revolução popular e a luta pela liberdade que pode levar até à morte como consequência, vista nos versos “Companheiro/ Dá teu braço e vamos virar”, reforça novamente a ideia de um sujeito poético geral de *Imyra Tayra Ipy* que está disposto a entender também a violência como ferramenta discursiva. Esse movimento culmina na grande metáfora do carnaval, a “folia/ vai amanhecer no jardim”, como retrato da manifestação popular e o festejo para um futuro alegre e livre.

A canção que encerra o disco guarda um aspecto peculiar em sua colocação: vinda depois de “Primeira bateria”, “Outra cena”, que figura como sétima faixa do lado B, é uma continuação de “Sete Cenas de Imyra”, trazendo a outra cena para a narrativa, a que não foi cantada anteriormente por ser tanto uma cena a mais, quanto a que está oculta e passa a ser explicitada. Nesse sentido, diferente do arranjo

grandioso da música principal, esse novo momento narrativo é cantado por Taiguara sozinho ao piano, intimista, solitário, sem grandes modulações vocais, executando a harmonia da maneira mais simples possível. Aqui, é retomada a estrutura fragmentada das “Sete cenas de Imyra”, e lê-se “O santo, a seca, o sertão/ O filho morto nas mãos/ Família, fome, facão/ A gana, o gado, o ladrão/ O pó, o podre, o país/ A madre, o medo, a matriz/ Só não sofreu quem não viu/ Não entendeu quem não quis”. A outra cena traz de forma evidente para o presente a situação social que tenta, muitas vezes, ser velada na história, daí a cena se mostrar como outra. A morte da criança, assunto que já havia sido anteriormente cortado pela censura na canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, na gravação ao vivo com Chico Buarque feita no teatro Castro Alves em 1972⁵¹, aponta já por parte do governo uma predisposição ao veto da temática da mortalidade infantil e à ineficiência do país em sanar essa problemática. É interessante trazer aqui também uma breve ponderação de Darcy Ribeiro acerca de outra temática da canção, o povo sertanejo:

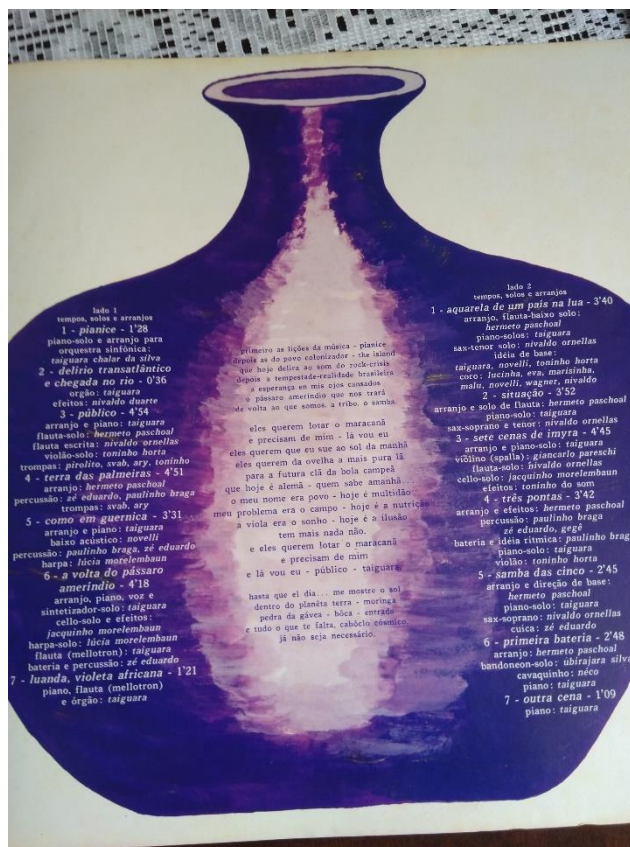
No agreste, depois nas caatingas e, por fim, nos cerrados, desenvolveu-se uma economia pastoril associada originalmente à produção açucareira como fornecedora de carne, de couros e de bois de serviço. Foi sempre uma economia pobre e dependente (RIBEIRO, 2013, p.250).

A questão da fome, do gado, do facão, do ladrão se delineiam de forma a criar na canção de Taiguara uma cena similar à *Pietà* de Michelangelo, também referenciada na *Guernica* de Pablo Picasso, se passando no sertão, mas que se aproxima muito mais da *Criança morta* de Portinari, dado, principalmente, o contexto social que este localiza sua tela. A criança morta pelo ladrão que roubava gado da família em uma região historicamente marcada pela “economia pobre e dependente”, uma tragédia que assume o plano geográfico como forte influência em seu acontecimento, para além dos aspectos históricos. O recado final do disco, “Só não sofreu quem não viu/ Não entendeu quem não quis” traz para a obra um caráter autoconsciente de seu objetivo: retomando toda a trajetória percorrida até aqui, esse fechamento seco e enfrentador com o ouvinte retoma a ideia da identidade e problemáticas culturais e políticas que rondam todo *Imyra, Tayra, Ipy*, que evidenciam sua potencialidade expositiva e contestadora.

⁵¹ Os versos “O monumento não tem porta/ A entrada é uma rua antiga/ Estreita e torta/ E no joelho uma criança/ Sorridente, feia e morta/ Estende a mão” são nitidamente cortados da música na versão do disco.

Trazendo à tona o encarte do disco, há um excerto junto da ficha técnica que salta aos olhos a suas peculiaridades no que diz respeito à linguagem e algumas referências ao disco que o permeiam:

Fig. 9. Ilustração de moringa. Retirado do encarte de *Imyra, tayra, ipy* (1976)



Fonte: TAIGUARA. *Imyra, tayra, ipy*, 1976.

A moringa lilás traz em seu interior, nas laterais, informações com quem performou qual instrumento em cada canção, mas, para além disso, traz também três textos na parte central da imagem, pintada com coloração mais clara. No primeiro, lê-se

primeiro as lições da música - pianice
depois as do povo colonizador - the island
que hoje delira ao som do rock-crisis
depois a tempestade-realidade brasileira
a esperança em mis ojos cansados
o pássaro ameríndio que nos trará
de volta ao que somos. a tribo. o samba

No último:

hasta que el día... me mostre o sol
dentro do planeta terra - moringa
pedra da gávea - boca - entrada
e tudo o que me falta, caboclo cósmico,
já não seja necessário.

E, entre eles, a letra de “Público”.

Fica evidente que, de alguma forma, Taiguara tenta verbalizar alguns aspectos que fazem referências ao disco a partir de nomes como “pianice”, apontado aqui como um primeiro movimento, que seria seguido por “the island”, relacionado ao povo colonizador. O senso de progressão criado a partir desses dois primeiros elementos indica que talvez haja nesses dois excertos alguma espécie de guia para melhor compreensão do álbum. Dada a linguagem fragmentada e repleta de referências que permeia o texto, é possível encontrar ainda referências a “Como en Guernica”, em “hasta que el día”; a “tempestade- realidade brasileira”, como ocorre em “Delírio transatlântico e chegada ao Rio”, o pássaro ameríndio, que dá nome à faixa instrumental “A volta do pássaro ameríndio”, e, concluindo o texto, uma menção à raça cósmica de José Vasconcelos Calderón.

A partir disso, vale reforçar que o disco se mostra em sua totalidade musical como uma obra singular tanto na carreira de Taiguara quanto em sua proposta de inserção no cenário nacional, mas seu processo de completude enquanto projeto não se atém apenas nessas qualidades aqui expostas.

4.2 a recepção

Com *Imyra*, *Tayra*, *Ipy* pronto para ser distribuído, Taiguara planejou um grande evento de lançamento para sua nova obra, que englobaria aspectos para além do show de apresentação das canções recém gravadas e da venda de exemplares. Tendo reservado o sítio das Missões de São Miguel Arcanjo, Taiguara decidiu por montar um projeto tão grandioso quanto seu disco para sua volta ao país. Sobre a experiência que procurou alcançar, afirmou em entrevista ao Pasquim que:

O espetáculo de lançamento desse disco seria nas ruínas das Missões, com uma fortuna de verba, inclusive da Secretaria de Cultura do RGS. Tudo certo,

data marcada. Os Almôndegas iam tocar, junto com outros grupos de rock, fazendo um concerto matinal, a partir de quando o sol nascesse (PACHECO, 2013, p. 178).

