



**Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito**

Taiguara:

A volta do pássaro ameríndio

(1980 - 1996)

Maria Abília de Andrade Pacheco

Brasília, abril de 2013.



Universidade de Brasília

Taiguara:

A volta do pássaro ameríndio

(1980 - 1996)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de Concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Maria Abília de Andrade Pacheco

Brasília, Abril de 2013.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (UnB – Orientadora)

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (UnB)

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco (UFPI)

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – Suplente – (IdA/UnB)

Ao Senhor do Amor que me ensinou a enfrentar a vida de peito aberto, desarmada e confiante – JC, o maior de todos os revolucionários

Agradecimentos

Este trabalho é fruto de muitos diálogos entabulados nos mais diversos cenários. Na esteira do idealismo de Taiguara, os interlocutores convocados são criaturas desinquietas e nômades que não se deixam seduzir por lugares-comuns e verdades absolutas. São seres humanos *distintos*, no duplo sentido da palavra, e têm nome e rosto. Adaptam-se a todos os mundos, porque não são conformistas: por onde passam, reorganizam as coisas a sua maneira e, quando mudam de endereço, deixam rastros de sonhos e edificações sólidas na saudade de quem ficou. Se atualmente não há mais lugar para os grandes projetos coletivos, de minha parte não vejo como produzir algo sozinha. Por isso começo agradecendo à própria História Cultural, que vem me permitindo dialogar de igual para igual com os teóricos que me embasam – a quem também agradeço. É preciso olhos para enxergar e coração para sentir. O cérebro agradece.

Professora Eleonora: e que teria sido de mim sem ela? Com certeza, esta dissertação não teria sido finalizada não fosse o incentivo e jogo de cintura desta brava guerreira – tantos obstáculos!

Professora Thereza: musa inspiradora – seus artigos e leituras recomendadas conversaram de perto comigo, sua sensibilidade me contaminou, e deu no que deu.

Professor Edwar: talento que vem de longe, narrativa sem par. Bem-vindo!

Professora Márcia Kuyumjian: realizadora. Envolvida em mil projetos, finaliza todos. Meu primeiro artigo saiu num livro organizado por ela e pela Professora Thereza Negrão. Muito grata.

Professora Sara Almarza: eu precisava testar o diálogo da literatura com a história no solo da literatura e foi então que tive a sorte de encontrar alguém com uma visão privilegiada da realidade, desenvolvida na prática de muitas aulas e na leitura de grandes romancistas. Maravilhosa experiência.

Professores Emerson Dionísio e Marcelo Reis: participaram de minha banca no curso de especialização e me deram preciosas orientações para trabalhos futuros. Colhi o seu incentivo e aqui estou.

Mateus: aluno do doutorado, interlocutor imediato, conhecedor das condições de produção do meu discurso. Suportou com heroísmo o falatório de todo dia sobre a pesquisa.

Valeska, Leidiane, Leandro, Marcelo Brito, Rafael, Kênia e Robervaldo: vê-los nas reuniões de fim de ano, ir a *shows* juntos, compartilhar as angústias da escrita, tudo isso vai deixar saudade. Beijo todos.

Família de Taiguara: meu primeiro contato foi com Imyra, a primogênita do cantor, quando eu ainda cursava a especialização; à época Imyra estava empenhada em denunciar o fato de o disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* ter saído no Japão e não no Brasil, tornando-se um lançamento inacessível ao público brasileiro. Depois, conheci Moína, outra filha de Taiguara, e o seu marido Marcello Pereira Borghi, que foram muito receptivos à pesquisa e me forneceram muitas informações sobre o cantor; também foi por meio deles que consegui uma entrevista com Ubirajara Silva, pela qual sou eternamente grata; Ana Lasevicius, última esposa de Taiguara, foi quem autorizou Alcides Martins Fontes Júnior, radialista da Rádio Metodista Online, o envio da gravação de um programa daquela rádio de que ela participara, contando a sua participação na vida do cantor. Meu muito obrigada a ela. Ao Alcides, agradeço de coração, inclusive pelos outros programas de rádio utilizados nesta pesquisa, enviados por correio sem nenhum ônus; Ubirajara Silva: nunca vou esquecer aquela tarde em que, junto com o Mateus, fui recebida pelo pai de Taiguara em sua casa; generoso e hospitaleiro, contou a sua história, mostrou os discos gravados e ainda nos brindou com uma apresentação memorável, tocando o seu *bandoneón*.

Flávio Tiné: jornalista que disponibilizou na internet uma pesquisa sobre Taiguara num projeto de que participou ao lado de Ana Lasevicius, com dados inéditos sobre o cantor colhidos de depoimentos de Ana. Muito acessível, respondeu aos meus *e-mails* e só não consegui agendar por meio dele um encontro com Ana por obstáculos de minha parte.

Ivan Vilela: tivemos um rápido contato por *e-mail*, suficiente para eu compreender que devia trazer para o texto escrito a minha própria experiência da escuta das canções, fazendo uso do instrumental que eu já possuía. Além de excelente tocador de viola caipira, Ivan é compositor, arranjador, pesquisador e professor de História da MPB na USP, onde busca desenvolver nos alunos uma escuta crítica. Saudou com entusiasmo a minha pesquisa: “Taiguara é um baita músico”.

Cayê Milfont: operário da canção, apresentava no Feitiço Mineiro um *show* sobre Taiguara quando o conheci. De uma generosidade comovente, me concedeu uma longa entrevista em que falava também de sua carreira. O seu percurso musical me permitiu ver que há um universo por desvendar na história da música, confirmando para

mim que a aposta no período contemplado pela pesquisa – o retorno de Taiguara nos anos oitenta – tinha tudo para dar certo. Mas Cayê me deu mais um prêmio: quando eu lhe apresentei o Mateus como estudante do doutorado que desenvolvia uma pesquisa sobre Milton Nascimento, o cantor lembrou-se de imediato de Novelli, músico que tinha tocado com Milton, e acenou com a possibilidade de conseguir dele uma entrevista. Por minha vez, eu sabia que Novelli tinha participado também do disco *Imyra, Ipy, Tayra, Taiguara*, inclusive havia composto junto com Taiguara algumas canções em outros discos. Foi assim que desencavamos mais uma entrevista. Obrigada, Cayê!

Novelli: mais do que um baixista talentosíssimo, é também compositor e interlocutor privilegiado da história da música brasileira por ter participado de vários projetos musicais. Do seu relato percebi que há muito por conhecer sobre a participação dos músicos na arquitetura dos projetos musicais, o que, na maioria das vezes, é ignorado ou subestimado, dando-se destaque apenas aos intérpretes e compositores. Eis mais uma possibilidade de enveredar por outras trilhas da história: partir do princípio de que a música é um produto de várias parcerias. Ao Novelli, meu muito obrigada e o reconhecimento de fã.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: jamais esperaria encontrar aí o jornal *Hora do Povo*. E, encontrando-o, a surpresa foi ainda maior: era uma fonte muito rica, fundamental não só para a minha pesquisa, mas para a historiografia da música. À equipe que mantém este acervo e aos funcionários que me permitiram o acesso a ele, agradeço e dou os parabéns.

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: pelo *site* da instituição foi possível adquirir todas as letras de Taiguara que solicitei, pagando apenas as despesas de envio. Serviço a distância muito prático e funcional, ferramenta indispensável.

Centro de Documentação da *Folha de S.Paulo*: várias matérias trabalhadas nesta pesquisa foram obtidas por esta via mediante solicitação por *e-mail*. O banco de dados enviou reportagens de vários jornais. Tudo com muita competência e rapidez.

Centro de Documentação do *Jornal do Brasil*: igualmente exemplar o serviço, também solicitado pela internet, com características semelhantes às do banco de dados da Folha.

Jornal *Inverta*: a matéria disponibilizada no *site* do jornal foi muito importante para a pesquisa e a gentileza da equipe em responder aos meus *e-mails* me trouxe um pouco da atmosfera política vivenciada por Taiguara, quando o cantor se viu amparado por uma rede de solidariedade que o animou a retornar à música. Quando falei da

pesquisa, fui saudada imediatamente como companheira e camarada. Agora é minha vez de retribuir: até a vitória, sempre!

José Carlos Neves, o Magobardo: o material em vídeo que adquiri por seu intermédio foi imprescindível à pesquisa – o *show* da Bandeirantes e o *show* da Manchete, além de fragmentos de outras apresentações de Taiguara.

Mercado Livre: fotos inéditas, LPs raros de Taiguara, a partitura da canção *Hoje*, tudo foi obtido neste *site*. É um canal importante para o historiador.

Cabeça, tronco e membros: Carlos, marido-cúmplice, que compra todas as minhas brigas, acredita no que faço e tudo compreende; Douglas, “o menino dos cachinhos”, filho amado que me dá suporte técnico no computador e ainda brinda a todos com aquele sorriso de *tempo bom o tempo todo*; Mayara, filhota que sempre me socorre nas traduções, dicas de leitura, escuta de lamúrias e *outras cositas más*; Glória, a quem entrego as chaves da casa nos períodos de confinamento para escrever ou nas viagens da família; Dona Cota e Seu João, sogros que também são pais e amigos, sempre presentes, no coração e na vida – amarro todos num grande abraço.

Suporte teórico de base: *La Mamma*, Dona Maria: sabedoria astuta que me ensinou a desconfiar do óbvio desde que me entendo por gente; Eder Leite (*in memoriam*): simplicidade e leveza, nada de rebuscamento; Lúcia da Finha: me ensinou a achar graça nos bastidores (talvez por isso, tenha me parecido tão familiar o estudo das condições de produção); Marta e sua trupe: para eles não há dia ou noite (acho que veio daí a figura de Taiguara quebrando todos os relógios); Neném da Finha: tachar as responsabilidades de cada um, eis o seu lema, por mim absorvido (já disse que esta pesquisa foi literalmente realizada por muitas mãos); Jotão: com ele aprendi a buscar nas histórias de vida a origem de tudo; Gracinha: carnavaliza as narrativas da família, ri de todos e de si mesmo (isso eu fiz deveras, principalmente quando a coisa apertou!) – abraço nostálgico de fim de ano para o imponente e indestrutível clã dos Andrade.

Last but not least, o suporte espiritual que me garantiu serenidade e coragem para enfrentar os temporais nesta jornada: Padre José e os monges do Santuário São Francisco, Padre Dercílio Braga, Padre Léo (*in memoriam*), Padre Robson de Oliveira, Padre Alberto Gambarini e, claro, Padre Samuel, com sua cantoria solene. Reconhecida e penhoradamente, agradeço. E tome reza!

Agradeço a todos e de todos ainda espero, pois a luta continua.

Resumo

Esta pesquisa desenvolve uma investigação em torno da memória que vem se construindo sobre o cantor Taiguara, pela qual se privilegia o perfil de compositor censurado durante a ditadura militar. Partindo da ideia de que tal memória produz um primeiro paradoxo ao eleger o silêncio em vez da música como pretexto para trazer um cantor para a história, constata-se que é possível superar esta condição se buscarmos compreender as razões por que toda uma produção discográfica é posta em segundo plano em favor de uma honraria que vem inserir o cantor num seleto grupo de artistas que se posicionaram musicalmente contrários ao regime. Assim, é possível, de pronto, notar que há um vasto repertório de canções de Taiguara que permanece silenciado por uma conjunção de fatores que transcendem o âmbito da censura oficial, o que vem ocorrendo, inclusive, com a sua produção musical mais conhecida. Na história da música popular brasileira, tal se deve ao fato de não se tomar Taiguara como interlocutor de sua época, mesmo tendo o cantor participado efetivamente da cena musical dos festivais, espaço de prestígio desses interlocutores. Com foco nas condições de produção dos discursos, o período escolhido abrange essencialmente os anos oitenta e meados dos noventa, quando o cantor reaparece publicamente, imbuído do espírito de desmontar as farsas construídas sobre a sua história.

Palavras-chave: Taiguara, ditadura militar, censura, Hora do Povo

Abstract

This research develops an investigation around the memory that has been built on the performer Taiguara, by which privileges the profile of composer censored during the military dictatorship. Starting from the idea that this memory produces a first paradox to elect the silence instead of music as a pretext to bring a singer for the story, it appears that this condition can be overcome if we seek to understand the reasons why an entire discography is put into the background in favor of an honor that inserts this singer in a select group of artists who have positioned themselves musically opposed to the regime. Thus, it is possible, immediately, to note that there is a vast repertoire of songs composed by Taiguara that remains silenced by a combination of factors that transcend the scope of official censorship, even concerned to its best-known musical production. In the history of Brazilian popular music, this is due to the fact Taiguara not be taken as an interlocutor of his time, even though this singer had participated effectively in the music scene of festivals, prestigious space of these interlocutors. With a focus on the conditions of discourse production, the period chosen covers essentially the eighties and mid-nineties when the singer reappears publicly, imbued with the spirit of dismantling the farces built on its history.

Keywords: Taiguara, military dictatorship, censorship, Hora do Povo

Índice

Introdução	1
Capítulo 1 – “Tanta música no ar, tanta coisa pra dizer”: <i>recuerdos</i> de Taiguara	10
1.1 O amor, o sorriso e a flor num tempo de guerras: Taiguara e a contracultura	26
1.2 “Milhares de pessoas para manter no ar”: televisão <i>versus</i> autenticidade	32
1.3 “Um dia Taiguara sumiu”: lamentos de um <i>bandoneón</i>	38
1.4 Parcerias pela vida, companheiros de viagem	47
Capítulo 2 – <i>Hora do Povo</i>, Taiguara jornalista, Aldir Blanc humorista, o artista operário	51
1. Ensaaios de um retorno lento, gradual e seguro	54
2. “Hora do Povo”: o músico se proletariza	60
3. Taiguara entrevista: contra as artimanhas das gravadoras, produções independentes	71
4. O retorno de Taiguara, segundo Cayê Milfont	80
5. <i>Canções de amor e liberdade</i> : “certeza de que eu não quero estar sozinho”	84
Capítulo 3 – Anos oitenta: busca identitária num tempo pós-tudo e pré-algo	111
PARTE I – Entrevista ao <i>Folhetim</i> – “simples cidadão, ser humano de carne e osso, capaz de sorrir e chorar”	111
PARTE II – Entrevista ao <i>Pasquim</i> – autocrítica, denúncias, bate-boca e a cobrança de uma dívida	134
Capítulo 4 – Quebrando todos os relógios, Taiguara constrói o seu próprio tempo	193
1. A censura também tinha a sua linguagem de fresta	193
2. Antes de existir a crítica, já havia um mundo que o artista habitava	204
3. Disco é uma coisa, <i>show</i> é outra: o grande abraço do público 13 outubros depois	214
4. Direto do Anhembi: o <i>show 13 Outubros</i> visto da televisão	223
5. No Rio, a crítica vem antes do <i>show</i>	240
6. Caminhos e descaminhos do artista de MPB: reflexões de uma guerreira taiguara	252
7. Sai o disco novo: hora de cantar o depois na alegria deste agora	258
8. Encenações de liberdade no exercício do risco: bom mesmo é ouvir música	278

Conclusão	282
Corpus Documental	294
Bibliografia	300

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com Taiguara deu-se em 2001, 2002, não me lembro bem. Sei que a caixa da coleção *Portfolio*, composta de três CDs, me caiu nas mãos numa livraria de *shopping*: o nome forte, *Taiguara*, e as fotos das capas dos álbuns *Viagem*, *Carne e Osso* e *Piano e Viola* ataçaram minha curiosidade e acabei levando para casa um produto absolutamente inédito para mim. Havia algo estranho ali: se aquele cantor, para mim desconhecido, fazia jus àquele investimento da gravadora, voltado, especialmente, para colecionadores, então se tratava de um sujeito com público constituído! As fotos traziam de volta a ambiência dos anos setenta, época para mim bastante significativa, pois compreende minha infância e um pedaço da adolescência, quando eu ainda morava no interior de Minas e o rádio era um utensílio vital na vida doméstica: indefectivelmente ligado na sala de visitas, era uma espécie de oráculo, de onde vinham receitas miraculosas, orações ao longo do dia, notícias comentadas. Mas havia também as novelas, o futebol, as paradas de sucessos, os *jingles* que grudavam na cabeça... O rádio funcionava como um relógio na organização da labuta diária: sabíamos direitinho, pelos programas apresentados, se era muito cedo ou tarde demais para um compromisso, especialmente se a rádio sintonizada era a Aparecida, emissora católica com horários certos para as orações.

Permanentemente ligado, o rádio tocava músicas que ganhavam os outros cômodos da casa e misturavam-se com os cheiros de comida e a percussão da cozinha, as vozes da sala, os gritos de criança correndo, passando a compor, num arranjo mal-ajambrado, a trilha sonora do nosso dia a dia. Algumas vezes divertíamos ao flagrar as empregadas em enlevo, viajando na canção – balde e rodo esquecidos num canto. É verdade, certas canções exigiam uma pausa para saboreá-las, espécie de recreio naquele mundo de labuta. Tais momentos remetem a uma expressão muito empregada pela Professora Thereza Negrão: *suspensão da cotidianidade*, em que se verifica uma *suspensão daquilo que é puramente rotineiro*. Continua a professora: “Se suprimi-la seria impossível pois ‘nenhuma existência individual cancela a cotidianidade’, a arte (...), seja no âmbito da criação ou no da fruição, eixo aqui aludido, é um vetor na dialética cotidianidade-suspensão”.¹

¹ Maria Thereza Negrão de Mello. “Porteiro suba e diga àquela ingrata: tango argentino, imaginário e cotidiano”. In: Jaime de Almeida (Org.). *Caminhos da História da América no Brasil: tendências e contornos de um campo historiográfico*. Brasília: Anphlac. 1998, p. 193.

A televisão só chegou na segunda metade dos 70, sem que o rádio perdesse a sua majestade. Até hoje este é um veículo de comunicação indispensável à dura faina – suavizada, mas ainda mantida – na casa de minha mãe.

Estranho eu não me lembrar de Taiguara. Tantas canções eu aprendi pelo rádio, escutando e tentando decorar a letra; bem verdade que outras tantas me obrigaram a mudar de estação, mas, mesmo estas, acabaram ficando na memória. Evidentemente, outras muitas foram esquecidas sabe-se lá por que, mas como não me lembrar de *nenhuma* de Taiguara? Sobretudo agora, quando sei que o cantor fez grande sucesso e teve, portanto, um público fiel, me assombra essa lacuna no meu repertório de escutas.

Quando ouvi os CDs pela primeira vez, identifiquei de pronto a época que eu pressentira na capa: ali estavam os arranjos de orquestra, um coro de Jovem Guarda, a guitarra “modernosa”, certo excesso, enfim, na elaboração do disco. As letras transmitiam inquietações muito presentes naquele tempo: as guerras, o avanço da tecnologia, o consumismo, como decorrências imediatas do capitalismo. Em posição de enfrentamento dessa ordem, erguia-se a juventude, balançando entre o rigor das instituições e a liberalização dos costumes. Toda aquela ebulição de volta, toda aquele idealismo jovem revisitado, e a nostalgia de tanta coisa que compartilhei, por vias tortas, com aqueles protagonistas. O passado, evocado pela música, assomava, numa nebulosa de acontecimentos pessoais e coletivos, vivências, experimentos, tudo junto, tomando conta do presente. Canções inéditas para mim que, no entanto, dialogavam com algumas memórias que trago comigo, pois cantavam um tempo que coincidia com o da minha história.

Achei-me, pois, no pleno direito de apropriar-me daqueles CDs e, numa experiência inédita, passei a considerar Taiguara um velho conhecido, mesmo sem saber quem ele era. Foi naquele instante que eu vi que não queria mesmo saber. Esperava que em algum momento me viesse à cabeça alguma referência, algo que, de dentro de mim, me mostrasse quem era aquele cantor. Enquanto isso, toda vez que eu parava para escutar aquelas canções, vinha uma espécie de náusea por não ter, eu mesma, contribuído em nada com a história daqueles discos – venho de um tempo em que ouvir música era mais do que escutar; havia toda uma história sobre a forma como se dava a nossa experiência com as canções; nas reuniões entre amigos, íamos passando adiante os nossos relatos, deliciando-nos com o confronto entre a memória oficial das músicas e as nossas vivências particulares. Com Taiguara tudo vinha de outro jeito, como se o

tempo estivesse invertido, o relato antecedendo a escuta, eu sendo quem era sem jamais ter sido. Era algo que doía, mas amansava o ego e por isso fascinava.

Belo dia, um lampejo de memória: Taiguara, como não? Não foi ele que se matou? – a emoção da descoberta me libertava, finalmente, para correr até a internet em busca de outras informações. Naquele momento, eu tinha certeza de que ia desvendar todo o mistério, percorrendo a minha vida por caminhos que, por alguma razão, tinham sido postos de lado em favor de outros destinos.

Mas, não. Taiguara não se matara. Morrera de um câncer na bexiga. Tinha sido um cantor muito censurado, *apesar* de romântico. No pacote de sua história, vinham embalados Chico Buarque, Claudette Soares, Trio Esperança, Beth Carvalho, Maysa, Hermeto Paschoal, Clube da Esquina, Jovem Guarda... a internet trazia um universo de informações sobre o cantor. Havia mesmo *sites* da família com álbuns de fotos e recadinhos escritos por Taiguara, mensagens de fãs e matérias de jornais. Havia também vídeos de *shows*, músicas disponibilizadas, uma pá de coisas que eu, santamente, ignorava. Percebi, então, que havia sido traída pela memória: quem tinha se matado não era Taiguara, mas Torquato Neto, e o que é que tinha que ver uma coisa com a outra? Recolhi-me à minha insignificância e parti para uma escuta mais responsável do trio de CDs. Mais tarde, sairia ainda em busca de mais canções, cada vez mais surpresa com o que encontrava: mas ele não para nunca? Até onde pensa chegar?

Enquanto viajava sem compromisso nas delícias da escuta, soprou-me a oportunidade de ingressar num curso de especialização (História Cultural: identidades, tradições, fronteiras) oferecido pela vizinha-quase-de-porta UnB – Universidade de Brasília, em 2007. Ora, uma coisa não tinha parentesco algum com a outra: ouvir música era prazeroso, enquanto cursar uma especialização aos sábados, hum... Eu vinha de um curso de Letras na UnB, concluído em meados dos anos oitenta, e agora, incentivada por um irmão impertinente e temporão, via-me desafiada a retornar a um lugar de longínqua memória. Ah, não era mais tempo disso!

Mas, uma vez matriculada, transplantei para a sala de aula aquela postura de escuta, temerosa da linguagem crua e sem poesia de um mundo que eu já não habitava. Aprendiz, procurei extrair o que pudesse segundo meus poucos recursos, muito preocupada com a teoria, que, a meus olhos, se impunha como lei sobre a realidade. Desse ângulo, eu não enxergava a mínima possibilidade de trazer a música para a clausura da história, então pinçava os mais estapafúrdios temas buscando entabular um diálogo estranho com a teoria, já me preparando mentalmente para o duro exercício da

escrita final. Sabia que existia um grupo de estudos de música no Departamento de História (*História e música: compondo identidades, fazendo histórias*), de que o meu irmão Mateus – este o nome da criatura – participava, mas eu não me sentia motivada a ir por esse caminho, porque, afinal, música não é objeto para traduzir, mas algo feito para frutificar. Para que dissecar a matéria viva? Música é algo intangível e quanto menos se busque compreendê-la tanto melhor para todos nós. Mas, à medida que o tempo passava, eu ia percebendo que havia me antecipado aos fatos e foi então que, de repente, me pareceu que, quanto mais apurava os ouvidos, mais musicais se tornavam as aulas. O diálogo entre história e música já me parecia não só possível, como oriundo de uma prática que eu, diletantemente, já executava, motivada pelas próprias canções, que me direcionavam para isso.

Tudo isso eu vim a comprovar especialmente nas exposições da professora Thereza Negrão, quando ela trouxe um artigo de sua autoria onde era perceptível a sua deferência pelo tango – *Porteiro suba e diga àquela ingrata*² – e outro, também de sua autoria, sobre Adoniran Barbosa³. Por ali pude notar que a sensibilidade do historiador não só era aceita como se fazia necessária na análise musical, até pelo objeto que se ia analisar: a música. Pressenti naquela licença poética uma fresta para encaixar a minha dicção ao discurso historiográfico.

Em meio aos atropelos de fim de curso, optei por trazer Taiguara à cena acadêmica, até porque era uma ocasião propícia para dimensionar a minha experiência como historiadora, posicionando-me, portanto, como sujeito da história. Foi nessa hora que me socorreu a professora Eleonora Zicari, que, já na fase final do curso, promoveu um “intensivão” sobre monografia. Muito pragmática, a professora, que se tornou orientadora de minha monografia, trouxe pesquisas prontas, feitas por alunos de outra edição do curso, para verificarmos o exercício do historiador no enfrentamento do tema. Alguns autores daqueles trabalhos vieram, depois, expor a sua metodologia e descortinar para os alunos as condições de produção dos seus discursos.

Mas havia ainda o problema da linguagem. Eu não sabia como alinhar entre si fontes tão diversas como reportagens, vídeos e depoimentos e inserir a música no miolo, de modo a promover o seu diálogo com a história. Fui salva pelo professor Edwar de

² Maria Thereza Negrão de Mello. “Porteiro suba e diga àquela ingrata: tango argentino, imaginário e cotidiano”. op. cit.

³ Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. “Cascaiguídum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa.” In Albene M. Menezes (Org) *História em movimento* (temas e perguntas). Brasília: Paralelo 15, 2006.

Alencar Castelo Branco, que, em seu livro *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*, adotava soluções que iam se delineando na medida em que se estreitava o envolvimento com o objeto, de tal modo que o autor passava a habitar o mundo de Torquato como se fosse o seu. O terceiro tempo que o professor Castelo Branco constrói com sua narrativa é um tempo que ele partilha como historiador com os personagens de sua história. Além disso, fragmentos desse tempo chegam até nós pela exposição explícita das fontes, como se o discurso indireto, em alguns momentos, se interpusesse como barreira ao leitor, privando-o de saborear a ambiência daquela história. Era o próprio Torquato me convidando a me tornar uma Taiguara. Não tive mais dúvidas e me lancei à aventura.

Nesta fase, participei de perto da escrita da dissertação de mestrado do Mateus sobre Elis Regina, dialogando com ele e lendo o seu trabalho. O título da pesquisa foi *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*, defendida em 2009. Nossa conversa dura até hoje, quase sempre na cozinha, em intervalos cotidianos. Neste momento agora, quem me lê é ele, comentando e revisando, discordando e aplaudindo. É uma parceria que se fortalece a cada dia, cujo traço mais marcante é a provocação um ao outro a ousar na perspectiva, enveredando por caminhos pouco explorados.

Voltando à pesquisa sobre Taiguara ainda na especialização, convivi com o ídolo desde o seu nascedouro, numa perspectiva ambientada nos diálogos do cantor com a época: os depoimentos nos jornais, as letras das canções, as melodias e os arranjos. Taiguara vivia num *nirvana musical* – expressão dele – onde a música era algo mais do que ferramenta de tradução da realidade. Para ele a música era o respirar. Até que veio a censura e a realidade já não permitia que ele cantasse o que quisesse. Taiguara mostrou, então, o seu lado guerreiro, mas acabou silenciado, perseguido, e sumiu de cena. Quando voltou, anos depois, já não obteve o sucesso de antes.

A minha dissertação encerrava neste momento, quando Taiguara se despedia da música e partia para o exílio. O título simples, *O subversivo amor de Taiguara (primeiros começos até 1976)*, não deixava de ser sugestivo, porque desfazia o paradoxo entre o romântico e o subversivo, chamando a atenção para o pleonasma: que amor não é subversivo? No jogo de palavras, construía-se, portanto, uma ironia, que, ao longo da história de Taiguara, ia-se confirmando.

De mais a mais, naquela ocasião eu trazia à cena um artista que, mesmo se alinhando com os que vinham sendo tomados como interlocutores na escrita da música popular brasileira, era citado apenas ocasionalmente, de forma ilustrativa. Na verdade,

meu interesse pelo cantor cresceu ainda mais quando percebi que as suas aparições relâmpago nos entremeios da história eram por demais eloquentes para permanecer como simples referências textuais nos discursos que falavam de *festivais*, de *censura* e de *MPB*. Algo devia ter acontecido para Taiguara não ter sido convocado a atuar como protagonista de uma história que era parte da sua própria vida. Eu tinha consciência de que a sua morte aos 50 anos, em 1996, era um componente de peso para esse esquecimento, porque, se estivesse vivo, a sua presença física podia detonar um processo de revisão da história e suscitar uma reavaliação de seu papel na música brasileira. Sem contar a possibilidade de, finalmente, o cantor poder falar livremente sobre temas que, antes, eram proibidos por causa da ditadura. Agora, então, quando o carimbo de censurado parecia ter-se tornado *objeto de status* (expressão de Ecléa Bosi), era mais do que hora de condecorar Taiguara por sua coragem em enfrentar de peito aberto a censura, como cantor romântico, sem o apoio da imprensa alternativa e dos próprios artistas de MPB, que, justamente neste momento de união de forças, pareciam não identificar-se com ele.

Uma forma de reparar essa omissão era, portanto, trazê-lo à cena acadêmica, ciente dos ruídos que o seu discurso poderia provocar numa narrativa que vinha, a duras penas, sendo montada e burilada para adquirir uma coerência apta a fertilizar o solo de onde pudessem brotar produtivos diálogos micro-históricos. Não se tratava apenas de chacoalhar as estruturas, mas de expor os mecanismos que as sustentavam.

Entretanto, pelo recorte temporal feito, eu acabei trazendo à cena o Taiguara mais conhecido, aquele que povoou as páginas dos grandes jornais e foi cantor de sucesso. A sua história de vida não terminara ali, o cantor veio a falecer vinte anos depois, após ter ensaiado um retorno à música. Por que, então, não conseguira obter o mesmo sucesso de antes? Parti, então, para a escuta dos seus dois trabalhos na retomada musical – o LP *Canções de amor e liberdade* (1983) e o CD *Brasil Afri* (1994) –, e identifiquei de imediato em ambos o velho e talentoso Taiguara, mais amadurecido, calejado e sofrido (pós-tudo), mas pacificado e aberto ao novo (pré-algo). De novo, a angústia: o que teria acontecido? Resolvi aprofundar a pesquisa e enfrentar um desafio ainda maior.

Veio o mestrado. Desta vez, porém, tudo parecia complicado, porque, em vez de investigar a música, eu ia me debruçar sobre o silêncio; em vez de dialogar com as entrevistas, eu ia me posicionar sobre o diálogo de Taiguara com elas. E no meio do percurso, descobri na Biblioteca Nacional, por insistência do Mateus, o jornal *Hora do*

Povo. Digo *insistência*, porque, mesmo sabendo da incursão de Taiguara no jornalismo, não acreditava que fosse possível ter acesso à *Hora do Povo* naquela Biblioteca, muito menos que fosse relevante a participação de Taiguara num jornal de esquerda, já que o núcleo de minha pesquisa era a sua música. Mas, ao folhear o jornal, vi que não era possível ignorar aquelas páginas, já que eu pretendia desvendar um pouco do mundo que Taiguara vinha habitando no seu sumiço, e diante de mim abria-se um universo de fatos e temas que desenhavam o panorama político, artístico e cultural de toda uma época. O jornal mostrava os artistas como operários, às voltas com questões não aprofundadas pela grande imprensa, desvendando-lhes talentos inusitados, como a veia humorística de Aldir Blanc, colaborador do *HP*. E Taiguara entrevistava muitos desses artistas, além de escrever resenhas de livros e apresentar uma visão diferenciada das notícias do mundo pela escuta de rádios internacionais. No bojo de tudo isso, vinha a sua história, feita de música e censura, como se estivesse no aguardo do momento certo para reapresentar-se como cantor. O contato com o jornal me permitiu a elaboração de parâmetros para lidar com as entrevistas da grande mídia que eu enfrentaria depois. Foi um capítulo à parte, talvez o coração da dissertação.

A escrita final da pesquisa obedeceu ao roteiro esboçado no projeto de qualificação, com algumas alterações advindas do acesso ao jornal *Hora do Povo* e adequações feitas a partir de sugestões da banca, constituída da professora Eleonora Zicari Costa de Brito (orientadora), Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello e Edwar de Alencar Castelo Branco. Eis o sumário dos capítulos:

Capítulo I – “*Tanta música no ar, tanta coisa para dizer*”: *recuerdos de Taiguara*. Retomo o começo da carreira de Taiguara por um percurso que prenuncia o investimento da pesquisa numa visão mais humanizada e menos glamourosa do artista. Por meio de depoimentos de pessoas ligadas a Taiguara e do exame de um disco pouco debatido (*Primeiro Tempo 5 X 0*), fruto de um *pocket show* com Claudette Soares, sob direção de Mièle e Bôscoli, além da análise de canções e reflexões sobre a trajetória musical, mostro o Taiguara *crooner*, que elabora a sua dicção atento às canções do rádio e às matrizes musicais que absorve nos espaços que percorre como cantor e músico.

Capítulo II – *Hora do Povo*: Taiguara jornalista, Aldir Blanc humorista, o artista-operário. Aqui, o cantor é flagrado num momento especial do seu sumiço: a atuação como jornalista no jornal *Hora do Povo*. Neste capítulo, o próprio jornal é tomado como interlocutor, convertendo-se também em objeto. Do exame das matérias, extrai-se a atmosfera político-cultural da época e acomoda-se o discurso de Taiguara

sob um ângulo inusitado: trata-se de um diferencial da pesquisa, com a descoberta de uma fonte que traz à tona discursos de extrema fluência na época e, no entanto, pouco explorados. No mesmo capítulo, trago o primeiro disco de Taiguara após sete anos sem gravar um LP, o *Canções de amor e liberdade*.

Capítulo III – Anos 80: *busca identitária num tempo pós-tudo e pré-algo*. Em vez de enfrentar a crítica dos jornais e revistas ao lançamento do LP *Canções de amor e liberdade*, opto pela reflexão detida sobre duas matérias: a primeira, de autoria de Assis Ângelo, publicada no caderno *Folhetim* da *Folha de S.Paulo* – nesta matéria, debato as condições de produção do discurso jornalístico, descrevo o lugar de fala da *Folha Ilustrada* e do *Folhetim* como formadores de opinião naquela época, traço um panorama das representações feitas da época por artistas e políticos que buscavam o seu lugar como protagonistas da história e, finalmente, trago vários interlocutores para o debate, entre os quais Geraldo Vandré; a segunda matéria é uma longa entrevista do *Pasquim*, onde Taiguara traz declarações inéditas que robustecem a sua biografia, posicionando-se criticamente com relação às atitudes que tomou no passado e desmascarando a censura pela denúncia das várias formas de censurar, que traz à cena supostos colaboradores da instituição.

Capítulo IV – *Quebrando todos os relógios, Taiguara constrói o seu próprio tempo*. O foco deste capítulo é a luta de representações travada entre Taiguara e a crítica, quando o cantor lança o disco *Canções de amor e liberdade*, em 1983 e apresenta-se em *shows*. Debruço-me especialmente sobre um *show* transmitido pela TV Bandeirantes, ao que tudo indica uma versão editada do espetáculo *13 Outubros*, apresentado no Anhembi, em 1986, e o disco *Brasil Afri*, projeto musical por longo tempo idealizado por Taiguara, finalmente trazido para o disco. Na análise dos discursos apresentados, convoco outros interlocutores, como a cantora Elis Regina, e outros temas somam-se ao debate, como a configuração do mercado fonográfico, o momento político e as inquietações do artista de MPB em face de suas gravadoras. Alguns programas de rádio também integram o repertório de fontes, mostrando como Taiguara articula os seus discursos segundo o meio em que se apresenta.