Com isso, segundo Taiguara, o novo disco seria apresentado em um evento que duraria o dia inteiro, contando inclusive com acampamentos para aqueles que nele comparecessem e tivessem interesse na comodidade, já que as atividades teriam seu início a partir do nascer do sol com música ao vivo performada por bandas de rock, sendo montado uma espécie de festival que traria diversas atrações para, no fim da noite, a apresentação de *Imyra, Tayra, Ipy* acontecesse. Para além das bandas, foi também planejado:

um espaço pro pessoal acampar entre as ruínas. Meio-dia, sol a pino, ia ser debatida a situação do índio. O sociólogo Walter Trindade ia fazer uma palestra sobre a obra de Darcy Ribeiro. Ao entardecer, a Sinfônica de Porto Alegre ia fazer um concerto. Meu pai ia tocar uma adaptação que fez de “O Guarani” pro bandoneón. À noite, pra encerrar o dia de churrasqueada e alegria indígena-guarani, íamos apresentar, junto com os músicos do disco – que incluíam a sinfônica – o espetáculo de lançamento (Ibidem).

O que também foi retomado em comentário acerca do espaço alguns anos mais tarde, em uma coluna publicada no jornal *Hora do Povo*:

Quem visitar as Ruínas das Missões em St. Antônio (sic), RGS, estará diante de um Marco da História do Povo Brasileiro. Ali os Guaranis e Tupis construíram as imensas Igrejas e Vivendas que abrigavam as Comunidades das Sete Missões. Mas o Capitalismo avançou e hoje estamos fora daquela realidade tribal, pensará com acerto o companheiro. Mas não é só Isso... Também as Ruínas do Zimbabwe já foram só “paisagem” histórica. Mas na Luta pela Libertação, o racismo cultural vai sendo arrebatado de dentro pela Memória dos Povos, que Ressuscitam seus avós. O Povo Zimbabwe ressuscitou o Zimbabwe heróico dentro da Luta (Apud PACHECO, 2013, p. 57).

Diante dessa fala, vale agora explicitar que Darcy Ribeiro foi o principal nome aqui mencionado enquanto referência para a compreensão das canções justamente pela referência que ele próprio teve no projeto final da apresentação, visto que o sociólogo Walter Trindade debateria a obra produzida pelo autor até então. Diante disso, a escolha aqui feita pelo auxílio de *O Povo Brasileiro*, publicado em 1995, e não da obra lançada por Ribeiro até o ano de 1975, se dá pela própria perspectiva que o sociólogo tem de seu último trabalho publicado em vida, por ter ele começado a ser gestado “em meados da década de 1950” (RIBEIRO, 2013, p. 12). Nesse

sentido, é possível pensar *O Povo Brasileiro* como a obra em que Ribeiro tenta sintetizar suas pesquisas durante todo o período de maturação que existiu desde a primeira tentativa de sua escritura, há mais de 30 anos de seu lançamento.

Feita essa consideração, é importante também ressaltar a relevância do local e dia escolhidos para o evento: no dia primeiro de maio, em meio às Missões de São Miguel Arcanjo, uma das sete mais conhecidas e mais influentes no que diz respeito à sua extensão e capacidade de atuação durante o período de atividade jesuítica, sendo uma das sete Missões envolvidas nas Guerras Guaraníticas, que são localizadas na região hoje demarcada como Rio Grande do Sul. Para além do fragmento da coluna da *Hora do povo*, que mostra uma visão de Taiguara em retrospecto na busca de ressignificar o local onde deveriam acontecer as apresentações como ambiente de resistência, uma construção de sentido que retome o poder já apresentado ali, mas que foi apagado pelo capitalismo, é possível pensar *Quarup*, de Antônio Callado. No começo da obra, diante de um grupo de turistas, padre Nando, protagonista da história, conta que:

Quanto às Missões, às ruínas dos Sete Povos, elas são os restos de uma experiência maior que do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os jesuítas tentaram recomeçar o mundo com os índios guaranis. (...) Uma República cristã e comunista que durou século e meio, minha senhora. Incrível a displicência de historiadores diante da maior experiência social que se fez sem dúvida na América e que possivelmente foi a maior do mundo desde o Império Romano (...) Espanha e Portugal destroem a fulgurante República Guarani. A ideia comunista, fundamental no homem, é torcida e recriada no século seguinte pelo Manifesto Comunista (CALLADO, 1982, p. 11-12).

Essa concepção das missões enquanto uma estrutura social “comunista” é tema debatido já por alguns estudiosos, como é possível ser observado, por exemplo, no título do já mencionado livro *A república “comunista” cristã dos Guarani*, lançado em 1949 pelo jesuíta Clóvis Lugon. A perspectiva da utopia missionária pintada e retratada ao longo dos anos, porém, se utiliza de referenciais idealizados acerca das Reduções, abarcando o bem conviver dos indígenas com os jesuítas, as grandes plantações comunitárias para subsistência, e produções artísticas ali exercidas.

Há, de fato, ações que colocaram os jesuítas, caso seja pensado um embate entre bandeirantes e a Igreja, como amigáveis aos indígenas, como foi o caso de Luiz de Montoya, que, em 1630, ajudou na retirada de 12 mil indígenas de uma missão que estava na mira dos bandeirantes. Além disso, Montoya ainda conseguiu uma bula

papal para que o armamento dos indígenas fosse legalizado naquele caso, e uma ordem do rei espanhol Felipe IV que implicava na excomunhão de brancos que tentassem invadir as missões. Como resultado, a batalha de M'buroré foi palco para a morte de milhares de bandeirantes nas mãos de índios e jesuítas que lutaram para defender suas vidas contra o sistema escravocrata vigente.

Essa perspectiva, porém, apaga a hierarquia de poder e a submissão que regeram as relações entre os povos indígenas e os jesuítas, que, desde o início da colonização, se mostravam grandes cobiçosos do catecismo, chegando, inclusive, a entrar em conflito com a metrópole e os colonos diversas vezes por esse motivo. O que não pode ser esquecido sobre as Missões é que, para além das dezenas de milhares de nativos mortos sob a tutela dessa instituição, houve também um forte movimento de apagamento cultural do indígena em prol do monopólio do pensamento cristão europeu. Acerca do tema, Darcy Ribeiro afirma:

A própria redução jesuítica só pode ser tida como uma forma de cativeiro. As missões eram aldeamentos permanentes de índios apesados em guerras ou atraídos pelos missionários para lá viverem permanentemente, sob a direção dos padres. O índio, aqui, não tem o estatuto de escravo nem de servo. É um catecúmeno, quer dizer, um herege que está sendo cristianizado e assim recuperado para si mesmo, em benefício de sua salvação eterna. No plano jurídico, seria um homem livre, posto sob tutela em condições semelhantes às de um órfão entre aos cuidados do tutor (Ibidem, p. 79).

Ocupar uma das grandes Missões foi, por parte de Taiguara, um desejo que mostrou preocupação não apenas com o resgate pensamentos e culturas, mas de evocar, a partir do local onde o evento ocorria, parte da repressão vivida pelos povos nativos diante da colonização. Aliado a isso, ao ter planos de ser realizado no dia primeiro de maio, seriam ainda evidenciadas certas relações de subordinação que o trabalhador no século XX teriam ainda como ecos do colonialismo e das relações de dominância por ele exercido.

Para além disso, há também outras questões a serem levantadas dado o contexto de produção: sendo um festival que contaria com diversas bandas de rock, a música chamada por muitos há não tanto tempo de americanizada, entraria em território sabidamente relacionado às raízes do Brasil, criando, nesse aspecto, um choque de narrativas que perpassa toda a elaboração do evento, caso seja ele tido enquanto ênfase no resgate do passado. Junto da evocação das Missões enquanto lugar de opressão, reforçadas pelas palestras acerca da obras de Darcy Ribeiro,

Taiguara traz para sua apresentação algo mais íntimo ligado à progressão das gerações: além do disco, que carrega o mesmo nome de sua filha, Imyra Chalar da Silva, seguindo a primeira grande apresentação a figurar no palco, a Orquestra Filarmônica do Rio Grande do Sul, haveria uma apresentação de Ubirajara Silva, pai de Taiguara, que executaria no bandoneon, instrumento que evoca por si a tradição das músicas de fronteira típicas do sul do país, uma versão solo da abertura de *O Guarani*, composição de Carlos Gomes para a ópera *Il Guarani*, de 1870, baseada na obra homônima de José de Alencar. Confusamente para o contexto, o texto oitocentista trata de um indígena, Peri, que, se apaixonando pela branca Ceci, abandona sua tribo e chega mesmo a sabotá-los para concretizar seu amor com a mulher (PACHECO, 2013, p. 191).