Por se tratar de um período de silêncio na biografia do cantor de sucesso, causa ainda mais espanto a loquacidade que vem das fontes examinadas. É muita música, muito grito, muita palavra de ordem, muita manchete, muito Brasil. A escrita não se furta a expor o projeto do artista, mesmo quando possam parecer absolutamente dispensáveis certos detalhes. É que a historiadora busca corresponder ao apelo por uma

escuta vindo do silêncio eloquente de Taiguara, espírito, aliás, que deve mover a escrita de todo narrador. Mas passemos à experiência.

CAPÍTULO 1

“Tanta música no ar, tanta coisa pra dizer”: *recuerdos* de Taiguara

Quando não se sai do mesmo lugar é porque se está fazendo coisas lindas.

Ubirajara Silva

Idas e vindas, encontros e despedidas, pausas e retomadas, exílio e retorno. Picos de produtividade alternados com vertiginosas derrocadas e, depois, a horizontalidade ociosa de uma longa ausência. Eis um esquema seguro na memória dos que contam a trajetória de um artista que aqui comparece em visita de beija-flor: Taiguara Chalar da Silva, bicho errático, atormentado por ideias fervilhantes na cabeça e nenhuma câmera na mão, já que seu negócio é mesmo a música.

Taiguara não é nenhum pseudônimo. É o nome de registro de um homem de carne e osso, brasileiro “da Silva”, com um toque “Chalar” uruguaio; um homem “livre, forro, senhor de si”, conforme o cantor se representa, pela tradução extraída do Dicionário de Tupi de Gonçalves Dias. A propósito, a transcrição do verbete aparece no encarte que acompanha o elepê de 76, *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* – “TAYGOARA , forro, livre, senhor de si”¹.

Obcecado por pesquisas temático-musicais de que resultam trabalhos cada vez mais complexos, Taiguara é compositor a serviço de linguagens que, longe de traduzir, deflagrem novas angústias. Este modo escorregadio de se representar elabora-se desde o começo da carreira, ainda nos anos sessenta, em meio aos constantes desafios de um país em franco desenvolvimento, que, com o avanço da tecnologia, se irmana com as grandes potências pelas reflexões acerca dos benefícios e prejuízos do progresso e construção de utopias de futuro:

De modo geral, portanto, ao debruçarmo-nos sobre os documentos que testemunham os anos sessenta, vemos uma tensão mais ou menos universal em torno das inovações técnicas. Ao se entranharem, o novo e velho se conflitam. As pessoas que viveram a época misturariam sentimentos de empolgação, susto, tristeza, euforia e estupefação diante das transformações que, naqueles anos,

¹ Inscrição no encarte do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, de 1976.

pareciam dar-se em ritmo mais acelerado. [...] todo esse processo de mudança, tomado no conjunto, geraria uma crise existencial para as pessoas que viveram na década de sessenta. E é dessa crise que emergirão novas identidades, em nível individual e coletivo no Brasil e no mundo.²

O Brasil quer conversar de igual para igual com o mundo desenvolvido e, nesse impulso, a música, *recriação poética da realidade*, também deve se modernizar. O grande desafio será compor uma canção com uma identidade brasileira sob condições técnicas de produção que são importadas. A canção estrangeira – sobretudo a americana – pode ser tomada como modelo de uma canção atualizada com a linguagem da tecnologia e desse ângulo o Brasil estaria “atrasado”. Assim, precisaria primeiro explorar as diversas manifestações do novo, vale dizer, conhecer a música feita nesses padrões, que é estrangeira, para daí, então, conjugar esse conhecimento técnico com a realidade local. Na capa de seu disco de estreia, em 1965, Taiguara descreve, a seu modo, a fase atual de execução desse projeto musical em curso:

A moderna música popular brasileira, que se encontra numa fase avançada de crescente penetração social, não está ainda liberta, nem o poderia em tão pouco tempo, de marcantes influências estrangeiras, pois que estas funcionam como fator técnico de evolução. O que acontece, porém, é que ao lado disso o nosso povo se aproxima cada vez mais desse popular moderno, e os sinais se fazem sentir num momento artístico em que a evolução já se encontra, cada vez mais, ao lado das nossas tendências populares locais [...].³

Nesse tempo, Taiguara morava em São Paulo. O primeiro disco coroava de êxito um percurso musical iniciado na Universidade Mackenzie, onde estudava Direito e integrava um grupo de jogral, *Os Aedos*. O grupo se apresentava nos festivais de jograis montados pelos universitários, conforme assinala Taiguara:

[...] Os Aedos foram o grupo que me deu a maior alegria, a alegria de começar a praticar o que eu sonhava, o que eu estudava e nunca praticava, nunca botava em público. Era a poesia do Vinícius, do Drummond, do Manuel Bandeira, do Mário de Andrade, arranjada, né? Em jograis, para jograis. Era como uma orquestração falada, né? E no primeiro festival de jograis, a gente só falou, só declamou poesia em forma de jograis. Mas no segundo já entrou música, violão, só faltava o piano.⁴

² Edwar de Alencar Castelo Branco. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p. 65-66.

³ Trecho transcrito da contracapa do CD *Taiguara!*, remasterizado em 2002.

⁴ J. C. Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003, p. 234.

Desses festivais participavam também os universitários Toquinho e Chico Buarque. É justamente Chico que levaria a turma para se apresentar no Juão Sebastião Bar às quartas-feiras, quando os iniciantes podiam mostrar seu trabalho:

*[...] O Chico, que já era conhecido, o pessoal conhecia a Marcha para um dia de sol, né? Levou alguns companheiros, né? A fazerem apresentações que ele fazia. Ele cantava com os universitários. Assim ele levou o Toquinho, levou a Tuca. Me levou um dia, numa quarta-feira, que era o dia dos estreates [...]. E pela primeira vez, ali no Juão Sebastião Bar, eu cantei o Samba de copo na mão e ganhei meu primeiro emprego como cantor. [...]*⁵

Juão Sebastião Bar: charmoso espaço paulistano cuja tradução flui da poesia que se respira no próprio lugar. Sensibilidade aguçada, talento com as palavras, um poeta recompõe a atmosfera noturna e nos apresenta esse tal bar chamado Juão:

[...]

Bar repleto. caras rindo angústia. nas escadas. no chão. em pé.

Uísque-com-água.

Bossa nova. a cantora sentada no piano. miudinha. graciosa. voz quente e sensual.

O samba sofisticado arranca aplausos frenéticos. os corpos balançam. na batida diferente. bossa nova.

Garôta de Ipanema. Gritos. urros histéricos. porque eu gosto de você... Vinícius e Tom. balanço.

Bom. bem Bom mesmo. batida bem. gostosa.

Tom e Vinícius.

Uísque e água. samba que fala de amor. bossa nova. porque estou tão sozinha... samba internacional. samba que não é quadrado.

Samba-jazz.

A cantora-sorriso desce do piano. passa miúda entre as mesas lotadas.

Menina-cantando-tristeza. cantando sonhos. menina-frágil-mulher.

E o amor que passa. e o barquinho boiando indiferente. o mar azul transbordando angústia.

Balcão repleto.

Olhos procurando olhos. velhos comprando juventude. caras-bonitas. calças justas. camisas-de-malha. barbas.

Artistas. prostitutas-em-flor. no bar não há problemas.

Bossa nova.

Pipoca.⁶

Nem mesmo toda a penumbra e fumaça de cigarro embaçariam descrição tão nítida: uma “cantora sentada no piano. miudinha. graciosa. voz quente e sensual”, eis Claudette Soares, madrinha musical de Taiguara.⁷

⁵ Idem, ibidem, p. 235. *Samba de copo na mão* é de autoria de Taiguara.

⁶ José Seixas Patriani. *Um bar chamado Juão*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1964, p. 3-4.

⁷ Informação obtida no site do Instituto Cravo Albin: <http://www.dicionariompb.com.br/taiguara/dados-artisticos>.

Em dedicatória aos avós paternos, o cantor estreante, de 18 anos, conta a proeza de ter sido contratado para cantar profissionalmente: “Aqui, eu estou no João Sebastião Bar. Este foi o começo da minha carreira, e ela deve muito à compreensão dos meus avós, pr’a mim, pais também. P’ra vocês, com todo o meu carinho. Do netinho Taiguara”⁸.

O investimento na carreira musical, porém, sofreria o primeiro baque com aquele primeiro disco já mencionado, que não alcançaria o sucesso. Desgostoso, Taiguara despede-se de São Paulo e retorna ao Rio. Ali, integra-se à cena musical, vivendo o jovem Vinícius de Moraes no espetáculo *Receita para Vinícius* e também comparece a reuniões musicais na casa dos pais de Marcos Valle, ao lado de vários artistas, entre os quais os mineiros Milton Nascimento e Wagner Tiso e o pernambucano Novelli, todos há pouco tempo no Rio. Tais reuniões acabam recebendo estatuto de movimento e, bem ao estilo da época, ganham um rótulo, *Música Nossa*:

*As reuniões primeiras eram feitas ou na casa dos pais de Marcos, que era uma mansão que ficava de esquina com a casa onde morava o Tom Jobim [...] – o Marcos morava com os pais, estava chegando dos Estados Unidos, numa rua chamada Félix Pacheco – e as reuniões do Música Nossa em 67 – já era 67 – eram ou na casa do Marcos, sala grande, ou às vezes na casa do Paulo Sérgio. Então a gente até estreitou parceria, conhecimento. Muita gente ali, muita gente ia, levava a sério o movimento.*⁹

Em 1966, ao lado de Claudette Soares e Jongo Trio, Taiguara apresenta o espetáculo *Primeiro Tempo 5 X 0*¹⁰. A grande responsável pela presença de Taiguara naquele espetáculo foi Claudette Soares, que levou Mièle e Bôscoli, diretores do espetáculo, para observarem de perto o artista em ação, na peça *Receita para Vinícius*:

Imediatamente ele deslança na carreira”, recorda a madrinha, primeira a cantar a produção de Taiguara, ao gravar Hoje, Coisas e Estrada estreita, entre outras. “Taiguara é muito vanguarda. Ele vem junto da

⁸ Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:22>.

⁹ Todas as informações sobre o *Música Nossa* foram colhidas da entrevista de Novelli – compositor, cantor e baixista que trabalhou com Taiguara, Milton Nascimento, Elis Regina, Gal Costa e muitos outros – ao grupo “História e música: compondo identidades, fazendo histórias”, no Rio de Janeiro, em 10/12/2010. Dessa entrevista participaram os integrantes Maria Abília de Andrade Pacheco, Mateus de Andrade Pacheco e Valeska Barreto Gama, além da coordenadora do grupo, Prof^a Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito. Presente também o cantor e compositor Cayê Milfont, amigo pessoal de Novelli e grande responsável pela realização do encontro. A propósito, todas as falas de Novelli nesta dissertação foram extraídas desta entrevista.

¹⁰ “O espetáculo ficou em cartaz durante um ano, na Boate Rui Bar Bossa. Depois, o mesmo show foi adaptado para uma versão pocket para o Teatro Princesa Isabel, permanecendo durante dois anos em cartaz. Foi nesse espetáculo que [Taiguara] compôs ‘Hoje’, um de seus maiores sucessos. O show foi gravado ao vivo pela Philips, em 1966, e hoje se transformou em peça rara de colecionador”. Informação disponível no site do Instituto Cultural Cravo Albin: <http://www.dicionariompb.com.br/taiguara/dados-artisticos>.

bossa nova, mas com um trabalho diferente, moderno e visceral”, elogia Claudette, chamando a atenção para o fato de grandes intérpretes da época, como Elis Regina e Maria Bethânia, não o terem gravado.¹¹

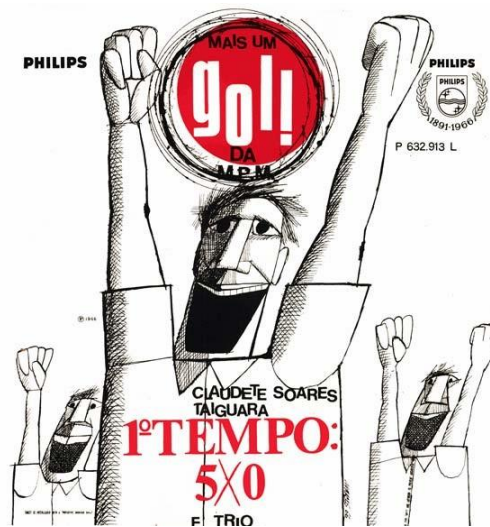


Fig. 1. Capa do LP 1º Tempo 5X0

O espetáculo *Primeiro Tempo 5 X 0* intercala canções a textos recitados, compondo um jogral que explora a superação da divisão do tempo em passado, presente e futuro¹². Em vez do tempo cronológico, apresenta-se uma modalidade de tempo onde o presente mobiliza eventos e os ordena segundo motivações especiais de caráter histórico, cultural e social, conforme se vê no trecho de *Samba Tempo*:

*Tempo tem de guerra e paz
E tem tempo que é pra frente
Tempo que é pra trás
Que é tempo de saudade
Tempo que faz mal
E tem tempo de presente
Tempo sideral [som incidental]*¹³

Sob o clima de uma Bossa Nova em transição, o espetáculo procura responder à pergunta: transição para o que e/ou para onde? O desafio é não perder de vista o ideal de uma dicção musical brasileira atualizada e individualizada, o que naquele momento implica valorizar as inovações conquistadas sem, no entanto, se contentar com elas, sob o risco de se tornar repetitivo e antiquado¹⁴. Quadros humorísticos com citações da

¹¹ Ailton Magioli. “Homenagem a Tanguara”. *Diário da Borborema*, 23/2/2011. Informação extraída do site: http://www.diariodaborborema.com.br/2011/02/23/cultura1_0.php.

¹² Nesta dissertação, a recomposição do espetáculo *Primeiro Tempo 5 X 0* se faz a partir do LP homônimo, que traz os diálogos e canções, além de outras informações, na contracapa.

¹³ *Samba Tempo*, de Marcos Vasconcellos e Pingarrilho.

¹⁴ Cf. Oscar Pilgallo. *A história do Brasil no século 20: (1960-1980)*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 58.

publicidade, cinema, futebol e moda ambientam com leveza o debate musical num solo de múltiplas linguagens, preparando o terreno para as interpretações musicais que vêm em seguida. Nos diálogos falados, brinca-se com a cisão entre as propostas folclórica e vanguardista, com citação explícita do crítico e historiador José Ramos Tinhorão:

Taiguara: *Tempo de ódio*. “*Música popular: um tema em debate*”, de José Ramos Tinhorão. À página 18 lê-se...

Claudette Soares: *Taiguara, me dá esse livro pra cá! Deixa o tempo do ódio pra trás! O livro de Tinhorão dura apenas cinco minutos. A Bossa Nova – hum... nova! – já vai fazer dez anos, meu tempo de artista! Taiguara, olha pra mim, crê em mim: “O homem que diz dou não dá, porque quem dá mesmo não diz”*.

Taiguara: “*O homem que diz vou não vai, porque quando foi já não quis*”. [Entra a música, e Taiguara continua a letra de *Canto de Ossanha*, agora cantando. E assim o tempo de ódio vai ficando para trás]¹⁵

Noutra brincadeira hilariante, Taiguara e Claudette interpretam *A banca do distinto*, de Billy Blanco, parodiando o estilo musical de Milton e Isaurinha Garcia. Como resultado, um híbrido instigante, em que a velha dicção se assimila ao samba-jazz, ganhando ares de novidade:

- *Não confundir saudade da bossa...*
- *... com bossaudade!*
- *Isaurinha Garcia...*
- *... e Mil-ti-nho!*

[Claudette Soares imita a dicção de Isaurinha Garcia, caprichando nos “r” e nos “t” e “d” não palatalizados diante de “e” e “i”. “Miltinho”, por sua vez, vai retomando cada final de frase cantado pela parceira, numa meia-conversa, meia-canção]:

*Não, não, não fala com o pobre,
não dá mão a preto
não carrega embrulho
pra que tanta pose, doutor
pra que tanto orgulho
[...]
Mais alto o coqueiro
Maior é o tombo do coco afinal
[Que legal, regional!]
Quando o tombo termina
Com pedra por cima*

¹⁵ Paulo Cesar de Araújo, no livro *Eu não sou cachorro, não*, aponta no mesmo espetáculo a seguinte *performance* de Taiguara: “Em determinado momento do espetáculo, Taiguara rasgava exemplares do livro *Música popular: um tema em debate*, de Tinhorão, e atirava as páginas numa cesta de lixo – para delírio da platéia”. Cf Paulo Cesar de Araújo. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafonica e ditadura militar*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 406 (nota 578).

E na horizontal [Nesta hora, “Miltinho” enguiça: *E na horizontal... horizontal... horizontal...*]

- *Miltinho, que é isto? Você enguiçou? Sou eu, Isaurinha!*

[A bateria simula um tranco, e “Miltinho” desembucha. No final, a dupla finaliza solenemente a canção e o público aplaude entusiasmado.]

Uma proposta musical fundada nas matrizes folclóricas da música brasileira talvez não respondesse habilmente à interpelação de um presente constituído de múltiplos cruzamentos culturais, segundo se depreende do diálogo:

- *Tempo pra frente!*

- *Bomba H. James Bond.*

- *Carcará!*

- *Tempo pra frente? Carcará pega, mata... e come!*

- *O Bond é mais safo: pega, come... e mata!* [risos da plateia]

Decorridos quase dez anos de Bossa Nova, as conquistas alcançadas autorizavam o livre acesso ao passado pela via do humor e da nostalgia. Entretanto, esta era apenas uma possibilidade, entre tantas outras, de se por à prova a estética vanguardista num presente bastante heterogêneo que se projetava sofregamente para o futuro. Como se vem debatendo aqui, o desafio era trabalhar, dentro de uma óptica brasileira, novas linguagens capazes de expressar as expectativas, sensibilidades e angústias de um tempo plural. Taiguara partilhava desse pensamento, de forma tal que seus discos, desde o primeiro, refletem muita pesquisa musical, em sintonia com temas atuais diversos, captados das antenas de televisão e dos jornais. Todo esse discurso, porém, cai por terra na virada para os anos 70, quando Taiguara se torna um cantor de sucesso: “A grande surpresa dos que o conheceram naquela época foi sua projeção numa área musical de massa com big hits do *Hoje*, *Universo do teu corpo*, *Geração 70* e *Viagem*.¹⁶

Realmente, se considerarmos o curto intervalo entre a fase bossa-novista de Taiguara e sua adesão ao *pop*, houvera de fato uma reviravolta em sua carreira, até mesmo porque o *pop*, tomado pejorativamente como simples imitação do modelo estrangeiro, ia de encontro àquele sofisticado projeto de música brasileira que Taiguara tão bem expusera ao lado de Claudette no *Primeiro Tempo 5 X 0*. Mas se o disco onde se percebe esse “salto” é de 1969 (a canção *Hoje é deste disco*), sabemos que desde 1967 o Tropicalismo vinha realizando experimentações muito parecidas, nos mesmos

¹⁶ Tárík de Souza. “Audácias empurradas para o gueto”. *Jornal do Brasil*, Caderno B. 15/02/1996, p. 5.

palcos dos festivais que Taiguara pisava¹⁷. Em 1969, a estética tropicalista gozava de tanta popularidade que a palavra “tropicalismo” já circulava livremente, designando um movimento musical específico, segundo explica Marcos Napolitano:

No festival da TV Record de 1968, a palavra “tropicalismo” já servia como um rótulo, possuindo sua torcida. Ficava clara uma tentativa da indústria cultural de transformar as experiências poético-musicais do “grupo baiano” em uma fórmula reconhecível, no limite de tornar-se mais que um estilo, um gênero de mercado.¹⁸

Mas Taiguara, não tendo participado diretamente do Tropicalismo, pode, hoje, ser classificado como tropicalista? É bastante complicado responder a tal pergunta a partir de fundamentos estéticos e temáticos. Melhor desviar o foco da questão para as operações seletivas realizadas dentro e fora do movimento para que ele ganhasse força.

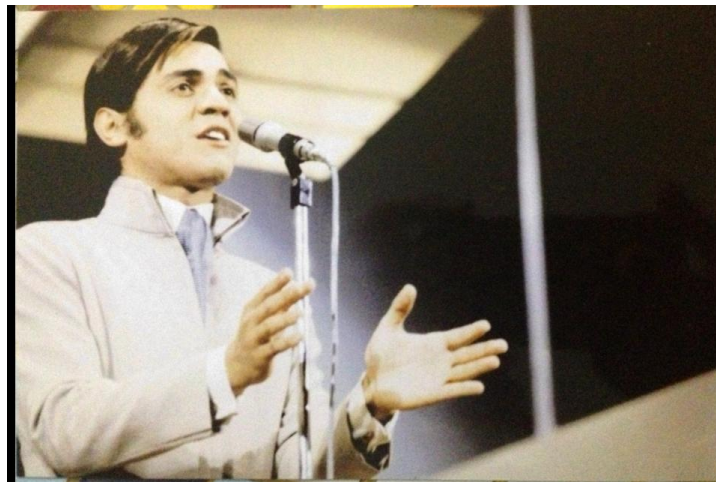


Fig. 2. Defendendo *A grande ausente*, canção de Francis Hime e Paulo César Pinheiro, 1968

Um excelente exemplo desse mecanismo de filtragem feito por um grupo que visa se constituir em movimento vem de uma declaração do cineasta Renato Tapajós ao historiador Marcelo Ridenti, referindo-se não ao Tropicalismo, mas ao Cinema Novo:

[...] embora a gente estivesse aqui em São Paulo sob o total impacto do Cinema Novo – e todo mundo via o Cinema Novo como redenção do cinema brasileiro –, na verdade São Paulo nunca esteve envolvido no Cinema Novo, quer dizer, depois comentava-se que o Cinema Novo era composto por aqueles que o Glauber achava que faziam parte do Cinema Novo. E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte do Cinema Novo, a gente corria um pouco à margem disso aí. Embora

¹⁷ Cf Marcos Napolitano. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2004, p. 63.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 70.

fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas (entrevista ao autor, Caxambu, 21 de outubro de 1997).¹⁹

Reconhecendo que há uma união de forças para fundar e manter um movimento, temos que considerar ainda que, por mais coeso que seja um grupo, seus integrantes assimilam individualmente as diretrizes formuladas. A partir dessa reflexão, evitamos submeter o indivíduo a um rol de características que, a pretexto de formalizar um movimento, elaboram-se em *representação*, com o objetivo, portanto, de “produzir reconhecimento e legitimidade social”, conforme assinala Sandra Jatahy Pesavento.²⁰

Roger Chartier enfeixa essas reflexões – somadas a tantas outras – num par de noções que se complementam e se autoalimentam. “Representações e práticas” são noções encampadas numa só máxima, direcionada ao trabalho do historiador:

[...] pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.²¹

Esse pequeno trecho extraído de uma complexa discussão onde Chartier elabora uma noção chave elucidada o que vem sendo aqui debatido, servindo, ainda, de ponto de partida para o trabalho historiográfico: o que se estuda são, afinal, *representações* do mundo social, formalizadas em *práticas*, atravessadas por *relações de poder* (“traduzem [...] posições e interesses objetivamente confrontados”). Nesse âmbito, a própria historiografia reproduz esse mecanismo, por isso sempre se faz necessário refletir tanto sobre o acervo teórico que fundamenta a metodologia do trabalho historiográfico quanto sobre a literatura disponível na área específica com a qual o pesquisador busca dialogar. Esse procedimento pode ser interpretado como uma “atitude preventiva” do historiador diante da armadilha do conceito – “conceito” aqui tomado na acepção que lhe atribui José D’Assunção Barros: “Os conceitos, pode-se dizer, são instrumentos de conhecimento mais elaborados, longamente amadurecidos [...]”.²² A armadilha do conceito decorre da tentativa de submeter a realidade ao crivo de uma teoria, numa inversão de óptica: o sentido preexistiria, desta forma, à realidade que se queria

¹⁹ Marcelo Ridenti. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1. p. 95. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>.

²⁰ Sandra Jatahy Pesavento. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 41.

²¹ Roger Chartier. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 19.

²² José D’Assunção Barros. “História Cultural: um panorama teórico e historiográfico”, *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, Brasília, UnB, Vol. 11, n. 1-2, 2003, p. 162.

representar, quando sabemos que ele resulta de uma elaboração, de uma construção feita por quem maneja os “*mecanismos de representação* que articulam modalidades de relações com o mundo social a partir de operações de classificações, delimitações, práticas e institucionalizações”.²³ Portanto, o historiador deve buscar representar a realidade pela leitura que faz das práticas nela em curso, utilizando metodologias fomentadas no campo de análise em que inscreve sua pesquisa e tomando a teoria como suporte epistemológico para ancorar a operação que empreende. Só assim imprimirá dinamismo às discussões que vêm se processando numa sociedade que ele, historiador, afinal, integra e na qual buscará responder algumas questões e levantar outras tantas.

Feitas essas considerações, o debate se aquece e suscita outras questões: por exemplo, se a Bossa Nova traz consigo esse espírito de inovação, se o Tropicalismo reativa essa proposta anos depois, por que atropelar a Jovem Guarda nesse percurso? Mesmo que, em etapa posterior, tal manifestação viesse a ser “autorizada” pelos tropicalistas, a história não lhe tem atribuído relevância no projeto musical brasileiro.

Ora, trata-se de uma lacuna imperdoável, quando se sabe que a Jovem Guarda não é “um navio ancorado no espaço”²⁴, mas um fenômeno musical tributário de uma vertente que vinha se constituindo desde os anos 50, lado a lado com a própria Bossa Nova²⁵. Nesses termos, a Jovem Guarda é uma resposta brasileira ao mundo pela experimentação do *rock*. A França e a Itália, por exemplo, já vinham dialogando há certo tempo com esse estilo musical, e o Brasil sabia disso, a julgar pelo enorme sucesso de canções compostas nesse gênero que procediam desses países.²⁶ É com essa motivação que o programa *Jovem Guarda* vai ao ar em 1965, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Evidentemente, a linguagem do programa privilegiava o *rock*, mas artistas de várias tendências pisaram aquele palco, como a própria Claudette Soares, que em 1967 ali interpretou *Como é grande o meu amor por você*.²⁷ Entretanto, o forte apelo comercial da marca Jovem Guarda ofuscava o fenômeno musical quando a discussão deslizava para considerações estéticas²⁸. Nesse

²³ Eleonora Zicari Costa de Brito. “História, historiografia e representações”. In: Marcia de Melo Martins Kuyumjian e Maria Thereza Negrão de Mello *et alii*. *Os espaços da História Cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 32.

²⁴ Cf. Ana Cristina Cesar. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 87.

²⁵ Cf. Marcos Napolitano. *Op. cit.*, p. 34.

²⁶ No Brasil faziam grande sucesso, por exemplo: Rita Pavone (*Datemi un martello*), Bobby Solo (*Una lacrima sul viso*) e Cristophe (*Aline*).

²⁷ Informação obtida no site oficial da cantora: <http://www.claudettesoares.com.br/en/biography03.htm>.

²⁸ “Seguindo o exemplo da Apple, promotora dos Beatles, a agência de publicidade Magaldi, Maia & Prospero passou a coordenar industrialmente a imagem do trio central da Jovem Guarda, criando as

hiato discursivo, a perspectiva cultural surge como alternativa de reinserir a Jovem Guarda no panorama de sua época, ao mesmo tempo que, por intermédio daquele fenômeno musical, torna-se possível explorar mais uma perspectiva de leitura do mundo àquele tempo:

Compreendida como fomentadora de valores responsáveis pela construção de marcos identitários amplamente partilhados por boa parte da juventude brasileira, a *Jovem Guarda* constitui-se como objeto privilegiado para a análise dos impasses e possibilidades vivenciados pela juventude dos anos 60 e 70 do século XX, no País. Um dentre inúmeros movimentos musicais que sacudiam o país no referido período, a *Jovem Guarda* foi vista por uns como responsável por conectar a juventude com representações bastante transgressoras, e por outros, como um movimento que domesticou essa mesma juventude.²⁹

De todo modo, aquela experimentação do *rock* inspirou profundamente muitos artistas, e sua estética já naquela época diluiu-se num rol de manifestações musicais que, vistas hoje, guardariam fortes vínculos entre si. São exemplos de artistas ligados à Jovem Guarda, embora não tenham integrado, efetivamente, o movimento: Vanusa, Antonio Marcos e Evinha (esta última, quando integrante do Trio Esperança, participou várias vezes do programa). Não por mera coincidência, alguns desses artistas interpretarão nos anos 70 composições exclusivamente feita para eles por Taiguara. Antonio Marcos, por exemplo, gravou *Mensagem de um planeta perdido* e Evinha, *Tema de Eva* e *Tema de Adão* (regravada mais tarde por Rosemary). Erasmo Carlos gravou *Dois animais na selva suja da rua* e Wanderley Cardoso, *Descoberta da América*.³⁰

Diz Taiguara: “Eu era um cantor que convivia muito mais com Vanusa, Antônio Marcos e Evinha do que com o Chico Buarque, Milton Nascimento. Vivia um pouco sozinho, com a solidão da família.”³¹ Aqui, o nome de Chico Buarque remete ao início da carreira ainda em São Paulo; a lembrança de Milton associa-se ao retorno ao Rio de Janeiro; quanto a Vanusa, Antônio Marcos e Evinha, são nomes ligados à década de 70, quando Taiguara estava no auge da carreira.

A identificação de Taiguara com esses herdeiros diretos da Jovem Guarda ocorre num momento decisivo. Desde 1969, os festivais vinham perdendo força, por vários

marcas Calhambeque, Tremendão e Ternurinha para uma série de produtos que ia de bonecas a calças e blusas”. Informação obtida em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda>.

²⁹ Eleonora Zicari Costa de Brito. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *Textos de História*, vol. 15, nº 1/2, 2007, p. 2124-215.

Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/view/968/635>.

³⁰ Todas as informações foram obtidas no fotolog de Taiguara: <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva>.

³¹ Assis Ângelo. “Taiguara volta pra luta”, *Folha de S.Paulo – Caderno Folhetim*, 24/1/1982.

motivos, entre os quais o exílio de artistas como Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Em 1971, a única emissora a insistir na fórmula era a Globo, que, para manter o pique do programa, convidou artistas tarimbados dos festivais para disputarem as finais, dispensando-os das fases eliminatórias disputadas pelos outros (Taiguara foi um desses escolhidos). Ocorre, porém, que, em pleno vigor da lei da censura prévia, algumas letras foram proibidas, o que mobilizou aqueles artistas veteranos a assinarem um documento de protesto em que se retiravam do festival³². O evento seguiu seu curso, porém bastante apagado pelo desfalque de seus principais participantes. Em 1972, realizou-se a duras penas a última edição do FIC (Festival Internacional da Canção), encerrando-se a era dos festivais.³³

Com isso, os artistas perdiam, a um só tempo, uma excelente vitrine para seu trabalho e um espaço de diálogo com as várias tendências musicais que informavam a música brasileira. Em compensação, o momento era propício à autorreflexão e ao investimento num trabalho mais autoral, por meio de reativações de projetos em suspenso, ou pela busca de novos rumos:

Em 1972, os dois astros, Chico e Caetano, que até então representavam as duas grandes tendências estéticas e políticas da MPB, gravaram um álbum ao vivo, num histórico *show* em Salvador, com o título *Caetano e Chico, juntos e ao vivo*. [...] Esse encontro, altamente simbólico, de dois grandes astros que dividiam as platéias dos anos 1960 foi complementado, em 1974, por outro encontro artístico, entre Elis Regina e Tom Jobim, que também não haviam sido lá muito amigos em meados dos anos 1960. [...] Em 1972, explodia outro fenômeno musical, já conhecido como compositor havia algum tempo: Milton Nascimento que trouxe junto todo o Clube da Esquina – um conjunto de compositores, instrumentistas e intérpretes de Minas Gerais, que fundiam gêneros e estilos locais com o *rock*.³⁴

É nesse panorama que se deve ambientar a adesão de Taiguara ao *pop*. De 1970 a 1972, o cantor reforçou os vínculos com essa tendência musical roqueiro-romântica e desta forma sua imagem foi-se descolando da MPB, muito embora seu trabalho atual não se distanciasse das propostas iniciais ligadas à Bossa Nova, inclusive pelo apuro musical e pelas letras bem escritas, conforme veremos. Sua dicção musical é tributária de um modelo de canção muito executado nas rádios nos anos 60 e 70, com temática romântica e arranjos orquestrais majestosos, de que são exemplos The Platters, Jimmy

³² Houve, posteriormente, outro documento, assinado por artistas não selecionados previamente para o festival, como Suely Costa, Vítor Martins, Tite de Lemos, Eduardo Souto, Gonzaguinha, entre outros. Cf. Zuza Homem de Mello. *A era dos festivais: uma parábola*. 4ª. ed., São Paulo: ed. 34, 2008, p. 402-403.

³³ Idem, *ibidem*, p. 413-435.

³⁴ Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 87.

Webb e The Stylistics. As baladas românticas americanas, ao lado das italianas e francesas, faziam enorme sucesso nas rádios e nada impediria que tal formato de canção contribuísse para a “evolução” (retomo o sentido da palavra empregado por Taiguara) do bolero ou do tango, gêneros musicais também sob inspiração romântica, que não seriam descartados, mas reativados sob esse mecanismo de apropriação:

Eu cheguei à conclusão de que acabar com o que existe pra colocar outra coisa em cima é um suicídio. Bicho, eu nasci em Montevidéu, mas me naturalizei brasileiro, vivi aqui e tenho aqui minhas raízes. Se não escolho uma opção, não preciso esmagá-la, basta esquecê-la. Assim como o tango está revivendo na Argentina – porque está na raiz – nós também temos nossa cultura, que não pode ser ultrapassada por “bossa-nova” nenhuma, por “movimento musical” nenhum. O que deve ser feito é um trabalho em cima do que temos, sem esmagá-lo. [...] 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 “redescobrimo” o tango, que nunca deixou de existir.³⁵

Não se tratava, bem se vê, de uma “evolução” para algo que representasse uma superação, mas de uma atualização daqueles gêneros já tão familiares que, a propósito, gozavam de muito prestígio nos anos 60, como se percebe em algumas produções artísticas ambientadas na época. Nesses termos, cumpre lembrar Michel Maffesoli, cujo raciocínio contribui para a reflexão aqui proposta:

O rolo compressor da ideologia do Progresso completou sua obra, e a uniformização e a indiferenciação constituem as características mais notáveis do estilo de vida ocidental, embora, em seu apogeu, esse progressismo pareça bem frágil. Com efeito, percebemos a manifestação, empírica ou teoricamente, de processos de resistência, oriundos de horizontes totalmente diversos, que questionam o esquema dominante, e as práticas, que até bem pouco tempo eram tachadas de passadistas, são novamente investidas, adquirindo uma nova atualidade.³⁶

Na minissérie *Anos Rebeldes*, por exemplo, exibida pela Rede Globo em 1992, uma trilha musical bastante diversificada evoca uma memória dos anos sessenta associada à classe média, onde toda conversa acabava deslizando para debates tanto políticos como comportamentais³⁷. Aquela efervescência musical condiz com a crise de identidade vivida por personagens que se deslocam por espaços onde o público e o

³⁵ “Do bolero ao tango, música de Taiguara é cantada na Europa”. *O Globo*, 22/5/72.

³⁶ Michel Maffesoli. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p.85.

³⁷ Referindo-se a esta minissérie, explica Edwar de Alencar Castelo Branco: “[...] a circulação das falas constrói uma fantasia de que aquele foi um momento em que todos tinham um projeto político, estivessem ou não, deliberadamente, militando no âmbito da política.” Cf. Edwar de Alencar Castelo Branco. op. cit., p. 68.

privado frequentemente se confundem. No repertório internacional, baladas românticas mesclam-se ao agito do *rock* e de ritmos caribenhos; no repertório nacional, abre-se um panorama musical das várias vertentes da canção popular – Bossa Nova, Tropicalismo, Jovem Guarda, canções “de protesto” e boleros. A minissérie reúne, pois, canções exemplares dos muitos estilos que, querendo ou não, conviviam uns com os outros, indiferentes às polêmicas estético-ideológicas que pudessem gerar³⁸. Tal democracia musical é proporcionada pelo rádio, que informa a audiência mais amplamente, além de ser um eletrodoméstico mais acessível à população do que a televisão³⁹.