Diante disso, a evocação de “O Guarani”, que traz hoje também cravada em sua identidade a abertura da *Voz do Brasil*, cria uma complexa rede de referências quando pensada para além da mera execução de um tema: o peso das narrativas por ela evocados, quando colocadas diante daquelas trazidas pela Missão de São Miguel Arcanjo, montam um discurso dissonante em propósito, oscilando ora para uma visão que enaltece o indígena como resistência ao sistema hegemônico, ora trazendo à tona o convívio idealizado e utópico entre esses dois povos.

Uma vez estruturado o evento, então, nas palavras de Taiguara:

Na hora, na bucha, foi tudo cancelado. As verbas não existiam mais. Inventaram a história de que tinham que instalar uma iluminação, porque as ruínas tinham que se preparar pra virar atração turística. Essa iluminação não existe até hoje. A Sinfônica foi desmobilizada. Todo mundo tirou da seringa. Uma das falhas que tenho é de não conseguir me lembrar os nomes das autoridades estaduais responsáveis por isso (Apud PACHECO, 2013, p. 179).

Impossibilitado de fazer acontecer o grande evento planejado para seu retorno ao Brasil, *Imyra Tayra, Ipy* teve uma trajetória musical ainda mais frustrante que esse não acontecimento. Lançado em 1976, com apenas setenta e duas horas após a chegada às prateleiras das lojas, uma ação encabeçada por autoridades governamentais retirou de circulação todas as cópias disponíveis do disco, fazendo com que apenas aqueles que tivessem adquirido seu exemplar assim que lançado, ou lojistas que conseguissem esconder cópias ao saberem previamente do recolhimento por informações cedidos pelos colegas de profissão, pudessem consumir essa obra durante muitos anos. Desde então a obra passou por um

conturbado processo de busca por parte da família de Taiguara, envolvendo muito descaso da gravadora para encontrar os materiais para um possível novo trabalho em cima do disco em tempos mais recentes, como contado no programa *O som do vinil* dedicado ao tema, em entrevista cedida por Imyra Chalar da Silva no dia 9 de outubro de 2014 a Charles Gavin.⁵² De acordo com o site oficial do compositor⁵³, até os dias de hoje o disco não pode ser comprado no Brasil em um lançamento local, e não pode ser acessado por serviços de streaming. A única forma legal de contato com a obra nos dias de hoje é por meio da compra de uma das poucas unidades vendidas do LP, ou pela aquisição de um exemplar em CD lançado no Japão, do qual ainda se sabe pouco em relação ao como teria conseguido a empresa ter contato com as *masters* para fazer essa versão. Apesar disso, há de ser comentado que o disco está disponível para compra oficial pelo site da Amazon Music estadunidense em formato digital, e teve também um relançamento em 2013 pela Kuarup.

Essa mobilização por parte dos censores para evitar a circulação de Taiguara em meio ao grande público, somado a todo o esforço, inclusive emocional, demandado do compositor para esse projeto que ambicionou tantas coisas, fez com que, novamente, o compositor optasse por abandonar seu país num novo exílio.

⁵² Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WGHe-pPN0iw>. Acesso em Acesso dia 10 de janeiro de 2020.

⁵³ Disponível em: <http://taiguara.net.br/>. Acesso dia 10 de janeiro de 2020.

5. Conclusão

Foi diante desse cenário que Taiguara, desamparado em sua carreira, decide viajar até a Europa, onde tem um encontro com Paulo Freire, na época exilado no continente, para buscar aconselhamento acerca das possibilidades de continuação do projeto político-musical longe do Brasil. O resultado desse diálogo foi a ida de Taiguara para a Tanzânia e um novo voto de silêncio em protesto à situação sociopolítica de seu país. Esse processo foi mais bem descrito por ele em entrevista cedida ao Pasquim em 1983:

“Minha ida pra África não era muito política, era mais uma necessidade de conhecer minha raiz, inclusive musical. Ir lá descobrir a origem do samba, da congada, dar um abraço na minha mãe africana. Paulo [Paulo Freire] e Elza [esposa de Paulo Freire] me colocavam o que acontecia em Angola, que havia muitos brasileiros infiltrados no golpe contra Agostinho Neto, e sugeriram que eu fosse pra Tanzânia. Ele inclusive me deu cartas de apresentação pro Departamento de Educação de Adultos.(...) Então ele [Paulo Freire] me mandou pra Tanzânia, me deu carta de apresentação, e eu fiquei lá três dias e apavorado porque todo mundo falava swahili, eu não entendia nada e alguns falavam inglês. Eu queria sair, escrevi uma carta pro Paulo que eu queria sair de lá. Ele nunca respondeu essa carta, lá eu fiquei. Foi o ano mais curioso, mais diferente, mais chocante e mais adorável da minha vida, até hoje. Porque nossos ancestrais africanos, os tanzanianos, são internacionalistas, amam o continente, então eles te ensinam de Angola, de Moçambique, do Zaire, do antigo Congo Belga, eles te falam de Amílcar Cabral, da Guiné; de Lumumba, do Congo, antes do assassino Mobuto acabar com o Congo, te falam de Mandela e de Asania, o futuro da África do Sul que agora a gente vê se cumprindo, né?” (Apud PACHECO, 2013, p. 52-53)

Parte do que torna este relato interessante é a maneira pela qual Taiguara faz referência ao continente africano, extraindo dele imagens que, por vezes, soam idealizadas: a busca pelas raízes do povo brasileiro, da música brasileira, a compreensão dos habitantes da Tanzânia como “nossos ancestrais africanos”. A ida do compositor à África, tomando em conta seu discurso, flerta muito mais com a busca por uma ideia de continente que remete ao passado histórico inalcançável do que de fato países que viviam o desenvolvimento de 1976, por mais conturbado que estivessem sendo seus processos políticos e econômicos internos. A busca almejada por Taiguara beira o desejo do folclórico, do tempo mítico sobre um estereótipo de continente que, tal qual ocorre até o presente com o Brasil por inúmeras vezes, por certo não se concretiza plenamente. Outro fato curioso dessa fala é a afirmação inicial

do compositor de que sua viagem para a África não se deu sob ideias políticas: apesar disso, há constantes menções à situação política como a de Angola com Agostinho Neto, e outros líderes como Amílcar Cabral, Nelson Mandela, e Mobutu Sese Seko, demonstrando com isso, sim, um certo interesse pelos processos políticos vividos no continente. De sua saída do Brasil até seu retorno foram dois anos vividos fora. Deles, cinco meses passaram na Tanzânia.

Com sua volta, a partir de um convite feito por Cláudio Campos (ROCHA, 2014, p.132), Taiguara começou a produzir, a partir de 1980, para além de canções, também textos para o jornal *Hora do Povo*, editado então semanalmente e publicado pelo Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR8). Sua coluna, chamada *Sete noites de combate*, que logo teve seu nome trocado para *Ondas curtas, mundo novo*, era dedicada à retransmissão de notícias captadas com um rádio de ondas curtas e à discussão de notícias (geralmente uma por edição), comentadas por Taiguara à luz de pensadores e líderes políticos, geralmente africanos, que admirava (PACHECO, 2013, p. 55-56). Os textos produzidos por ele, em geral, não flertavam diretamente nem falavam sobre sua carreira como músico, buscando, sim, um viés de interpretação de mundo a partir de suas leituras e vivências na esquerda. Apesar dessa separação entre o cantor e o colunista, seu disco seguinte, *Canções de amor e liberdade* (1983), trouxe canções muito ligadas às questões por ele vividas e estudadas, como “Sol de Tanganica”, em que se lê “Luta por Mulumba/ Zanga por Zumbi/ Junta com Juruna”, ou mesmo “Fim do cativo/ Sem promessa/ E com a mão/ De puxar carroça/ Gatilho, arrastão”. Isso mostra a abertura para a possibilidade da transformação política mais alinhada com a mobilização coletiva e armada, diferente do que costumava ser tratado de praxe em seus trabalhos anteriores.