Em recente depoimento ao jornalista Eric Nepomuceno, Chico Buarque revela como o rádio contribuiu para sua formação musical e, mais especificamente, para sua aproximação com a cultura latino-americana:

*A minha ligação com os países, os demais países latino-americanos, a minha primeira ligação, era musical, porque, garoto, ouvindo rádio – eu ouvia mais rádio do que outra coisa, mais do que vitrola; antes de ter toca-discos em casa, eu tinha rádio, e rádio tocava um pouco de tudo, e desse tudo fazia parte a música latino-americana. Assim como tinha, também, claro, música brasileira, música americana – norte-americana – muito; havia bastante música francesa, italiana e latino-americana, ou seja, boleros e um pouco de tango. Então tinha: Argentina, tinha música do México e Cuba. Minha ligação afetiva com os países hispano-americanos vinha daí. Eu sabia cantar aquelas canções todas do Trio Los Panchos, as músicas do Agustín Lara, César Portillo de la Luz e tudo o mais.*⁴⁰

Especialmente nos anos 60, havia uma forte penetração da vertente moderna da canção romântica estrangeira – espécie de *rock*-balada –, e os espaços privilegiados de circulação desse repertório eram os clubes noturnos e boates, onde *crooners*

³⁸ A coletânea compõe-se das seguintes canções: *Baby* (Gal Costa e Caetano Veloso); *Sapore di sale* (Gino Paoli); *Carta ao Tom* (Toquinho e Vinícius); *Can't take my eyes off you* (Frankie Valley & The Four Seasons); *Mascarada* (Emílio Santiago); *Alegria alegria* (Caetano Veloso); *Going Out of My Head* (Sérgio Mendes); *Monday Monday* (The Mamas & The Papas); *There's a kind of hush* (Herman's Hermits); *Soy loco por ti América* (Caetano Veloso); *Discussão* (Sylvinha Telles); *Call me* (Chris Montez); *Senza Fine* (Ornella Vanoni); *Guantanamera* (Edom e Felipe), *The house of the rising Sun* (Edom e Felipe). Entre as canções da minissérie não incluídas na coletânea, estão: *I wanna hold your hand* (The Beatles); *Guarda come dondolo* (Edoardo Vianello); *Quero que vá tudo pro inferno* (Roberto Carlos); *Carcará* (Maria Bethânia); *Arrastão* (Elis Regina); *A banda* (Nara Leão); *Pata pata* (Miriam Makeba); *Roda viva* (Chico Buarque); *Sá Marina* (Simonal); *Caminhando* (Geraldo Vandré); *Pra frente Brasil salve a seleção* (Copa 70); *Foi um rio que passou em minha vida* (Paulinho da Viola); *O bêbado e a equilibrista* (Elis Regina); *Sentimental demais* (Altemar Dutra).

³⁹ Segundo a tabela “Evolução da porcentagem de domicílios com rádio e TV: Brasil – 1970 – 1996”, no livro *Os donos da voz*, de Marcia Tosta Dias, em 1970 o rádio ainda dominava os lares brasileiros com 58,9%, enquanto a televisão, em franca expansão, atingia apenas uma faixa de 24,1%. Cf. Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008, p. 56.

⁴⁰ Depoimento dado ao programa *Sangue latino*, levado ao ar em 15/03/2011 pelo Canal Brasil.

interpretavam um repertório variado, com músicas para dançar de rosto calado, ou mais solto, ao som vibrante do *rock and roll*, salsa, rumba, calipso e outros ritmos:

A gente tocava tudo, eu cantava em francês, em inglês, em espanhol, em italiano, tudo inventando. Muita coisa era verdadeira! [Era] o que se ouvia no Brasil, inclusive tinha coisa que fez minha cabeça: Nico Fidenco, já ouviu falar? [...] “Legata a un granello di sabbia” era o nome da música. Até hoje eu não sei [a letra]. E eu cantava, mandando: [Cantarola] “Volare, ô, ô/ cantare, ô, ô ô ô/nel blu dipinto di blu/felice di stare lassù”. A letra pra mim era só isso. O resto da letra, “E volavo, volavo, felice più in alto del sole et ancora più su” – aí eu saía cantando qualquer coisa. Mas cantava também em espanhol, aí cantava melhor, mais certa, a letra: “Besame, besame mucho, como si fuera esta noche la última vez...”, “reloj no marques las horas...”⁴¹

Aqui não poderia passar despercebido um disco de Milton Nascimento, lançado em 1999: *Crooner*. Nesse disco, Milton mostra o *crooner* que ele foi, ao trazer de volta um repertório dos bailes de seu tempo, e revela o *crooner* que ele ainda é, ao interpretar um repertório de canções atuais⁴².

Os *crooners* são verdadeiros “diplomatas da canção”: circulando com desenvoltura por vários gêneros musicais, demolem as barreiras que opõem o antigo ao novo, o tradicional ao moderno, o sofisticado ao popular. Sua marca é a versatilidade e sua função é fazer dançar, cantando e emocionando casais num espaço muito propício ao romantismo. Algumas bandas se apresentam com um visual moderninho, reforçado por uma iluminação muitas vezes centralizada na bateria. Novelli relembra seu início de carreira, quando em Garanhuns, Pernambuco, se apresentava com seu conjunto, o *Nouvelle Vague*: “Quando o baterista pisava no pedal do bumbo, acendia uma luz vermelha, que era para poder aparecer o nome: ‘Nouvelle Vague’⁴³. É bastante sugestivo o nome do conjunto, pois mostra o frutífero diálogo da música com o cinema, outro poderoso veículo de divulgação de canções, muitas vezes interpretadas pelos próprios atores, que não raro eram também excelentes cantores.⁴⁴

⁴¹ Depoimento de Novelli ao grupo História & Música, no Rio de Janeiro, em 11/12/2010.

⁴² Faixas do disco: 1. *Aqueles olhos verdes* (Nilo Menendez, Adolfo Utrera), 2. *Certas coisas* (Nelson Motta e Lulu Santos), 3. *Only you* (B. Ram, A. Ram), 4. *Mas que nada* (Jorge Ben), 5. *Frenesi* (F. Dominguez), 6. *Não sei dançar* (Alvin L.), 7. *Resposta* (Nando Reis, Samuel Rosa), 8. *Beat it* (Michael Jackson), 9. *Se alguém telefonar* (Alcyr Pires Vermelho, Jair Amorim), 10. *Rosa Maria* (Anibal Silva, Eden Silva), 11. *Castigo* (Dolores Duran), 12. *Ooh child* (S. Vincent), 13. *Lágrima Flor* (Billy Blanco), 14. *Barulho de trem* (Milton Nascimento), 15. *Lamento no morro* (Tom Jobim, Vinícius de Moraes), 16. *Pot-pourri* (*O gato da madame* (Armando Nunes-Carim Mussi), *Edmundo* (In the mood) (J. Garland-A. Razaf-vrs. Aloysio de Oliveira), *Cumanã* (Cumana) (B. Allen-H. Espina-R. Hillman- Vrs. Aloysio de Oliveira).

⁴³ A propósito, Novelli é o nome artístico do pernambucano Djair de Barros e Silva. Segundo o músico, “Novelli” é corruptela de *Nouvelle*, da expressão *Nouvelle Vague*.

⁴⁴ Novelli cita, em seu depoimento, como grande cantora, Doris Day.

José Ramos Tinhorão, com sua peculiar argúcia, aponta mais uma via de acesso à canção estrangeira: o Festival Internacional da Canção, realizado pela Rede Globo. Entretanto, o crítico não vê com bons olhos o contato da canção brasileira com um modelo de canção estrangeira cujos arranjos pomposos passariam, segundo ele, a ser simplesmente “macaqueados” pelos orquestradores brasileiros:

[...] preocupados em “não ficar para trás” em relação aos músicos estrangeiros (do porte dos norte-americanos Henry Mancini, em 1966; de Quincy Jones, em 1967; de Nelson Riddle, em 1968; de Jimmy Weeb (sic), em 1969; e do espanhol Augusto Algueró, em 1970), os orquestradores brasileiros preocuparam-se em competir na base da elaboração de arranjos de “nível internacional”, passando a copiar modelos de orquestrações estrangeiras com tanto rigor, que todas as músicas acabavam parecendo iguais.⁴⁵

Tinhorão não se intimida em, mais adiante, citar nominalmente esses pouco inspirados orquestradores brasileiros: “[...] Guerra Peixe, Lindolfo Gaya, Radamés Gnattali, Erlon Chaves, etc”. Em tom irônico, o crítico se refere a uma nova categoria de canção, a “canção de festival”, isto é, uma canção que nasce (e morre) no próprio festival:

Com o aparecimento do clima sonoro pré-fabricado pelos arranjos, surgia, pois, já a partir de 1969, ou, mais particularmente, a partir de 1970 – quando a tendência norte-americana da moda pop se faz sentir nos palcos de maneira arrasadora, e roupas, danças, gestos, instrumental, recursos vocais e mise-en-scène passam a imitar o festival de Woodstock – um novo tipo de música: a “música de festival”.⁴⁶

Cumprе assinalar que a canção *Hoje*, de 1969, um dos maiores sucessos de Taiguara, com arranjos orquestrais do maestro Gaya, “ao estilo das canções norte-americanas”, não participou de nenhum festival. *Hoje* é cria do espetáculo *Primeiro Tempo 5 X 0*, cujo roteiro, como vimos, elaborava-se numa postura crítica em relação ao tempo, e daí, em relação também a um projeto de música popular brasileira. Mas é inevitável que os festivais informaram musicalmente Taiguara, sobretudo se considerarmos a assiduidade do cantor nesses eventos. Comentando a final da edição nacional do V FIC, Elis Regina se posicionava justamente com relação à questão da homogeneidade das canções defendidas, o que sugere um debate de bastidores elaborado nos termos do discurso de Tinhorão:

A coerência do júri estabeleceu-se na escolha das dez finalistas, que eram, realmente, as melhores. Não poderiam ser outras. Achei inexplicável, porém, a colocação final da música de Taiguara em oitavo

⁴⁵ José Ramos Tinhorão. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p. 182.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 182.

lugar. Se a acusação que lhe foi feita é de ter plagiado **Call Me**, então a BR-3 do Antônio Adolfo [a vencedora do certame] estaria muito mais perto de ser uma cópia de **Teletema**. Quem tiver a cuca no lugar, sabe muito bem que são quatro músicas inteiramente diferentes. [...] Se eu tivesse que marcar uma classificação final, a meu gosto, colocaria a BR-3 em primeiro, Universo do Teu Corpo em segundo (ah, Taiguara); depois, O Amor é o Meu País; em quarto, Encouraçado; e Abolição fechando a roda.⁴⁷

Mais que uma crítica à homogeneidade das canções, que, volta e meia, se erguia entre os críticos musicais, percebia-se o sintoma do esgotamento de um formato de programa. À parte essa decadência, o contato com artistas de outros países foi bastante produtivo para Taiguara, motivando-o a elaborar uma canção voltada para um “som universal”, sobretudo em face das demandas culturais do período, a reunir artistas de diferentes origens e tendências em eventos internacionais, como o Midem:

Taiguara, um dos mais jovens e talentosos artistas lançados nos últimos anos na música popular brasileira, brilhando tanto como cantor como compositor, está de viagem marcada, no próximo mês, para a França, onde irá representar a “Odeon” no “Midem” – uma espécie de feira internacional do disco em que participam grandes “astros” internacionais. É dele a sugestão pra o Governo colocar, urgentemente, a MPB na pauta das exportações⁴⁸.

O encontro de artistas de várias nacionalidades animava-se em discussões onde a música se internacionalizava. Nas entrevistas, Taiguara descreve, animadamente, seus roteiros de viagens e os contatos profissionais feitos ou por fazer e teoriza sobre música, revelando-se também hábil pesquisador musical. Era chegada a hora de sair para conhecer novos mundos, era tempo de “viagens”.

1.1 O amor, o sorriso e a flor num tempo de guerras: Taiguara e a contracultura

Em seu trabalho musical, Taiguara testa linguagens em contato com estruturas musicais há muito por ele patenteadas, cujo resultado surpreende, mas não estranha. Assim, tem-se a impressão de estar sempre diante de um novo e mesmo Taiguara, sem se agredir o enigma que alimenta o mito: um romântico insuspeitadamente politizado ou um político absurdamente romântico?

⁴⁷ Elis Regina. “Estas músicas vão estourar”. *Manchete*. Rio de Janeiro, 01/11/1970, p. 34.

⁴⁸ “Taiguara: Brasil deve exportar música popular”. A notícia, 26/12/72.

A incerteza aí esboçada elabora-se numa temática com lastro na contracultura, onde um imenso coletivo, a humanidade, se faz sujeito do discurso. Nessa perspectiva macro-histórica, o homem busca soluções para a sobrevivência da espécie num “tempo de guerras” onde o pior está por vir. O espectro de uma guerra nuclear acelera os relógios, deflagrando comportamentos fundados na urgência de viver e, ao mesmo tempo, de se mostrar vivo, explicitamente. O momento é propício para que outros grupos reivindiquem seus direitos a partir da afirmação de suas identidades: mulher, homossexual, negro. Note-se o forte caráter político nesse modo de posicionar-se como sujeito: à negação dos valores culturais vigentes, soluções alternativas são desenhadas.

Ante a possibilidade de internacionalização de seu trabalho, também tematicamente Taiguara se faz cidadão do mundo, em sintonia com a contracultura. Desta forma, traz à discussão a sobrevivência humana no planeta, ameaçada pelas guerras e pelo avanço descontrolado da ciência, e ao mesmo tempo convoca todos a se irmanarem nesse projeto, onde cada qual buscará na própria sensibilidade a motivação para seguir enfrentando a dura existência:

*Hoje trago em meu corpo as marcas do meu tempo
Meu desespero a vida num momento
A fossa, a fome, a flor e o fim do mundo
[...]
Mas hoje as minhas mãos enfraquecidas e vazias
Procuram nuas pelas luas pelas ruas
Na solidão das noites frias sem você⁴⁹*

Sua canção busca recuperar o diálogo do antigo com o novo não apenas por intermédio das letras, mas também pelos arranjos, que põem em convívio guitarras e orquestra, e pela interpretação do cantor, que suaviza o tom agressivo dos agudos com a impostação da voz, percebendo-se o comprometimento com o passado, espaço por onde flui a subjetividade. Concedendo-se o direito a um chão cultural, o homem finca suas raízes na aridez de uma civilização que grita a partir deste agora. Noutras palavras, Taiguara recria o passado – um passado, também, de escutas de cantoras como Dolores Duran e Dalva de Oliveira – para buscar compreender o presente. Este, por sua vez, configura-se a partir das indagações presentes no diálogo entre pai e filho, entre namorados, entre amigos, entre semelhantes, ou seja, o presente é representado como espaço onde os homens são tomados socialmente. Ao longo da carreira, Taiguara reitera sua crença numa música capaz de ativar sensibilidades e implodir estruturas sobrepostas

⁴⁹ *Hoje*, composição de Taiguara, do LP *Hoje* (1969).

ao indivíduo. A pesquisa musical, nesse patamar, reflete uma preocupação em capacitar-se como locutor para traduzir de maneiras novas os diálogos construídos em dualidades que por vezes se enfrentam, por vezes se harmonizam: novo/velho; homem/tecnologia; coletividade/individualidade. Com esse espírito, Taiguara busca “desnaturalizar o olhar para captar o inesperado, o que se apreende em pleno vôo de um instante irrepetível”⁵⁰:

*Eu vinha andando pela Rua dos Ingleses
Vi uma flor nos limos verdes
Nos sorrimos e era Deus*⁵¹

Nada é tão igual que passe despercebido ao indivíduo, pois tudo resulta de um modo peculiar de lidar com o cotidiano e de interpretá-lo. Essa postura dialógica aproxima o cantor dos estudiosos do cotidiano, cujo posicionamento esteia-se na dupla articulação da palavra “cotidiano” – sentido próprio e sentido figurado –, conforme explica com meridiana clareza Edwiges Zaccur:

O nome, em sentido próprio, significa “cada dia”, aberto a encontros e desencontros, ao previsível e ao imprevisível, ao repetível e ao irrepetível. Em sentido figurado, no entanto, cotidiano significa “o que é comum, habitual, familiar”. [...] cada dia faz ressoar dias infinitos, imemoriais, mas também se abre ao acontecimento inesperado.⁵²

Vale dizer, ao restringir o uso da palavra “cotidiano” ao seu sentido figurado, o indivíduo se funde no anonimato e cala sua voz como sujeito da história. Mas, quando historiciza a acepção da palavra pela articulação dos dois sentidos, inscreve-se a si mesmo no discurso.

O simples é extraordinariamente belo, mas como torná-lo traduzível? É na solidão desse enigma que nasce mais uma composição, cujos sentidos transbordam da primeira emoção do artista. Mais à frente, vestida com pompa e circunstância pelas mãos do maestro Gaya, a canção será interpretada pelo cantor e então ganhará o público. Este, alheio à angústia primaz da criação, ouvirá uma música decantada da experiência de escuta de cada indivíduo.

Taiguara tem consciência desse destino quase melancólico da canção, por isso se empenha em estabelecer alguns códigos que firmem uma parceria com o público, de forma a se certificar de que, efetivamente, será compreendido. Vem daí uma canção em

⁵⁰ Edwiges Zaccur. “Metodologias abertas a itêrâncias, interações e errâncias cotidianas”, in: Regina Leite Garcia (Org.). Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003, p. 178.

⁵¹ *Rua dos Ingleses*, composição de Taiguara, do LP *Piano e Viola* (1972).

⁵² Edwiges Zaccur. “Metodologias abertas...”. op. cit., p. 178.

forma de apelo ou convocação. Quando convoca, Taiguara se dirige a seus iguais, criaturas dispersas numa massa incógnita, que vêm a se reconhecer no chamamento dos versos. Esse é um recurso muito produtivo no palco dos festivais, quando Taiguara se dirige à plateia e brada:

*Vem comigo
meu pedaço de universo é no teu corpo
eu te abraço, corpo imerso no teu corpo
e em teus braços se une em versos a canção*⁵³

Nessa fórmula interpeladora, a identidade do compositor transita livremente do individual para o coletivo, às vezes dando a entender que ele conversa com a própria imagem ao espelho:

*Irmão, você é um compositor
Você canta o mesmo amor
Pra quem possa ou não te ouvir*

*Irmão, aperta mesmo um violão
Deixa aberto o coração
Deixa um verbo te ferir*

*Irmão, Deus te ajude em alto mar
No partir, no viajar,
No caminho pra voltar*⁵⁴

Trata-se de uma convocação nascida de uma identificação entre cantor e público (“público” aqui tomado como interlocutor possível, não no sentido mercadológico). Aproximar-se desse interlocutor requer uma abertura ao diálogo, uma disposição não só de cantar, mas também de ouvir. Assim, florescerá uma mensagem cada vez mais refinada e comprometida com a verdade, estreitando-se os laços entre artista e público, ou seja, consolidando-se uma memória.

O exercício da memória reafirma-se no manejo de presente, passado e futuro, interceptados: Taiguara vê com deferência a criança, idealizando nela o adulto livre e incorruptível, capaz de libertar o mundo de sua triste miséria. Canções como *Amanda* e *Berço de Marcela* elaboram essa temática a partir da própria realidade do cantor – *Amanda* foi feita para homenagear a filha da dupla de cantores Antonio Marcos e Vanusa; *Marcela* homenageia a filha de uma namorada. Se não conhecêssemos esses

⁵³ *Universo no teu corpo*, composição de Taiguara, do LP *Viagem* (1970).

⁵⁴ *Gotas*, composição de Taiguara, do LP *Fotografias* (1973)

dados, provavelmente pensaríamos que as canções tivessem sido inspiradas por namoradas do cantor, mas a criança, interpelada no futuro como mulher, é duplamente valorizada no presente. A mulher merece lugar de destaque no universo temático de Taiguara, pois, sensual e emancipada, constrói com o homem uma parceria fundada no respeito mútuo, em que ambos se transformam e se fortalecem. Da ativação dessa célula afetiva, surgirá um indivíduo mais solidário, integrado à humanidade inteira:

*Amanda, perdi pela viagem,
As forças, a coragem
A imagem do que eu sou
E o que eu sou o que escondeu a última verdade
O que perdeu a única metade, Amanda
O que partiu e desertou
Te amando vou esquecer a inútil liberdade
Que eu sonhei ter nas luzes da cidade, Amanda
Vou te enfeitar de tanto amor⁵⁵*

*Um dia Marcela se achou e se deu
Seu corpo sem vida, me amou e foi meu
Das dores vencidas nasceu a mulher
Que sabe por que, que se abre e se vê
E hoje me faz viver
E hoje me faz saber⁵⁶*

Pros filhos do Zé é uma crítica ao homem que, acomodado a conceitos e verdades, silencia sua própria voz como sujeito da história. Esse modelo de homem simboliza a decadência, pois estanca o conhecimento em pressupostos que não se renovam, à revelia de uma realidade vibrante a reclamar soluções urgentes, com vistas lançadas ao futuro. A criança, aqui, simboliza a esperança de uma nova geração, pois não foi corrompida por essa engrenagem alienante:

*Não existe uma criança mal-vestida
O que existe tá nos olhos do que vê
Se o que vê souber que a vida é um brinquedo
Vai ver só criança nua
Vai ver só criança nua*

*Mas vestido de passado, velho e triste
Malcriado, mal-amado, mau irmão
O homem diz sim
O homem diz não
Morre a infância*

⁵⁵ *Amanda*, composição de Taiguara, do LP *Carne e Osso* (1971).

⁵⁶ *Berço de Marcela*, composição de Taiguara, do LP *Carne e Osso* (1971)

*Sob a dança da razão*⁵⁷

Em *Que as crianças cantem livres*, o homem é convocado a se integrar à natureza para se libertar de um cotidiano opressor, fruto do alheamento de si mesmo. Aprendendo com a criança, mestre do futuro, torna-se também senhor de si.

*Vê como um fogo brando funde um ferro duro
Vê como o asfalto é teu jardim se você crê
Que há um sol nascente avermelhando o céu escuro
Chamando os homens pro seu tempo de viver
E que as crianças cantem livres sobre os muros
E ensinem sonho ao que não pôde amar sem dor....*

Pasquale Cipro Neto reflete sobre alguns versos desta canção tão simbólica:

Os muros a que se refere Taiguara são muitos, mas são sobretudo os metafóricos muros das barreiras que separam as trevas da luz, a mediocridade da criatividade, a teimosia da abertura mental e psíquica, separam a inércia do movimento para a frente, para o novo, para a revisão do velho conceito. [...] ⁵⁸

Sem abdicar do projeto de uma música universal, Taiguara desenvolve um trabalho cada dia mais autoral depois de atingido o sucesso. Com um público já constituído, agora se sente mais livre para realizar experimentações mais ousadas. O marco dessa fase é o LP *Fotografias*, de 1973, quase todo composto no exterior, com arranjos de Francis Hime e Eduardo Souto Neto e direção musical de Gaya. Nesse disco, percebe-se um forte tom de exílio, elaborado desde a partida de avião até a espera ansiosa de correspondência. A carta ao amigo do Leblon, a lembrança da mulher amada e a própria agitação de Nova York, tão vivamente descrita, não seriam, entretanto, referenciais imediatos do exílio não fosse uma nota de ausência que transborda da música e dos arranjos. No ano anterior, o LP *Piano e Viola* apontava esse rumo para a canção de Taiguara, porém sob outra dicção: ali se ensaiava uma passagem, então se falava de despedida e de retorno, quer dizer, havia um diálogo, mesmo tenso, entre o partir e o voltar, portanto se entendia que o cantor se referisse a uma viagem em termos poéticos. Em *Fotografias*, diferentemente, nota-se um artista cantando de longe, do estrangeiro.

⁵⁷ *Pros filhos do Zé*, composição de Taiguara, do LP *Piano e Viola* (1972).

⁵⁸ *Que as crianças cantem livres*, composição de Taiguara, do LP *Fotografias* (1973). Texto de Cipro Neto disponível em: <http://sergyovitro.blogspot.com/2011/02/pasquale-cipro-neto-que-as-criancas.html>.

1.2 “Milhares de pessoas para manter no ar”: televisão *versus* autenticidade

Até aqui tem-se desenhado uma narrativa preocupada em extrair sentidos de uma existência às escâncaras, a partir de recortes de jornais e revistas de grande circulação. Ora, se tomo como suporte essas fontes, deparo com matérias que, mesmo quando focadas na privacidade do cantor, mostram o ídolo. Taiguara diz o que quer tornar público e camufla ou omite o que sente não ser conveniente dizer. A reportagem elege o publicável e, entre podas e escorregões, elabora seu discurso de acordo com o perfil da publicação, num cenário de censura à imprensa imposto pelo regime militar.

À medida que toma consciência da própria fragilidade, Taiguara renova o espírito de peleja contra verdades cada dia mais invencíveis e, por isso mesmo, mais combatíveis. Sai em busca de um registro ideal que lhe permita tangenciar a realidade sem precisar mais simular (fingir que sabe), livre, enfim, para dissimular (fingir que não sabe)⁵⁹. Pois ele é, sim, um fingidor. Quanto mais romântico se mostra, mais político é; inversamente, quando alardeia seu engajamento político, vem à tona com toda a intensidade o romântico que afinal ele é. Essa percepção do artista leva-o a rejeitar todas as versões da realidade que subestimem a habilidade humana de atuar sobre o adverso mediante a experiência narrativa de cada indivíduo.

Difíceis fronteiras num tempo de muita ânsia em nomear, em enquadrar. Incontáveis prisões. Por isso, a luta pela liberdade aparece como possibilidade de salvar-se. Taiguara identifica-se com aquela juventude dos anos sessenta que fez experimentos de liberdade, nos quais tantos se imolaram.⁶⁰ Eram “viagens” muitas das quais sem volta. Ilhas de refúgio em meio ao cartesianismo de uma intelectualidade criança – “criança” aqui no sentido que lhe confere Renato Russo, de alguém que pensa “saber tudo”⁶¹.

⁵⁹ Aproprio-me aqui de uma construção histórico-poética da Professora Thereza Negrão, feita em aula.

⁶⁰ Cf. Lucy Dias. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003 (cap. 6, “Drogas: as portas da percepção estavam abertas”, p. 139-157).

⁶¹ *Quase sem querer*, composição de Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Renato Rocha, do LP *Dois* (1986)

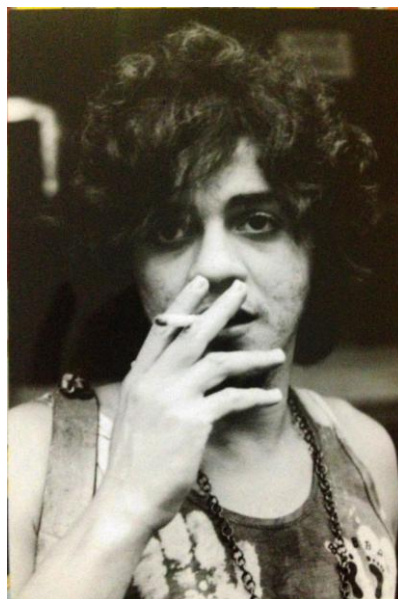


Fig. 3. Anos 70, no auge da carreira

Angustiado, Taiguara pegava sua mala e sumia. Ao retornar, engrolava linguagens desconexas, incompatíveis, apostando no equívoco, com uma postura cínica e explicações na ponta da língua para seus entrevistadores. Explicações que, embaraçosamente, acabavam confundindo a si próprio, flagrado na inocência de, por um instante, esquecer-se de que era um artista famoso e, querendo ou não, seria essa sua condição o ponto de partida das entrevistas; o que acumulou de bagagem na sua trajetória de cantor até ali jamais seria posto em segundo plano: ao retornar de suas viagens, sem querer se rerepresentava ao público – “Taiguara, cantor nascido em Montevideu, mudei-me para o Rio de Janeiro aos quatro anos, depois fui para São Paulo, onde comecei minha carreira e gravei o primeiro disco, depois voltei para o Rio, participei de festivais...”. Só depois desse preâmbulo todo lhe era concedida a palavra para prosseguir a história, ou seja, havia toda uma cronologia a conduzir o discurso, teleologicamente, até o momento atual do artista, forçando uma história em desfavor de tantas outras, paralelas, incoerentes, excrescentes. Dessa perspectiva, qualquer desafio atual do artista se tornaria um mal-disfarçado apanhado de justificativas de um não-ser, ou seja, um jeito novo de fingir.

Outro revés da profissão é a superexposição. Taiguara durante algum tempo apresentou um programa na TV Tupi ao lado de Eliane Pittman, o *Fahrenheit 2000*, a exemplo de Elis Regina e Jair Rodrigues com *O Fino da Bossa* e de Wilson Simonal, com *Show em Si...monal*. Assim, ele é um bicho da televisão: sabe como poucos se movimentar no palco, capricha no figurino, interpreta com muita competência. A tal

ponto, que seus gestos, de repente, parecerem maquinais e suas expressões faciais, afetações de ator. Tal fronteira entre o sincero e o insincero é ponto chave nesta briga de identidades travada no interior do próprio Taiguara, bastante preocupado com a recepção de seu trabalho por um público idealizado, seguidor fiel de sua carreira e entendedor de seus investimentos musicais:

O sucesso e a conquista de público, no período, vai se dar na razão direta da contestação ao estabelecido. Tudo se passará como se os códigos com os quais o público decodificava as obras de arte se tivessem abruptamente transformado, decretando o fim da representação e da contemplação e exigindo, do consumidor de arte, que participasse oferecendo mais do que a visão e a audição. Neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu “eu” como requisito construtivo da obra de arte.⁶²

Entretanto, o artista está numa roda-viva, sua presença é exigida em vários espaços, o que o torna uma espécie de coringa, além de modelo para um público que o consome de várias maneiras:

Como a vedete de cinema, o cantor modelo oferece representação em cena, no disco e na vida. Ele aparece em cena; ele aparece na televisão; sua voz sem visão é veiculada pelo disco e o rádio; sua face sem voz está nas capas das revistas e reproduzida várias vezes no seu interior; ele está ainda nas narrações cada dia renovadas de sua vida e de suas proezas. O cantor modelo, portanto, como a vedete do cinema, como certas vedetes do esporte, não é aquele que entra em cena, canta suas canções, depois volta aos bastidores pra voltar a ser um senhor como qualquer outro. Ele está sempre em cena. Quer faça o serviço militar, quer ame, quer fume um cigarro ou beba um copo, está representando. O cantor que tem sobre si milhares de olhos apontados tende cada vez mais a representar, tornando-se o personagem ideal que estes olhos procuram ver, ao mesmo tempo que o público tenderá a adotar e a imitar mais ou menos a imagem que contempla. [...] ⁶³

Ora, se o artista é uma imagem de si mesmo, seria lícito, sim, entrever uma forte dose de fingimento em suas performances. Então, para que desmentidos? – o mistério faz parte do jogo do real:

[...] o realismo quase sempre produz uma realidade que nada tem a ver com a realidade ou que não alcança a realidade. Por isso é o horizonte insuperável da TV: ela não consegue ir além do realismo e tampouco o

⁶² Edwar de Alencar Castelo Branco. *Todos os dias...* op. cit., p. 40.

⁶³ Christian Hermelin. “L’Interprète-Modèle et Salut les Copains”, in: *Communications*. n.º 6, Editions du Seuil, Paris, 1965. *apud* Othon Jambeiro. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 23-24.

alcança. Disso, de resto, a TV não tem culpa. O realismo é e sempre foi um paradoxo e um enigma. Irrealizável.⁶⁴

Símbolo maior da massificação, a televisão é representada por Taiguara como uma fantasmática “virgem dos olhos de vidro” que busca seduzir um público numeroso, fundindo-se simbioticamente com ele:

*Milhares de pessoas pra manter no ar
um jato, um cosmonauta e um comercial
Milhares de aventuras que não vão brilhar
nos olhos dela...
nos olhos dela...*

*Dezenas de novelas pra mostrar no ar
angústia, desventura, solidão e dor
Verdades de mentira que não vão abrir
os olhos dela
os olhos dela...*

*Lá fora o mundo evita as ilusões
Lá fora há uma procura de prazer
Lá fora, o namorado, que era dela
encontra aquela que, ao ser sua
vai ser mais sua*

*Milhares de pessoas pra manter no ar
o sonho aprisionado da menina só
que perde o seu amor
e espera da TV que ela lhe diga
que ela lhe diga...*

*Milhares de pessoas pra manter no ar,
um jato, um cosmonauta, um comercial
Verdades de mentira que não vão secar
os olhos dela...
os olhos dela...⁶⁵*

Esta canção exemplifica a produtividade da metáfora na poética de Taiguara, quando põe em suspenso uma relação antagônica para fundir seus elementos em representação única, visando desmontar uma farsa. Não é pela comparação, portanto, que o compositor constrói a mensagem, mas sim pela justaposição de elementos, que possibilita um diálogo, mínimo que seja, entre homem e máquina. O gênero do substantivo “televisão” é apropriado como referencial do feminino. Desta forma, a máquina assume o lugar de fala da própria telespectadora, e vice-versa. As duas leituras – da menina só, diante de uma tela iluminada; e da televisão, refém da própria incompetência em mostrar o real – enlaçam-se, e a mensagem se explicita vigorosa:

⁶⁴ Teixeira Coelho. “Insuperável e Insuportável”. *Bravo!* Setembro/2001, ano 4, n° 48, p. 105.

⁶⁵ *A virgem dos olhos de vidro*, composição de Taiguara, do LP *Carne e osso* (1971).

frustrada em seu maior desafio, a televisão não supera a vida real que pulsa lá fora, no aguardo do homem para vivê-la.

Numa situação de extremo desconforto, Taiguara vê-se obrigado, quase coagido, a se posicionar sobre o que quer seja. Parte em busca de novas traduções para dramas que vivencia e o grande desafio é atualizá-los na linguagem da música, numa conjunção arte-vida. O artista, quando parte, o faz com espírito de aprendiz e historiador da própria vida. Lá fora, estrangeiro, redescobre-se apenas mais um brasileiro em êxodo – mais do que simples brasileiro, um latino-americano. A cada viagem, retorna mais politizado e mais musical. Sua identidade coletiviza-se e ele próprio se metaforiza, sobrelevando sua figura às mitologias presentes nas narrativas de seu país – Taiguara, então, passa a ser o próprio Brasil. A pátria amada tem alma feminina, é amada-amante, mãe, irmã; a bandeira brasileira um dia vem a se chamar Luíza, sedutora loura de olhos verdes sob fundo azul, num quadro de onde se vislumbra o branco amor de um “amor livre sem fronteiras”:

*Amo o verde claro que circunda
As pupilas vidas de Luíza
O amarelo ameno em seu cabelo
Ouro, velho, pardo, cobre, feno
Amo o azul, mistério dessa esfera
Onde habita o sol de nossas vidas
Branco, esse amor livre, sem fronteiras
Sonha fecundar a terra inteira⁶⁶*

Taiguara veste a pele de índio, conjugando detalhes de sua biografia pessoal com elementos históricos e culturais pesquisados em obras literárias e antropológicas – como *Quarup*, de Antonio Callado –, somados a viagens pelo interior do Brasil, especialmente Rio Grande do Sul, terra com a qual guarda forte vínculo, já que o pai Ubirajara é porto-alegrense, a mãe Olga Chalar é uruguaia e a cultura gaúcha é muito vivenciada no ambiente doméstico. No exercício dessa configuração identitária, rebatiza-se ritualisticamente, entoando uma espécie de mantra, “Imyra-Tayra-Ipy”, que aparece na canção *Sete cenas de Imyra*, do lendário e épico elepê de 1976.