Para além do jornal, a volta de Taiguara também trouxe outras mudanças pessoais, como a decisão de começar a morar na região do ABC para que, com isso, tivesse maior contato com os companheiros trabalhadores e desse um passo a mais em direção ao diálogo com aqueles a quem suas canções eram destinadas: o proletário. Também, nesse momento, abandonou qualquer interesse de trabalhar com empresas internacionais e, como alternativa, assinou um contrato com a Continental, uma pequena gravadora brasileira que, na época, lançava principalmente artistas sertanejos. Seu visual também passou por uma transformação, que foi identificada pela revista *Amiga* como:

Aparentemente, ele é muito diferente do jovem cabeludo, sempre vestido com roupas finas, que empolgava o público dos festivais dos anos 60 e 70. Taiguara está mais gordo, cabelos ficando grisalhos (tem 37 anos), barba à la Fidel e usa roupas meio surradas. Até a voz cristalina, de que tanto se orgulhava e dizia tratar a ponto de não falar as 24 horas do dia para não prejudicar as cordas vocais, hoje é mais grave e o tom é amargo (Apud PACHECO, 2013, p. 203).

Sob essa imagem, lançou em 1983 o disco *Canções de amor e liberdade*, que carrega mensagens explicitamente politizadas, como na já mencionada “Sol de Tanganica”, além de contar com uma nova tradução para a canção “Índia”, de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero⁵⁴, sucesso antes no Brasil pela versão de José Fortuna, cantada primeiro por Cascatinha e Inhana, e depois por Gal Costa. Essa versão cria uma interpretação da letra original com foco no amor existente entre duas pessoas, sendo uma delas uma índia que, para além no substantivo que a revela enquanto identidade, traz apenas como características os cabelos longos e negros, lábios rosa, e um sorriso meigo, sendo também caracterizada ao fim da canção como “Flor do meu Paraguai”. É prudente dizer que a representação da indígena trazida por José Fortuna diz muito pouco de indianidades, podendo essas características serem atribuídas a qualquer mulher idealizada pela tradição romântica. Taiguara, por outro lado, propõe uma tradução mais fiel à original e assume para si uma estética sonora mais voltada para a guarânia que para o sertanejo, como era o caso das versões anteriores. Essa nova versão, também enfatizando a questão da construção da índia em si, busca por meio dela não uma canção de amor, como em José Fortuna, mas apresenta uma guerreira rebelde que habita as matas. Ainda sensualizada e idealizada tanto enquanto mulher quanto indígena, a versão de Taiguara, ao menos, em relação à anterior, mantém seu foco na personagem que dá nome à canção, e não nos sentimentos do sujeito poético.

Também figura nesse disco “Voz do Leste”, interpretada em parceria com a dupla Cacique e Pajé, sendo ela o canto de um sujeito poético proletário que expõe as problemáticas da exploração por ele vivida no sistema capitalista: “Sou voz operária do Tatuapé/ Vivo como posso a me deixa o patrão/ E enquanto respira dessa chaminé/

⁵⁴ “Índia, bella mescla de diosa y pantera/Doncella desnuda que habita el Guairá/Arisca romanza, curvó sus caderas/Copiando un recodo de azul Paraná/Montaraz india manceba/De la raza virgen/Eva Guayaqui/De su tribu, la flor/Montaraz guayaqui/Eva arisca de amor/Del Edén Guarani/Bravea en las sienes su orgullo de plumas/Su lengua es salvage panal de Eiruzú/Collar de colmillos de tigres y pumas/Enjoya a la musa de Ibitiruzú/Montaraz india manceba de la raza virgen/Eva Guayaqui/La silvestre mujer/Que la selva es su hogar/También sabe querer/También sabe soñar.”. Versão disponibilizada no encarte do disco *Canções de amor e liberdade* (1983).

Meu povo se vira e não vê solução”. Além disso, também aparecem no disco menções a Ernesto Che Guevara em uma canção assinada por Taiguara e seu avô Glaciliano Correa da Silva, chamada “Estrela Vermelha”; “Marília das ilhas”, acerca das Malvinas, “Anita”, uma homenagem à filha de Luiz Carlos Prestes e Olga Benário, dentre outras. Acerca dessa última canção, vale trazer à tona o papel que Prestes exerceu na vida de Taiguara.

Sendo introduzidos um ao outro por Cláudio Campos, que havia chamado Taiguara para a *Hora do Povo*, o compositor e o ex secretário do PCB, que havia voltado ao Brasil em 1979 devido à Lei da Anistia, criaram um forte vínculo, chegando Taiguara a ajudar financeiramente a família de seu amigo (ROCHA, 2014, p. 136). Sobre essa nova amizade, o músico se pronuncia:

O Prestes foi completo pros seus companheiros, foi completo pros seus filhos, pra sua esposa, foi revolucionário junto com Olga Benário, foi caseiro e um marido bem-comportado, dentro de todos os figurinos. Prestava ajuda a todo mundo e tava sempre com os filhos e tava com a porta aberta, era um brasileiro de porta aberta, que recebia todo mundo, parentes, amigos, camaradas, companheiros de luta. Uma pessoa especial, muito, muito especial (Ibidem).

Por mais que não se visse como um prestista, Taiguara concordava em muito com seu amigo, frequentou sua casa como íntimo da família, e se desligou da *Hora do povo* por divergências que começou a ter com o editorial em questões ideológicas que, por contraste, convergiam as ideias de Luiz Carlos Prestes (PACHECO, 2013, p.79). Nessa época começam também alegações por parte de Taiguara de que estariam ele, sua família, e amigos recebendo diversas ameaças de pessoas não identificadas por meio de telefonemas e cartas, assunto esse que chegou inclusive aos ouvidos do Ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel por meio do deputado Jacques Dornellas (PDT), que transmitiu uma carta escrita pelo próprio Taiguara relatando as perseguições por ele vividas, e pedindo providências para que tivessem elas seu fim. É também interessante aliar a essa denúncia, feita em 5 de outubro de 1983, as informações trazidas em documentos confidenciais da época trazidos à luz por Janes Rocha na íntegra, onde se vê claramente que Taiguara era observado de perto pelo governo, especialmente no que diz respeito à sua relação com a família Prestes (ROCHA, 2014. p. 92-96).

Suas trajetórias pessoal, política, e musical, durante esse período, se uniram e se acentuaram bastante, sendo comuns as críticas jornalísticas exercerem suas

opiniões acerca de *Canções de amor e liberdade* e suas apresentações como a volta de um artista que não conseguiu acompanhar as transformações pelas quais o país havia passado, que lança um disco em 1983, quando a ditadura já havia caminhado alguns passos no sentido de sua dissolução, com críticas que pareciam ter sido feitas no mesmo período da década anterior. Uma síntese dessas noções pode ser vista na crítica do Estado de São Paulo escrita por Eduardo Martins

como levar a sério a exploração de que é vítima o operário do Tatuapé em São Paulo expressa nos acordes de um chamamé típico dos pampas? E que dizer da epígrafe de Che Guevara, que abre o disco, em ritmo de bolero? Explicar o portunhol que toma conta de boa parte do LP com quê? Com a tentativa de identificar e aproximar pela linguagem realidades tão divergentes e formações culturais tão díspares? Até mesmo o canto de amor sucumbe ante uma intenção política tão obsessiva. Não é possível julgar de bom gosto uma música sob o título “Mais Valias”, com um verso como “Mais valia eu ter-te amado/que ter-te explorado tanto”. Nem justificar como, na nova versão da guarânia “Índia”, onde no original figura La silvestre mujer, se haja vislumbrado um “a rebelde mulher”. No fim, um círculo vicioso de mal digeridas influências que, lamentavelmente para a música brasileira, necessitada do talento antigo de Taiguara, se fecha apenas sobre o próprio intérprete (Apud PACHECO, p. 205).