Esse gesto é significativo, especialmente quando ouvimos seu pai explicar, anos depois, já em 2010: “Taiguara quer dizer ‘cantor da paz’. ‘Cantor da paz’... eu gostei do

⁶⁶ *Pra Luíza*, composição de Taiguara, do LP *Fotografias* (1973).

nome. Só que ele saiu um cantor brigão. Não foi nada pacífico, não. Politicamente ele agitou, viu?”⁶⁷

Quando historiciza o próprio nome, Taiguara realiza um gesto performativo que o inscreve, de corpo e alma, em seu projeto estético-ideológico. Ou, noutras palavras, toma as rédeas de sua história, fazendo-se narrador, a partir de um costume que vem do avô, de batizar os filhos com nomes indígenas: Ubirajara teve um irmão, Turiassu, e seus dois filhos do primeiro casamento com Olga Chalar são Taiguara e Araguari. Taiguara retoma essa tradição: seus filhos são Imyra, Moína, Tajira, Potiguara e Guarani.

Desta forma, Taiguara assenhoreia-se de sua própria identidade, responsabilizando-se pelos rumos de sua música e, por consequência, distanciando-se do grande público em benefício do “seu” público. Tudo não passa, porém, de uma idealização, pois, em verdade, este projeto se submete aos percursos de circulação de um disco. Já na fase de divulgação, o repertório musical se fragmenta numa canção ou duas, escolhidas para veicular nas rádios. Também a apropriação do trabalho pelo público que, comprando o disco, talvez o ouça por inteiro, não obedece a nenhuma norma específica que não a própria sensibilidade e intencionalidade do ouvinte. Não bastasse isso, por mais distinta que seja uma nova forma de cantar, ela guarda traços de uma dicção própria do cantor, a informar a leitura da canção. Neste caso, considera-se que um repertório musical já conhecido familiarizará também o novo e, desta forma, as inovações estéticas podem ser apaziguadas ou rechaçadas. Mesmo não sendo possível atingir a autenticidade sonhada, o cantor segue investindo em novas traduções da realidade como forma de enfrentar o óbvio. A metáfora, portanto, mais que mero artifício para driblar a censura, é o motor de uma poética que se abre ao enxergar e ao traduzir.

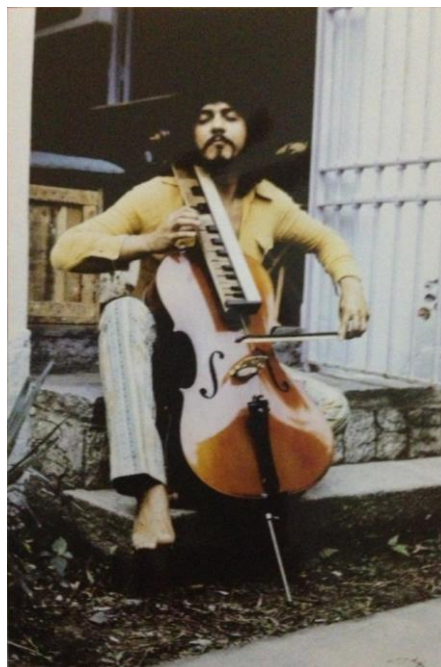


Fig. 4. Anos 70, na fase jazzística

⁶⁷ Entrevista concedida a mim e a Mateus de Andrade Pacheco em 8/12/2010, no Rio de Janeiro.

1.3 “Um dia Taiguara sumiu”: lamentos de um *bandoneón*

Entre as várias representações correntes sobre o músico, há uma de matiz mais realista, extraída da reflexão da música tomada como um ofício igual a tantos outros. O músico aqui é visto como operário da canção, sofrido trabalhador que passa longas horas distante da família em cansativos compromissos que envolvem apresentações em casas noturnas e turnês, algumas vezes fora do país. Sob esse ângulo, é alguém que sofre as agruras de uma profissão instável, cujos direitos básicos como o de receber uma remuneração digna pelas canções de sua autoria são mal resolvidos, temas de acalorados e raivosos debates. Tal posicionamento comunica-se com as percepções que alguns artistas do cenário dos anos 1970 tinham a respeito de suas carreiras. Havia um esforço por parte deles de desmistificar a figura do artista, atenuando o *glamour* que rondava sua figura. Daí a abertura a mostrar o lado humano e as dificuldades enfrentadas em suas carreiras.

Tal representação soma-se a outra, elaborada no ambiente de trabalho do artista: boates, bares, clubes, espaços propícios ao consumo de bebidas e drogas; neste caso, o músico assimila-se ao vagabundo. Na entrevista com Ubirajara Silva, pude perceber uma relação conflituosa com a profissão. Em suas declarações, o sublime gesto de interpretar uma música parece não compensar o mundano sofrimento do profissional músico, de tal forma que implausível também se tornava a pergunta: valeu a pena?

O “calejado” contrabaixista Novelli, ao explicar como aprendeu a tocar, constrói vigorosa imagem que, expandida, metaforiza o duro ofício de todo músico:

Naquele dia eu fiz uma bolha de sangue nesses dedos aqui, e principalmente nesses três aqui. Bolha, calo, bolha de sangue. E você vai tocando, vai sofrendo e vai endurecendo, vai calejando. A partir do calejar, você começa a tirar som do instrumento. É por isso que você ouve esses baixistas do jazz, aqueles negões americanos, “ferindo a nota”.⁶⁸

Ubirajara Silva, pai de Taiguara, é grato à música por ter daí tirado o sustento da família, entretanto se ressentido do alheamento à vida familiar por cerca de cinquenta anos, em decorrência de uma rotina fatigante que, entre outras coisas, tornou-o um homem desorganizado – isso ele diz como a justificar certa “bagunça” no escritório

⁶⁸ Entrevista concedida ao grupo “História e música: compondo identidades, fazendo histórias”, no Rio de Janeiro, em 10/12/2010.

onde estão seus discos de carreira e um LP de Elis Regina, de que participara tocando *bandoneón*.

Suas lembranças se movem entre o prazer e o sofrimento das longas jornadas noturnas, imbuído da responsabilidade de manter a família com certo conforto. Ubirajara é convicto até hoje de que o melhor que um pai pode oferecer a um filho é uma boa formação educacional; ao filho, por sua vez, compete responder à altura, com muita dedicação aos estudos. A música como profissão, neste caso, é vista como acidente de percurso no histórico familiar:

Eu sempre achei a profissão muito... não equilibrada em termos de futuro. E naquela época também – até agora! – o músico é visto, de certa forma, como um beerrão, fica ligado à cerveja, cachacinha, entende? [...] Eu lutei, lutei contra isso, lutei com o Taiguara, mas a mídia, a qualidade de cantor, sei lá, de intérprete que ele tinha, venceram, pronto. E eu aceitei. Aceitei, achei bacana, “se é o que você quer, legal”. E o outro filho foi psicólogo, formado numa universidade nos Estados Unidos, já com outro espírito. Mas ele não tinha inclinação musical; como as minhas filhas do meu segundo casamento também não tiveram.

Neto de músico, Ubirajara se viu instado a concretizar um sonho que herdou do pai, Glaciliano Corrêa: ver os filhos em carreiras sólidas. Glaciliano Corrêa, compositor e instrumentista que também se dedicava ao concerto, afinação, idealização e fabricação de instrumentos musicais, queria que Ubirajara estudasse num bom colégio, mas isso não foi possível em virtude de dificuldades financeiras que acabaram por empurrar Ubirajara para a música:

Vim para o Rio aos seis anos com o meu pai, era garoto, mas vim de passagem, meu pai fez uma incursão – porque o meu pai era músico também, tocava isso aqui [aponta para o bandoneón a seu lado]. Então, ele fez uma excursãozinha ao Rio de Janeiro, naquela época a distância era enorme, e aí dei uma olhadinha no Rio. Mas a vida não foi, digamos assim, muito camarada com ele. Ele ficou com dificuldades financeiras e aquela instrução que ele sonhava me dar ele não conseguiu, razão pela qual, quando eu me senti homem já, eu disse: “Meus filhos vão estudar, vão ter que estudar” – aquela coisa que você põe na cabeça. Mas quando não tem que ser, não tem que ser. O Taiguara estudou, formou-se, foi um cara legal, não tenho nada contra ele, mas ele foi músico, não quis ser...

Em vários momentos de sua fala, Ubirajara reitera o desgosto pelo fato de Taiguara ter dado continuidade a uma tradição familiar que ele, Ubirajara, via como condenação. Neste momento, o próprio *bandoneón* – que, a princípio, parecia-me excelente mote para uma história ímpar de um brasileiro que devotou sua vida ao tango – perdia sua carga simbólica e tornava-se apenas uma ferramenta de trabalho:

O bandoneón é um símbolo do tango – porque isso é invenção alemã. Quando o alemão criou o bandoneón e visou o mercado sul-americano, fundou a fábrica de instrumentos, de bandoneón, já com outros... Porque os europeus, eles são inteligentes, eles não fundam uma fábrica só, eles fazem um núcleo. Aí você tem a opção de gostar mais desse ou gostar mais daquele. É o capitalismo, que já naquela época funcionava tranquilamente. Então, o bandoneon veio com o estigma, com a raiz de tango. Aí apareceram bandoneonistas ótimos, grandes bandoneonistas. Inclusive tocando clássico, coisa que me encantou.

Entregue às lembranças, Ubirajara revive o momento em que se rendeu a seu destino de músico, já no Uruguai, para onde a família se mudara em busca de melhores condições de vida. O tango é um dos símbolos identitários daquele país, então era mesmo de supor que haveria ali muitas oportunidades de trabalho para o músico Glaciliano:

O fato de eu tocar bandoneón não é que eu quisesse tocar bandoneón, é o fato de que eu tinha que fazer alguma coisa. O bandoneón nasceu para mim como, vamos dizer: e agora? Sem estudar, sem fazer nada, e agora o que é que eu faço? Aí eu disse para o meu pai: “Escuta, por que você não me ensina a tocar isso aí?” Eu já tocava piano, na verdade ele me colocou no piano também. Eu fiz cinco anos de piano, de criança já tocava piano. E o piano é um instrumento de uma amplitude muito grande em termos de música. É o básico. O piano é o rei. É e será. Não adianta teclado, não adianta isso e aquilo. É o “piano” mesmo. Então, como eu já tinha aquele conhecimento do piano, eu juntei aquilo que ele estava me ensinando ao bandoneón e fiz uma ligação das coisas. E quando eu cheguei em Montevideu eu estudava dia e noite [o bandoneón]. Eu não tinha o que fazer! Quando eu cheguei em Montevideu eu já tocava. Os uruguaios já ficavam preocupados: um brasileiro tocando esse instrumento? E aí começou uma história. Eu cheguei ao Uruguai com 12 anos de idade, casei cedo, com 18, 20 anos, e a vida foi. E a música terminou sendo para mim um meio de vida, contra minha vontade. Para os meus filhos eu não queria aquilo.

Por outro lado, os olhos de Ubirajara brilham e ele sorri mais à vontade quando mostra, em seu escritório, os primeiros discos que gravou com sua orquestra: *Tangos famosos*, gravadora musidisc, de Nilo Sérgio; *Onde estás coração* – Ubirajara e os Embaixadores de Copacabana; *Sonho azul*, com o conjunto Farroupilha; *Convite ao tango* – Orquestra típica Copacabana; *Um bandoneón dentro da noite* – Ubirajara Silva; *Bira e os grandes sucessos* – Ubirajara e seu solovox de ouro; *Solamente sucessos* – Ubirajara com orquestra; *Tangos de sempre* – Ubirajara. Mostra também o disco *Elis*, de Elis Regina, em que participou da gravação de *Cabaré*, tocando *bandoneón*.⁶⁹ De

⁶⁹ *Cabaré*, composição de João Bosco e Aldir Blanc, do LP *Elis* (1973).

volta à sala do apartamento, lembra-se ainda de outro disco no porta-CDs: uma participação no disco *Amigos*, de Ângela Maria.⁷⁰

Mais sério, senta-se num banquinho de costas para a janela, de onde vem uma claridade muito forte, e, adotando um tom mais incisivo, num misto de pedagogia e reverência ao momento, descreve-se como artista:

Eu nunca fui um músico de tango. Eu fui um músico que tocou bandoneón – e tocou tango. Mas você vê, pelas gravações, que eu toquei piano, toquei solovox – solovox eu nem sei se você conhece; é um instrumentinho acoplado ao piano, e naquela época o som eletrônico era uma novidade muito grande, então, o próprio pianista, como recurso, ele executava. Então, o que que eu fiz? Meu pai era fabricante de instrumentos musicais, ele lidava com isso aí, era artesão. E eu disse para ele: “Escuta, pai, tira esse tecladinho aí do piano, faz uma montagem para mim e eu faço uma orquestra e boto esse instrumento para trabalhar”. E foi o que ele fez: meu pai montou no próprio amplificador do solovox, que era uma espécie de uma colunazinha, ele montou o teclado no solovox, e ali nasceu um instrumento independente, e com isso me deu liberdade de usar o solovox, que naquela época era usado pelo próprio pianista, mas eu usava o solovox com as duas mãos. Sempre procurando coisas para ampliar as novidades, está entendendo?

Então eu não me considero um músico só tanguero. Considero-me um que tocou bandoneón e que teve “como base”, como instrumento base, o bandoneón. Agora, daí houve... Toquei piano – fui pianista –, toquei teclados – esse teclado que agora se toca, esse moderno, ultimamente tinha um conjunto de teclado muito bom, eu trabalhava lá na Gruta do Barão, em Jacarepaguá, na churrascaria (eu trabalhava muito em churrascaria), enfim eu sou um cara que não descansava, mas procurando sempre novidades, criando. E com isso consegui fazer alguma coisa.

Ubirajara se preocupa em identificar-se a partir da correção de presumíveis distorções sobre seu ofício e sobre o próprio campo da música em geral. Sua atitude preventiva inibe questionamentos desnecessários, como se tivesse reservado aquele momento específico para esclarecer lugares-comuns recorrentes, denunciando, de quebra, a obscuridade em que vive o músico brasileiro. Obscuridade evidenciada ali mesmo, ao vivo e em cores, por meio de informações corriqueiras que não deviam provocar tanta surpresa, mas, extraídas de um espaço discursivo inesperado, acabavam provocando certo impacto:

Eu trabalhei naquela novela, que eu lembre, Por amor, com a Regina Duarte. Tem várias novelas. Eu sempre trabalhei em novelas, porque o bandoneón, onde houvesse um bandoneón, era só eu, né? Fiz uma cena, por exemplo, com Gabriela Duarte, numa novela que eu nem lembro o nome. Era uma espécie de cabaré, um bar, não sei o quê, então aparece um conjunto tocando, naquele

⁷⁰ *Tango para Tereza*, composição de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, do LP *Amigos* (1996). A canção foi originalmente gravada pela cantora em 1977, no LP *Os mais famosos tangos*.

*cenário. Inclusive com o Lima Duarte [tenta lembrar o título]. Várias novelas. Não posso dizer quais, porque a vida é muito corrida: a gente vai, grava, sai dali, já esqueceu, e falta tempo para você tomar o cuidado de se organizar.*⁷¹

O jornalista Flávio Tiné descreve a participação de Ubirajara na novela *Por amor*, exibida pela Rede Globo em 1997/1998:

[...] o dono da casa (Eduardo Dolabella) interrompe uma festa e pede ao conjunto para tocar um tango. Entra Ubirajara com o seu bandoneon, inicialmente sob os apupos da platéia jovem, e em seguida emocionando a todos com um som maravilhoso. Regina Duarte e Antônio Fagundes dançam emocionados, sob os olhares curiosos da platéia. Por um momento, os músicos são alvo da atenção, mas ninguém percebe que aquele bandoneonista perfeito é o pai de Taiguara. Veterano da noite, acostumado a essa relativa indiferença, Ubirajara faz a sua parte, garantindo os volteios dos dançarinos.⁷²

Num incessante vaivém, no relato de Ubirajara alguns temas são abandonados pelo caminho e outros, subitamente, reativados pela convocação do momento. Os fragmentos de seu discurso, quando reunidos, são versões inéditas da mesma história, não simples repetições, como se pode perceber dos excertos. As agruras da profissão são o fio condutor de todo esse amontoado de memórias:

Eu lembro que eu chegava em casa, assim, tipo quatro horas da tarde, e dizia: “Escuta, eu tô vindo correndo aqui para tirar dez minutos de sono. Você vai me deixar dormir dez minutos. Olha no relógio: a hora que eu começar a dormir, conta dez minutos e me chama”. Porque não dava para parar. Era um sufoco. Mas era a minha vida, poxa! Que que eu ganhei? [Ri] Ganhei esta cegueira que eu tenho agora e tudo isso aí. Mas valeu, valeu. A vida foi bonita.

Embora no começo tenha-se mostrado reticente em conceder uma entrevista focada no filho mais famoso, Ubirajara lembra-se de Taiguara a todo momento em seu relato. Taiguara e Araguari exemplificam a narrativa de Ubirajara pela apropriação de seus perfis como índices de maior ou menor comprometimento com normas e contratos:

Mas eu sou assim: eu sou pontual. Sempre fui. E com o Taiguara as brigas eram terríveis, porque eu nunca consegui trabalhar com o Taiguara dentro do clima que ele criava em relação à pontualidade. Ele era uma liberalidade só. O Taiguara seria mais do que foi se tivesse sido mais profissional. O negócio era às sete? Ele chegava às dez, às onze. A Tupi, muitas vezes já estava no ar com o programa dele, Farenheit não sei o que lá, e ele estava tomando banho, em Santa Teresa, na casa do meu pai. Ele passou a morar aqui e eu morei em São Paulo, não é? Aí o meu pai dizia: “Escuta, o Taiguara, o pessoal da televisão chama, chama, chama” – e ele não ia, simplesmente não aparecia. Então, é um clima que não dá. Para uma pessoa como eu. E aí as brigas iam ser terríveis. E o que eu fazia? Só na minha... Sempre fiquei na minha. Araguari, não! Esse

⁷¹ Pela descrição de Ubirajara, um dos trabalhos é *Chiquinha Gonzaga*. Também na abertura da minissérie *Engraçadinha* é ele que interpreta *Adiós Nonino*, de Ástor Piazzola.