O descontentamento do jornalista com o disco de Taiguara se mostra sob uma indignação que enxerga a nova obra do compositor como um encaixe mal feito de elementos díspares que, quando colocados uns junto ao outro, não se conectam de forma coesa. É importante, porém, levantar alguns questionamentos acerca dessa perspectiva: deixando à parte a questão do gosto duvidoso de canções como “Mais Valias”, muito do que constitui a crítica de Taiguara a partir de seu retorno aos palcos remonta tanto ao saudosismo das canções lidas como românticas nas décadas de 60 e 70, como também de tentativas para justificar por meio da expectativa o não cumprimento de certas questões estéticas e líricas presentes no álbum: um bolero sendo introduzido com uma frase de Che Guevara, o chamamé dos pampas falando sobre a vida do operário em São Paulo, acusações como essas, feitas por Eduardo Martins, parecem vir mais de um estranhamento com a subversão de temáticas de amor típicas desses gêneros, aliados ao desgosto com a politização delas, do que de fato por uma questão estética mal representada por Taiguara.

Diante disso, vale também levar em conta o contexto das grandes gravadoras como a Som Livre e a própria Odeon, responsável pelos últimos discos de Taiguara da década de 70, que dominavam o mercado nacional, pautado em muito nas trilhas nacionais e internacionais de novelas por meio das rádios e televisão. A música de

protesto, a partir da década de 80, se encontrava então em grande circulação muito mais nas bandas de rock e punk do que na MPB, como antes. O rock crescia vertiginosamente no país durante o período: tomando de parâmetro o lançamento de *Canções de amor e liberdade* (1982), apenas dois anos depois se daria a primeira edição do Rock in Rio, em 1984, marcado pela presença de bandas nacionais como Paralamas do Sucesso, Blitz, Barão Vermelho, e Kid Abelha, que, na época, já faziam algum sucesso. Dessas, principalmente os Paralamas seriam responsáveis por diversas canções que abordavam temáticas sociais e geracionais, acompanhadas mais tarde por outras como Titãs e Legião Urbana, que adotavam a ideia de som e performance mais agressivos e agitados, características essas assimiladas das músicas americanas e inglesas, além da presença constante de ritmos como o reggae e o ska, que também se faziam perceptíveis em parte dessas bandas.

Vale também mencionar que artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que desde o fim da década de 60 lançavam discos, conseguiram se adaptar bem aos anos 80, lançando diversas canções de sucesso, e assimilando diferentes sonoridades em seus sons, acompanhando por meio disso as tendências de mercado, como é possível ver em *Outras palavras*, de Caetano Veloso (1981), e *Banda um*, de Gilberto Gil (1982), alinhados cada um às estéticas de produção e instrumentação da década de 80.

Pensando a carreira de Taiguara, tal qual foi aqui contemplada, é fácil a identificação de subversões nas temáticas típicas das canções românticas em gêneros como tango e bolero ao longo dos anos. Houve nela constantes quebras no que diz respeito às temáticas românticas esperadas desses gêneros, já que se desenrolavam diversas outras que permitiam o desenvolvimento de críticas aos sistemas e instituições vigentes e à maneira pela qual elas se relacionam com o indivíduo. O problema de ser traçada essa delimitação restritiva entre o artista romântico que partiu e voltou radicalmente politizado vem justamente do fato de que Taiguara já há muito desenvolvia questões mais complexas não tão ligadas à lírica amorosa em suas canções. O que houve, de fato, foi uma gradação desse movimento à medida que seus discos eram lançados, mudando, também com isso, toda a questão estética que envolve a imagem do artista, suas letras, e suas músicas.

Pensando o agora, ao serem pesquisadas as canções de Taiguara com maior alcance nas plataformas Deezer, Spotify, e Youtube⁵⁵, figuram sempre entre as três mais consumidas as canções “Universo no teu corpo”, “Hoje”, e “Teu sonho não acabou” (não respectivamente nessa ordem), havendo também uma disputa pelo quarto lugar entre “Viagem” e “Que as crianças cantem livres”. Todas essas canções foram produzidas no aclamado “período romântico” de Taiguara, mas delas também podem ser extraídos versos como “Eu desisto/ Não existe essa manhã que eu perseguia/ Um lugar que me dê trégua ou me sorria/ E uma gente que não viva só pra si”; “O tempo passa e atravessa as avenidas/ E o fruto cresce, pesa e enverga o velho pé/ E o vento forte quebra as telhas e vidraças/ E o livro sábio deixa em branco o que não é”; “Lá colhi uma estrela pra te trazer/ Pegue o brilho dela até entender/ Eu preciso de você/ Precisamos sim você de mim e eu de você”. É devido a passagens como essas e mais diversas outras já aqui trabalhadas que é possível pensar Taiguara enquanto um letrista que passou por transformações estéticas ao longo do tempo, mas que desde muito cedo em sua carreira já apresentava dissonâncias com a tradição lírica dos gêneros que executava, incluindo nisso também suas canções mais conhecidas.

Existem diversos fatores que fazem com que as temáticas das canções fossem entendidas como politizadas com mais força a partir de 1983, tal como a própria imagem que Taiguara projetava de si para o público então: primeiramente, nos discos que precedem 1983 há uma curadoria de marketing feita pela EMI/Odeon, que visava trazer no cantor a imagem do romântico, fato esse percebido, por exemplo, na tentativa de exportá-lo como um *latin lover* para a Inglaterra em 1975; além disso, a empresa aproveitou a volta de Taiguara para o Brasil para reforçar essa imagem a partir do lançamento de coletâneas como *Sucessos de Taiguara*, de 1984, e *Paz do meu amor*, de 1985 (PACHECO, 2013, p. 199), ou mesmo, na década anterior, pela sua participação não desejada no filme *O bolão* (1971), cuja sinopse encontrada informa:

Flávio [Taiguara], vendedor de uma loja de discos e meio avesso ao trabalho, casado com uma mulher bonita [Tânia Scher] e atormentado por uma sogra do tipo megera [Suzi Arruda], acredita que fez treze pontos no BOLÃO da Loteria Esportiva e por isso sente-se capaz de enfrentar a sogra, quebrar tudo

⁵⁵ Consulta feita no dia 30 de dezembro de 2019.

em casa e agir como homem. Mas a vitória foi uma ilusão e Flávio se vê às voltas com situações constrangedoras."⁵⁶

A imagem vendida ao público quase sempre foi a do artista romântico e, devido a isso, havia já uma forte predisposição para que, com o seu retorno, fosse procurado e lido como tal, mas em *Canções de amor e liberdade* Taiguara obteve muito mais controle sobre a produção de seu material e a censura já se abrandava muito em relação aos anos anteriores, o que permitia maior liberdade para suas letras. Isso também traz à tona novamente o questionamento acerca da estética: Caso não fossem os elementos institucionais colocando empecilhos na criação de Taiguara, teria ele deixado mais evidente suas inquietações políticas há mais tempo?

É possível que sim. A relação do compositor com os censores desde muito cedo em sua carreira apresentou constantes embates. Acerca da censura em geral, Taiguara explica a relação por ele percebida entre acessibilidade das letras e o papel dos censores:

os compositores acabam elitistas para ganhar do sensor. Quanto mais eficiente eu era para ganhar da Marina, do Seu Sá, e a da Dona Selma (...) mais elitista eu ia ficando. (...) Imyra, Tayra, Ipy já está longe da classe operária, tá longe do campesinato, tá longe do povo do Rio de Janeiro, já é um samba de elite, né? É um negócio sinfônico. Mas era a única solução. Sem essas armas também aí ninguém nem gravava comigo nem me ouvia, nem mais nada, né⁵⁷

Seu desejo de comunicação se mostra frustrado pela complexidade das letras de *Imyra, Tayra, Ipy*, mas esse tipo de complexidade já não se encontra mais em *Canções de amor e liberdade*, feito já quando a ação dos censores se via muito reduzida, um disco muito mais palatável no que diz respeito às letras, e explícito no que diz respeito a seus personagens, temáticas, e a posição política e social que o sujeito poético defende. A relação entre Taiguara e seus censores sempre foi motivo de desconforto para ele, lembrando que, entre 1970 e 1974, das 140 canções mandadas para a avaliação, 48 foram vetadas, fora as que sequer foram submetidas a esse processo por opção do compositor.

⁵⁶ Sinótese disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018241&format=detailed.pft>. Acesso em 11 jan. 2020.

⁵⁷ Transcrição de entrevista cedida a Aramis Millarch. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QX5AJ_f5tRc. Acesso em 07 jan. 2020.

O que se observa, então, é uma transformação de sua lírica a partir de *Viagem* (1970), que envereda já por caminhos ligados ao amor como instrumento de transformação social, embates com a tecnocracia, e o desejo por uma sociedade mais receptiva à condição emocional do ser humano. Após isso, com suas saídas do país, Taiguara passa a se engajar mais com questões políticas ligadas aos movimentos e autores de esquerda, o que o leva a adotar em suas canções afrontamentos diretos à ditadura, assim como o uso constante de termos tipicamente associados a grupos de esquerda como “companheiro” e “companheira”. Em *Imyra, Tayra, Ipy* (1976), o compositor opta por uma linguagem menos acessível para driblar os censores, o que, conseqüentemente, desvia também parte das mensagens que desejava transmitir do público. Em 1983, com *Canções de amor e liberdade* e um cenário de repressão mais brando comparado ao momento que seu disco anterior havia sido lançado, foi possível para Taiguara abordar temáticas sociais de forma mais assertiva, usar sua canção como ferramenta de transformação social pela incitação à revolta, e despertar a consciência do passado para melhor compreender o que no presente deveria ser mudado.

A imagem do compositor começa a figurar para o público a partir daí, então, como uma pessoa excêntrica, um comunista radical, o que era visto não só por sua nova estética, discursos em apresentações, locais que frequentava, mas também por sua postura em casos como o relatado pelo músico Cayê Milfont: quando ainda bem jovem, Cayê foi convidado para fazer a abertura de uma apresentação de Taiguara na Concha Acústica de Fortaleza, a convite de seu amigo Líbero Campos, que se tornaria empresário de Taiguara por volta dessa época. Ao chegar no camarim, a recepção do artista principal, num primeiro momento, foi receosa por se tratar ali de uma figura estranha e, talvez, suspeita. Uma vez acostumado com Milfont, os dois ficam colegas, tudo corria bem no camarim, até que Taiguara começou a brigar com Líbero, dizendo que havia sido traído com o convite para aquela apresentação na Concha Acústica, mas, após uma breve confusão, Taiguara aceitou subir ao palco, mesmo que contrariado. O motivo da discussão foi conhecida por Cayê Milton anos depois, ao entrar em contato com um dos técnicos de luz daquela apresentação, e que relatou o ocorrido com mais detalhes: a produção dos panfletos de divulgação fora patrocinado pela Coca-Cola, o que, para Taiguara, seria algo inadmissível, já que a empresa carrega em si um dos grandes símbolos do capitalismo (Apud PACHECO, 2013, p. 81-83).

Carregando ainda essa imagem, sua carreira passou por um hiato de onze anos em estúdio que separam *Canções de amor e liberdade* e *Brasil-Afri* (1994). Sua vida artística, porém, não ficou parada nesse intervalo, havendo algumas apresentações, muitas delas performadas com baixo e piano, e uma de maior porte, ocorrida no Teatro João Caetano em 1990 com a direção de Ricardo Cravo Albin, que teve de pedir a Taiguara que moderasse um pouco a presença de seus discursos durante as apresentações. Nesse período, houve também sua primeira viagem a Cuba, no voo de solidariedade de 1992, concretizada após a desistência de alguns nomes cotados num primeiro momento. Dela, ficou marcada em seu futuro disco a canção “Norma”, uma homenagem à professora do Instituto de Investigações Científicas, e que foi transformada liricamente em uma metonímia do desenvolvimento científico e político contemplado no país por Taiguara.

Dentre as canções que figuram nesse último álbum, a que provavelmente ficou mais conhecida foi a homenagem ao amigo Luiz Carlos Prestes, o “Cavaleiro da esperança”. Há também nesse trabalho uma canção para sua mais recente esposa em “Ana e a lua”, e um choro autobiográfico chamado “Menino da Silva”, uma regravação de “Hoje”. No lançamento do disco, em 1994, Taiguara já era um músico que dialogava muito pouco com as novas gerações. Nesse mesmo ano, o Brasil borbulhava musicalmente com álbuns como *Da lama ao caos*, de Chico Science com a Nação Zumbi; o primeiro disco da banda Raimundos e do Rappa; o segundo da banda Skank; e os Racionais, que deslanchavam com o *Raio-x do Brasil*. Esse panorama geral não implica necessariamente a impossibilidade de que Taiguara fizesse sucesso, mas, dadas as temáticas, a estética musical majoritariamente envolta de tangos e boleros, e a lírica mais apaixonada que nos últimos trabalhos, é certo afirmar que *Brasil-Afri* teve sua circulação ainda mais nichada que *Canções de amor e liberdade*, alcançando uma projeção muito pequena no cenário nacional.

Também foi nesse período, em 1985, que Taiguara foi diagnosticado com um câncer no intestino (ROCHA, 2014, p. 149), que seria, mais tarde, o motivo de seu falecimento, o mesmo que havia levado já seu avô Glaciliano, com quem compôs “Estrela Vermelha”, e seu irmão Araguari. Taiguara foi tratado em Havana, no Hospital Universitário Calixto Garcia, mas faleceu em 1996, com cinquenta anos. Após o acontecido, foram lançados mais dois álbuns do compositor: em 2014, *Ele vive* chegou às prateleiras pela *Kuarup* (TAIGUARA, 2014), e, montado a partir de gravações em cassete deixadas pelo compositor, houve em 2019 o lançamento de *Como Lima*

Barreto, um compacto de quatro canções dirigido por Zeca Baleiro a partir de fitas cedidas pelo pesquisador Marcello Pereira Borghi, e que tem seu início com uma fala de Taiguara acerca da trajetória que vinha sendo feita pela música brasileira desde a Bossa Nova (Idem, 2019).

Nesse texto, proferido provavelmente em algum momento da década de oitenta, dada as canções presentes na faixa, uma delas lançada em *Canções de amor e liberdade*, o compositor aponta para o processo de popularização da Bossa Nova durante o início da década de sessenta por meio de artistas como Edu Lobo, o Teatro de Arena, e o Grupo Opinião, havendo um encontro de influências no sudeste brasileiro então que abrangiam elementos tanto nordeste e do sul, e que levou por consequência a uma efervescência de possibilidades de criação artística. Esse movimento, porém, fora interrompido pelo decreto do AI-5 e todo o desenrolar que se deu como consequência direta ou indireta disso, como a censura potencializada das obras culturais que circulavam pelo país e a necessidade de que diversos artistas o deixassem, criando, com isso, dificuldades que levaram ao uso da “linguagem de fresta” apontada por Gilberto Vasconcelos a partir da canção “Festa Imodesta, de Caetano Veloso (VASCONCELOS, 1977, p. 72).

Diante disso, mesmo que o próprio conceito de povo contido na fala de Taiguara diante dos artistas por ele mencionados como parte do movimento evolutivo, tanto em aspectos de som conglomerante de identidades que se dava no país, quanto do alcance popular alcançado nesse momento pela canção seja em si passivo de problematização, como apontado por Paulo César Araújo em *Eu não sou cachorro não* (2002),⁵⁸ é interessante ecoar como indagação a afirmação de Taiguara: teria a música brasileira após o AI-5 perdido parte de sua conexão com o povo enquanto instrumento de mobilização das massas?

Apesar da dificuldade dos tempos, segundo Taiguara um artista teria conseguido alcançar, justamente no ano de 1968, o ápice da fusão entre classes e culturas, a chamada pelo compositor de “guaraneidade”: Geraldo Vandré. É diante da afirmação de que o músico paraibano conseguira unir pessoas de todo o país que Taiguara inicia na apresentação o canto de “Pra não dizer que não falei das flores”,

⁵⁸ O autor problematiza, inclusive, a própria leitura de que o AI-5 foi para população brasileira um marco notável e perceptível enquanto malefício num primeiro momento a partir de depoimentos que apontam a falta de interesse em política por parte de artistas como Waldik Soriano, Nelson Ned e Agnaldo Timóteo. (ARAÚJO, 2002, p. 22-28)

uma música que em muito se assemelha à estética e rítmica de outras produções de países da América-Latina na época, em especial o Chile, que tinha intérpretes como Violeta Parra e Víctor Jara, o que poderia ser visto, pelas tendências musicais de Taiguara à época, como ainda mais um mérito para Vandré. Seguindo esse diálogo entre o Brasil e seus vizinhos, Taiguara une “Para não dizer que não falei das flores” com “Voz do leste”, de sua autoria, um chamamé que aborda a vida do operário e critica a presença da burguesia no poder do país⁵⁹. Dessa forma, Taiguara parece apontar que “Voz do leste” poderia carregar também as mesmas qualidades de “Pra não dizer que não falei das flores”, seja na estética ligada aos ritmos latinos, ou em seu poder de mobilização e engajamento social, o que, no fim das contas, não se mostrou realidade.

Mesmo não tendo conseguido abrir diálogo com as gerações mais novas nas décadas de oitenta e noventa, a mensagem e o projeto musical de Taiguara ainda hoje se fazem de bastante interesse, dadas as constantes que estruturam os sistemas que regem as diversas esferas sociais. Pensando a canção “Hoje”, retomada pelo próprio compositor em seu último álbum lançado em vida, quase 30 anos após sua gravação original, e lembrando mesmo a escolha de Kleber Mendonça, um dos cineastas brasileiros mais reconhecidos da atualidade, tanto por suas capacidades técnicas quanto pela habilidade em tratar questões sociais neles, a canção mostra que o ser “um homem que traz no corpo as marcas de seu tempo”⁶⁰ demonstrou uma habilidade não apenas de recolhimento do ambiente em que vivia à época por parte de Taiguara, mas também noções sistêmicas e estruturantes que até hoje perduram.

A figura de Taiguara, então, enquanto artista, traz não apenas questões que são importantes ainda nos dias de hoje, e que podem ser mote para eventuais aprofundamentos dos ouvintes nos temas por ele abordados, mas servem em si como textos que permitem a reflexão sobre dados assuntos. Complementar a isso, a estética musical de Taiguara traz ainda um mistura de gêneros musicais, flertando majoritariamente na junção de ritmos de fronteira, rock, samba, e diversos outros tipicamente latinos, o que traz para a canção ora a energia potente capaz de levar à tona momentos edificantes, quanto traduzir uma profunda melancolia diante da situação cantada. Esse som, juntos às letras, fora reconhecido enquanto resistência

⁵⁹ “Tem até burguês que sonha/ que entra em cena e engana a atriz/ Tem quem sustenta a trapaça/ e depois que fracassa/ amordaça o país”

⁶⁰ “Hoje/ Trago em meu corpo as marcas do meu tempo’.

pelo moralismo do governo militar, e fez-se basicamente enquanto tentativa de afrontar e mobilizar socialmente seus ouvintes, o que faz de hoje, num cenário em que a pauta da moral e dos costumes torna a ganhar fôlego mundo afora, talvez, o momento ideal para ser aproveitado não apenas o lançamento de 2019 *Como Lima Barreto*, mas toda a obra musical de Taiguara enquanto trabalho de questionamento às estruturas dominantes que há muito determinam os rumos do Brasil.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS

- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação)— Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFP. Recife, 2016.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: 70, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. In: Faraco e Moura. *Língua e Literatura*. v.3. São Paulo: Ática, 1995.
- ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ASCENSO, João Gabriel da Silva. A redenção cósmica do mestiço: inversão semântica do conceito de raça na Raza Cósmica de José Vasconcelos. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 294-315, julho-dezembro de 2013
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos 20 anos*. São Paulo: FTD, 1999.
- AZEVEDO, Reinaldo. Petralha de “Aquarius” resolveu usar meu nome para faturar uns trocados. Ou: não tomo o feijão do povo para financiar metáforas vagabundas. *Veja*, 06 de set. de 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/petralha-de-aquarius-resolveu-usar-meu-nome-para-faturar-uns-trocados-ou-nao-tomo-o-feijao-do-povo-para-financiar-metaforas-vagabundas/>>. Acesso em: 14 de jan. 2020
- BARAT, Aicha Agoumi de Figueiredo. *Capas de disco: modos de ler*. 2018. Tese (Doutoramento em Literatura, Cultura e Contemporaneidade)— Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2018.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura do regime militar (1964-1984)*. São Paulo: EdUFSCAR, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COSTA, Nelson Barros da. A produção do discurso lítero-musical brasileiro. 2001. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.
- DIAS, Gonçalves. *Melhores poemas de Gonçalves Dias*. Seleção José Carlos Garbuglio. São Paulo: Global, 2001.
- DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et circenses*. Rio de Janeiro. Cobogó, 2018.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. UFJF: Juiz de Fora, 2005.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: LEPM, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil vol. 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 440- 487.

- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LUGON, Clovis. *A república "comunista" cristã dos guaranis: 1610-1768*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 2. ed. São Paulo: 34, 2003.
- NEDER, Álvaro. A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto. In: DINIZ, J; GIUMBELLI, E; NAVES, S (Org.). *Leituras sobre a música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MADEIROS, Fernanda Teixeira de; MATOS Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PACHECO, Maria Abília de Andrade. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio (1980 - 1996)*. 2013. 305 f., il. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. Rio de Janeiro: Comitê brasileiro pela anistia, 1978.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.
- RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Janes. *Os outubros de Taiguara: um artista contra ditadura: música, censura e exílio*. São Paulo: Kuarup, 2014.
- ROMÃO, Filipe Vasconcelos. *Nacionalismos espanhóis: tensões e conflitualidade*. Lisboa: 70, 2014.
- ROZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SCOVILLE, E. H. M. L. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. 2008. Tese (Doutorado em história) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós- 64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1984.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Paulo: EdUFSCAR, 1995
- SOUZA, Amilton Justo de. *"É o meu parecer": a censura política à canção de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*. 2010. 327 f. il. Dissertação (Mestrado em História)— Programa de Pós-graduação em História da UFPB, 2010.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

TEIXEIRA, Pedro. *Do samba à bossa nova: inventando um país*. Curitiba: Appris, 2015.

TEIXEIRA, Pedro. *Transcaetano: trilogia Cê mais Recanto*. São Paulo: Fonte, 2017.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et trad. par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

- BÁRBAROS, Doces. *Ao vivo*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6NdRpuEZQ6EjnF7M5EJ2zW>. Acesso em 28 set. 2018.
- BEATLES. *The Beatles (White album)*. Londres: Apple, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1kIALx0u4AavZNEvC4LrTL>. Acesso em 18 jan. 2020.
- CARLOS, Roberto. *Pedro e lobo, op. 67*. Rio de Janeiro: CBS, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fr7TnLsm8-w>. Acesso em 28 set. 2018.
- CELESTINO, Vicente. *Cinzas/ Coração materno*. São Paulo: RCA, 1937. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W4gGuv6axuw>. Acesso em 28 set. 2018.
- COSTA, Gal. *Gal Costa*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5ZVLLME05cmciSZz4IGcZu>. Acesso em 28 set. 2018.
- EDNARDO. *O romance do pavão misterioso*. São Paulo: RCA, 1974. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/12RxKG1iml5WD0lrHD4tHQ>. Acesso em 28 set. 2018.
- ESQUINA, Clube da. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5risYG7klZCSLMNx9dZhf>. Acesso em 28 set. 2019.
- GIL, Gilberto. *Banda um*. Rio de Janeiro: Warner, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5UTteAAgtY5kX2vsb2EaWE>. Acesso em 28 set. 2018.
- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7JqTno9nqdXv7Trk5XlqW1>. Acesso em 28 set. 2018.
- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3vVOaBhCsnOWalEPRnLEUC>. Acesso em 28 set. 2018.
- GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2mZXPZKAHvZktvDAz6uxOJ>. Acesso em 28 set. 2018.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda volume 2*. Rio de Janeiro: RGE, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BVy8e15gWpE>. Acesso em 28 set. 2018.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda volume 3*. Rio de Janeiro: RGE, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3sxAzBLUDuydUwiyWj5kil>. Acesso em 28 set. 2018.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda volume 4*. Rio de Janeiro: RGE, 1970. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3dbh9K8CNUq8BQcL0VxbZf?highlight=spotify:track:2RBQAtDa21nzhSNdJwkopD>. Acesso em 28 set. 2018.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Canta*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEu3iDHdsLU&list=PL3t0AgcfZp3ea7n1KFzTlzkB1lapVnKkn>. Acesso em 28 set. 2019.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Vida*. Rio de Janeiro: Philips, 1980. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/78hIL0aB7tSTr66dEa3JLI?highlight=spotify:track:6dJpoYqI08UG9UI0XmXQau>. Acesso em 28 set. 2018.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. VELOSO, Caetano. Rio de Janeiro: Philips, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/732KNA3rm1z0Hc8RRphdq5>. Acesso em: 28 set. 2019.

- JOBIM, Tom. *Urubu*. Rio de Janeiro: Warner, 1975. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5zRf7wDoQG2sXrX121AzSj>. Acesso em 28 set. 2019.
- MATHEUS, Hélio. *Matheus segundo Matheus*. São Paulo: RCA, 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_XKLbvuz9WQ. Acesso em 28 set. 2018.
- MITCHELL, Joni. *Song to a seagull*. Hollywood: Sunset Sound Record, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6rg3WTvmv68Vd6tgR0yS0E?highlight=spotify:track:0TUPxOcJc4R3PbWo8QwC3m>. Acesso em 28 set. 2019.
- MPB4. *Cicatrizes*. Rio de Janeiro: Polydor. 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6fNgK0PZiXuHdwbohZ4Nty?highlight=spotify:track:0BAI8k3qquS5LIRAV2MWS9>. Acesso em 28 set. 2019.
- MUTANTES. *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Rio de Janeiro: Polydor, 1974. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6bWR1KoGNbHBHLYWxcN9dm>. Acesso em 28 set. 2019.
- NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos peixes*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1LnLV4d5u0x3f7a3DOrmLd>. Acesso em 28 set. 2019.
- NASCIMENTO, Milton. *Travessia*. Rio de Janeiro: Codil, 1967. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6f0LeYZyJxMnhCQCReFYZ0?highlight=spotify:track:6MN3vF1tGzG7nkAOLjK0YG>. Acesso em 28 set. 2019.
- PRESLEY, Elvis. *Its now or never/ A mess out of blues*. Nashville: RCA, 1960. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0QVoYzGd1p8Z3ohEaM0lsc?highlight=spotify:track:1XunTmhOcj3xwh4b8P3isX>. Acesso em 28 set. 2018.
- RACIONAIS. *Raio-x do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2QMZRtm35gtG3ZJs0yl9EM>. Acesso em 28 set. 2019.
- RAIMUNDOS. *Raimundos*. São Paulo: Banguela, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/38aIzxDi10QSpizgMO6cKE>. Acesso em: 28 set. 2018.
- RAPPA. *O rappa*. Rio de Janeiro: Warner, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4vZrB3BLgN3zK1UpRGmzRA>. Acesso em 28 set. 2019.
- ROTH, David Lee. *Eat'em and smile*. Nova York: Warner Bros, 1986. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0Ali88C44gQdl065upsgKU>. 28 set. 2019.
- SEIXAS, Raul. *Krig-ra, bandolo*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2xRddGxRH0KdDWLNE5b0iu>. Acesso em 28 set. 2018.
- SEIXAS, Raul. *Novo aeon*. Rio de Janeiro: Philips, 1975. Disponível em <https://open.spotify.com/album/3hgOfaE0yiMg511d0Y1JfJ>. Acesso em 28 set. 2018.
- SEIXAS, Raul. *Sociedade da grã-ordem kavernista apresenta sessão das dez*. Rio de Janeiro: CBS, 1971. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fZr0kSD4blo>. Acesso em 28 set. 2018.
- SKANK. *Calango*. Rio de Janeiro: Sony, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5pp3Fjp4h728libl8vxofn>. Acesso em: 28 set. 2018
- TAIGUARA. *Brasil Afri*. Rio de Janeiro: Continental, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6w66FRl0SdSSaqybwpZbuW>. Acesso em 28 set. 2018.

- TAIGUARA. *Canções de amor e liberdade*. Rio de Janeiro: Continental, 1983. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ohjk0CtOj_I. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Carne e osso*. Rio de Janeiro: EMI, 1971. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8lX9sr9oj_4. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Como Lima Barreto*. São Paulo: Kuarup, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0JCDJpENY2pJxU82v0dqr6>. Acesso em 10 jan. 2020.
- TAIGUARA. *Ele vive*. São Paulo: Kuarup, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5EkRTfal0gaGpYTD6XdL85>. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Fotografias*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1orcqmLmqTzkcw5ciDaof0>. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Hoje*. Rio de Janeiro: EMI, 1969. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0aq9cvhPDD0gi84POepcZY>. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Imyra tayra ipy*. Rio de Janeiro: EMI, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQBIS1ViH0o&t=981s>. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *O vencedor dos festivais*. Rio de Janeiro: EMI, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZT7Ep-c1KFQ>. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Piano e viola*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNSNcvjR4Ac&t=19s>. Acesso em 28 set. 2018.
- TAIGUARA. *Viagem*. Rio de Janeiro: EMI, 1970. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7HayAFaUfv9cS0jXJu4OZf>. Acesso em 28 set. 2018.
- VELOSO, Caetano. *Araçá azul*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0RbdAMsAiplgzQYPikwBZA?highlight=spotify:track:5FyYF8r0EZAxlmogHorKcn>. Acesso em 28 set. 2018.
- VELOSO, Caetano. *Bicho*. Rio de Janeiro: Philips, 1977. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2rXCy07TM8KFD4af2u6eaV?highlight=spotify:track:6TO1AI39mSuiY9Fchnpobm>. Acesso em 28 set. 2018.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3idXLXoZDLQyxAHF97yguf>. Acesso em: 28 set. 2018.
- VELOSO, Caetano. *Caetano veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1piwOhCQ92jysdChq3lRz9?highlight=spotify:track:0p5BF7Y32Q0CZYJ8aYh1jk>. Acesso em 28 set. 2018.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Inglaterra: Philips, 1971. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0lq9lse0K45Nh8mZ5OERzk>. Acesso em 28 set. 2019.
- VELOSO, Caetano. *Outras palavras*. Rio de Janeiro: Philips, 1981. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/36YI9ZrI7at53Me1HdfxdW>. Acesso em 28 set. 2018.
- ZUMBI, Nação. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos, 1994. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0W6hOSkA2g1BAXvwHUw7ds>. Acesso em 28 set. 2018.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- 2001 uma odisséia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. MGM; Stanley Kubrick Productions. Estados Unidos da América: MGM, 1968. 1DVD (142 min.).
- AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça. CinemaScopio; Globo Filmes; Videofilmes; SBS. Recife: Vitrine, 2016. 1 DVD (145 min.).
- BLADE runner. Direção de Ridley Scott. The ladd; Shaw brothers. Estados Unidos da América: Warner Brothers, 1982. 1 DVD (117 min.).
- BLACK mirror, cinco temporadas. Criação Charlie Brooker. Série original Netflix. S.I.: Media Rights Capital;. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 10 jan. 2020.
- BRASIL Anos 2000. Direção de Walter Lima Jr. Mapa; Brasil: Difilm, 1968. 1 DVD (95 min.).
- HOUVE uma vez no verão. Direção de Robert Mulligan. Richard A. Roth. Estados Unidos da América: Mulligan-Roth; Warner Brothers, 1971.
- LOVE death and robots, primeira temporada. Criação Tim Miller. Série original Netflix. S.I.: Media Rights Capital;. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 10 jan. 2020.
- O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça. CinemaScopio. Recife: Vitrine, 2013. 1 DVD (131 min.).
- UMA mulher é uma mulher. Direção de Jean-Luc Godard. França: Carlos Ponti; Georges de Beauregard, 1961. 1 DVD (85 min.).