⁷² Texto disponível em <http://flaviotine.blogspot.com/2008/08/taiguara.html>.

era: pá! Pontual, estudioso; Taiguara não queria nem saber, Taiguara trabalhava no Juão Sebastião Bar lá em São Paulo.

Entretanto, havia um pequeno reparo a fazer na personalidade irretocável de Araguari – simples detalhe num universo de elogios, porém suficiente para fazer toda a diferença: “Eu só não posso dizer que a felicidade foi completa porque a família deles tinha uma posição política diferente, e aí entrou em choque, e ele teve que optar. É lógico que se tem que optar pela família, né?” Mesmo compreendendo a opção do filho Araguari, Ubirajara se ressentia, revelando, sem o dizer, uma inesperada afinidade com Taiguara, tanto na música como na política. A partir de tal declaração, compreende-se melhor a participação de Ubirajara nos discos de Taiguara, sobretudo naqueles trabalhos de temática política mais explícita. E, afinal de contas, as repreensões vinham mesmo era do excesso de cuidados de um pai zeloso, que, conhecedor das mazelas de uma profissão pouco valorizada, não queria para o filho um destino igual ou pior do que o seu. Assim, quando enfrenta outros ângulos do perigo, Ubirajara reserva bons elogios à conduta do filho:

Agora, felizmente ele foi controlado, foi um cara controlado. Teve chance de várias coisas erradas, e ele se conteve. Com a convivência é difícil, né? Artistas que cheiram pó, cheiram isso, cheiram aquilo. Pelo menos que eu saiba, não. Deve ter experimentado, claro. Até hoje as pessoas, os jovens, querem saber como é. É querer brincar com precipício.

Um homem calejado pela vida e fragilizado pela perda dos filhos; um homem que ameniza suas dores com fortes doses de humor negro, eis Ubirajara Silva. Algumas tiradas suas sobre a velhice de tédio, doença e solidão revelam impressionante lucidez e sede de viver. Por vezes, a crueza das palavras em comentários ácidos faz-se acompanhar de gostosas gargalhadas, descontraindo o ouvinte e capturando sua atenção. Foi o que ocorreu a propósito de um comentário feito após uma colocação minha, de que poucos são os que deixam para a posteridade uma obra de valor como a que ele construiu: *É aquele negócio do rebanho branco com uma vaca preta. Você vai ter a visão de quem, no meio das brancas? Da preta! [ri] Então, a minoria são as vacas pretas. Enfim, filosofia barata, né?; ainda sob a mesma inspiração: Eu nunca fiz nada para o futuro. O futuro é que veio contra mim. E eu vou fazendo, e ele vem vindo, e eu vou fazendo... Eu não tinha estrutura, esquema, educação suficiente, nem tempo para organizar nada. Até hoje eu sou assim. Você viu ali na bagunça, não é?; sobre a morte: Daqui a pouquinho, você está lendo no jornal – “lendo”, nem; ouvindo” – alguém*

dizer: “Ubirajara, já era”! [gargalhada]; falando em saúde, caminhadas, cuidados médicos: *Eu sei lá, o Leblon é bonito e tal, mas é um panorama permanente, né? De manhã pode voltar lá, é a mesma coisa. O interior já tem o encanto da diversificação. Cada paisagem é uma paisagem, você descobre sempre alguma coisa, né?*; sobre o ídolo Ástor Piazzola: *A patroa não gosta: “Ah, essa música, o cara não sai do mesmo lugar!” Eu digo: “Quando ele não sai do mesmo lugar é porque ele está fazendo coisas lindas”.*

Este encontro com Ubirajara Silva foi envolvente desde o começo, pois de pronto fomos brindados com uma apresentação musical exclusiva, espécie de boas-vindas de um anfitrião muito elegante que desejava que seus visitantes se sentissem à vontade. Primeiro, tocou *Invierno porteño*, de Piazzola; depois, *Valsa em dó sustenido*, de Frédéric Chopin. Fim de tarde de muito calor – ventilador desligado para não distorcer as notas do fole, a pedido de Ubirajara. Por um instante, o próprio respirar parecia capaz de agredir as lufadas de música que saíam do *bandoneón*. O fole abrindo e fechando, os dedos de Ubirajara dançando frenéticos sobre os botõezinhos, rosto contrito sentindo cada nota. Não sei por que, naquela hora, me lembrei do sujeito que cantava *My way* no documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Talvez fosse aquela sensação de solidão que se abate sobre nossas existências em momentos de beleza tão rara. Quando a canção terminava, Ubirajara abria um sorriso, recompensado. Quantas vezes terá repetido esse gesto vida afora? E no entanto é absolutamente inédita a emoção de mais um repetir. Ubirajara estava ali, forte, vivo. Ofegante, só agora parecia se lembrar da recomendação médica: “nada de emoções”.

Agora revivendo aquele momento, penso nas gerações dos Da Silva presentificadas ali, num único sobrevivente, e então deparo com a vulnerabilidade das perguntas que eu havia formulado. Agora elas mais pareciam indagações extraídas de verbetes de enciclopédia, especialmente quando confrontadas com a saga de uma família de músicos tão vivamente descrita pelo entrevistado. Ubirajara compôs uma narrativa com trilha musical, conjugando sua fala com a linguagem da música. Ao ouvi-lo, pude sentir, perceber, intuir uma história. O gesto de tocar o *bandoneón* fê-lo romper a barreira do tempo e num só momento conseguiu articular experiência com a expectativa de ver sua história contada. Bem em sintonia com a reflexão de Walter Benjamin sobre a narrativa:

Ela [a verdadeira narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral,

seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.⁷³

Benjamin tece um discurso que, engenhosamente, recupera a etimologia de “narrar”, palavra irmã de “conhecer”: “gnarus” produziu “narrar” e também “ignorância”, “ignaro”⁷⁴. Visto desta forma, Benjamin tentaria superar uma fragilidade que anteriormente, neste mesmo ensaio, ele apontara no registro escrito em relação ao registro oral: a incomunicabilidade da experiência. Ao historicizar a palavra “narrativa”, insere-se a si mesmo na poética do texto, tornando-se ele próprio narrador. No fabrico de um conhecimento elaborado em metalinguagem, confere veracidade a algo que ele busca explicar quase em forma de testemunho. Walter Benjamin e Ubirajara Silva – além do próprio Taiguara – são bons exemplos de narradores.

O lamento do *bandoneón* ressoa no ensaio de Benjamin quando este denuncia a volatilização de nossas próprias memórias na urgência de uma narrativa natimorta, condenada àquele medonho “museu de grandes novidades” que Cazuza tão bem soube cantar⁷⁵. A narrativa, por concretizar-se no contato humano, é solidária, jamais solitária. Vivifica-se na experiência do narrador, enriquecida por contribuições dos próprios ouvintes que seguem contando a história. Por isso mesmo é ritmada: compõe-se de sons e pausas, volteios e movimentos, música. Há os que chegam trazendo na bagagem bons fardos de história; há os que nunca se ausentaram de sua terra e no entanto viajaram desde sempre em trajetos surreais filtrados da falsa mesmice de seus cotidianos. São representantes de duas vertentes de ancestrais narradores: marinheiros comerciantes e camponeses sedentários, a partilhar suas experiências.

⁷³ Walter Benjamin. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1994.

⁷⁴ A. Ernout e A. Meillet. *Dictionnaire étimologique de langue latine - histoire des mots*. Paris, Klincksiedk, 1979, p. 278 e 446. *apud* Manuel Antônio de Castro. “Etimologia: significado e alcance”, 2004. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/~travessia poetic/filosoficos/etimologia.htm>.

⁷⁵ *O tempo não pára*, composição de Cazuza e Arnaldo Brandão, do álbum *O tempo não pára – ao vivo* (1988).

A configuração proposta por Benjamin a partir de duas categorias de narradores não cinde o grupo dos narradores de histórias em dois subgrupos distintos, mas revela quão enriquecedor é esse diálogo entre indivíduos abertos ao gesto de viajar, estejam eles fincados em sua terra ou afoitos por se deslocar. Independente da condição de sedentário ou nômade, é a experiência da narração, portanto, que põe os dois tipos em viagem.

Taiguara compartilhou com Ubirajara uma intensa e duradoura experiência narrativa – pai e filho, ambos músicos. Entretanto, o modo como se dá a inserção de Taiguara no mundo da música rompe com uma tradição narrativa familiar: ele abre mão da vida acadêmica em favor de sua vocação musical. Ubirajara vê, assim, frustrado o sonho de estudar o filho quando Taiguara opta, conscientemente, pela música, o que não deixa de ser interpretado como rebeldia. Entretanto, outra interpretação pode ser feita, quando consideramos que haveria, neste caso, argumentos discursivos distintos que jamais se interceptariam, por serem extraídos de contextos discursivos também distintos: Ubirajara fala *como pai* e Taiguara fala *como jovem que tem o privilégio de optar por uma profissão*; a rebeldia, então, suaviza-se.

Esse estranhamento discursivo entre pai e filho fica ainda mais claro quando retomamos aquele episódio do retorno intempestivo de Taiguara ao Rio em 1966, num ímpeto do artista, frustrado com o insucesso do primeiro disco. Ubirajara relatou o episódio de outro ângulo:

Uma vez sumiu. Taiguara uma vez sumiu. Eu morava em São Paulo. Quando ele sentiu que a minha pressão era muito forte, e eu tinha o Araguari estudando direitinho, eu tive que escolher: ou eu dou assistência ao Araguari, que quer estudar, ou dou assistência ao outro, que não quer estudar. Aí o que que o Taiguara fez? Veio para o Rio de vez. De vez! Aí fez a vida dele aqui, com a Claudette, teve um programa na Tupi. E o Araguari ficou lá em São Paulo, no Mackenzie, estudando. Formou-se, viajou, é outra conversa.

Nuançado o fatalismo de uma história familiar repetível, é inegável a interferência positiva da ambiência musical doméstica na escolha de Taiguara, afinal a música no lar dos Da Silva é o seu pão-de-cada-dia:

Meu pai, músico. Muito ausente e muito presente, no som, na melodia, sempre trabalhando. Minha mãe também sempre trabalhando, em casa, e um pouco com saudade dos tempos em que ela cantava, foi cantora desde criança.

[...]

Junto ao pai e mãe, junto ao Morro da Coroa, dois mundos, o mundo do samba na rua e o mundo do tango em casa. Que rapidamente no Brasil se

*fez samba-canção e eu ouvia muito Maísa, Doris Monteiro, minha mãe ouvia sempre.*⁷⁶

De forma sofisticada, ao longo da carreira, Taiguara agradecerá ao pai o legado recebido, semeando canções em que se percebe seu entusiasmo pela música. Por meio de diálogos musicais com Ubirajara ao *bandoneón*, atualiza, então, a tradição narrativa familiar. Um bom exemplo desse entrosamento é a canção *Menino da Silva*, do último disco, *Brasil Afri*, de 1994:

*Eu era menino do sol e da silva, mas tinha meu pai
tocando bandoneón na boate ou no baile alegrando os casais
Trocando a jornada pela madrugada por poucos mil réis
Deitando cansado, minha mãe do lado, ao toque dos quartéis*

*E eu que vivia cantando uma vez chorei tanto e não quis esquecer
Fui lá na origem do mal e encontrei afinal quando, como e por que
Nasce a exploração, cresce a acumulação e o peão reproduz
Sou feito meu pai, mas meu sonho não vai se acabar nessa cruz*

1.4 Parcerias pela vida, companheiros de viagem

A experiência narrativa com o pai, construída numa relação de afeto e confiança, reverbera em fiéis parcerias de longos anos. Na orquestração e arranjos, é o maestro Lindolpho Gaya – “Mestre Gaya” para os músicos – que pontifica, dando aquele toque de grandiloquência à música de Taiguara. O trabalho do maestro, fico sabendo, elaborava-se a partir dos diálogos técnico-musicais com Taiguara ao piano, nos ensaios; a criação, portanto, brotava dessa afinidade entre os dois, conforme diz Novelli:

O Gaya sabia que o Taiguara passava no piano pra ele com conhecimento. Não era amador, como muitos compositores se metem a querer passar pro maestro, arranjador no piano, sem saber dialogar, e atrapalham. Termina não saindo nem uma coisa nem outra. O Taiguara sabia o que queria e o Gaya era um consagrado maestro, arranjador e tudo, e respeitava o Taiguara, primeiro porque o Taiguara já tinha chamado ele pra fazer o arranjo de “Modinha”. Então o Gaya escreveu o arranjo de alguns desses discos. “O viandante”, o arranjo do festival, é do Gaya. Mas ali tá o dedo do Taiguara tocando piano para o Gaya. Era uma parceria de mútua confiança. O Taiguara foi um músico respeitado. Ele hoje é lembrado como intérprete, ele era um excelente compositor também, ele sabia lidar com música. Nós fizemos duas, né? Eu fiz uma música com ele, chama-se “Rei forte”, e a outra, eu, ele, o Marcos e o

⁷⁶ J. C. Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. op. cit., p. 231.

Paulo Sérgio, que é o “Frevo Novo”. É um espetáculo! E a maior parte da letra é do Taiguara.

Em 1982, num difícil momento de retomada da carreira, Taiguara conta com a contribuição de Gaya, desta vez não apenas na parte musical, mas no apoio material ao disco, conforme se verá. Nesse disco, *Canções de amor e liberdade*, Taiguara falará de seu afastamento do cenário musical e dará pistas dos lugares por onde andou, adotando um discurso de forte conteúdo político.

Luiz Carlos Prestes é outro importante interlocutor, que, a partir dos anos 80, dará boas lições de vida a Taiguara. Prestes tem muita história para contar e Taiguara é todo ouvidos e coração, um fã diante do ídolo. A amizade entre os dois nasce das afinidades políticas e estreita-se nos vínculos culturais firmados, inclusive, nas origens gaúchas de ambos. Sobre Prestes, diz Taiguara:

Ah, pai. Olha, amigo, pai. 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.⁷⁷

Embora parecesse um compositor solitário, Taiguara, portanto, não o era. Sempre pronto a aprender, buscava interlocutores e, desses diálogos, nasciam suas composições, verdadeiras experiências narrativas. Eis um elemento importante na percepção sobre parceria: num primeiro momento, estamos acostumados a entender como parceiros aqueles que fizeram música juntos, mas e os outros colaboradores? Alguns são diretos, caso de um maestro, outros, transversalmente, permitem diálogos que servem de inspiração para a criação.

O gesto de narrar mostra um pesquisador musical sempre em trânsito, ávido de novas traduções para sua história. A problematização do familiar favorece uma visão privilegiada do que ficou para trás e, de onde está, o artista consegue com mais desenvoltura e clareza dialogar consigo mesmo.

A experiência narrativa se potencializa nas viagens feitas à Europa, movidas também por um desejo de reinventar-se. Tal espírito de andarilho remete aqui a vários autores, entre os quais Michel de Certeau, que transita nômade na própria escrita, montado numa “metáfora” que o conduz pelos meandros da inventividade humana no

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 240.

exercício de prosaicas atividades cotidianas. Certeau extrai poesia do que passaria despercebido como mesmice, rotina. Até um estático sinalizador como um mapa, mais do que cercar ou demarcar, motivaria a errância imperiosa dos que preferissem desafiar as indicações abrindo seus próprios caminhos:

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é “diégese”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é *topológico*, relativo às deformações de figuras, e não *tópico*, definidor de lugares. O limite aí só circunscreve a modo de ambivalência. Ele mesmo, um jogo duplo. Faz o contrário daquilo que diz. Entrega o lugar ao estranho que na aparência lança fora. Ou então, quando marca uma parada, não é estável, segue antes as variações dos encontros entre programas. As demarcações são limites transportáveis e transportes de limites, eles também “metaphorai”.⁷⁸

Na esteira do pensamento de Certeau, volto-me para um artigo da Professora Thereza Negrão, que invoca o nomadismo do pensador-artista Glauber Rocha em suas perambulações por Cuba. O engajamento de Glauber em seu projeto é tamanho que, quando escreve seus roteiros ou se posiciona na mídia, o faz de corpo e alma, senhor da própria narração. A experiência narrativa é tão veemente que o próprio gesto de narrar vem problematizado como prática, revelando, no artista que pensa a arte, um pensador que é artista:

É bom frisar que estamos tomando os termos pensador e artista quase como sinônimos. Afinal, a despeito das diferenças que existem entre eles, não podemos negar que Deleuze tende a identificá-los pelo fato de ambos devotarem a vida à criação (no sentido mais estrito do termo). Todo pensador e artista nômade é necessariamente um criador.⁷⁹

Contemporâneo de Glauber, Taiguara adota postura semelhante à do cineasta, pois, ao comprometer-se com a narrativa da própria história, projeta-se em sua obra e se dilui em matéria discursiva; em entrevistas, explica seu trabalho a partir do diálogo com a música brasileira. Taiguara, Glauber e tantos outros teriam participado de um grande projeto cultural que reuniu músicos, atores, cineastas, romancistas e poetas numa arca-de-noé des governada em meio a um mar turbulento de novidades, guerras e revoluções. No Brasil, nossa guerra é bem localizada, contra um governo que se impõe pela

⁷⁸ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 11ª ed., São Paulo: Editora vozes, 2005, p. 215.

⁷⁹ Regina Schöpke. *Por uma filosofia da diferença*: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro, Contraponto/São Paulo, EDUSP, 2004, p. 172. *apud* Maria Thereza Negrão de Mello. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: Olga Cabrera e Jaime de Almeida (Orgs.). *Caribe: sintonias e dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004, p. 66.

ditadura. O controle da produção artística por mecanismos censórios cada vez mais duros compromete a criação musical de tal forma que, a julgar pelo teor dos vetos feitos, o único caminho seria uma arte voltada para si mesma e recriada de dentro de si mesma. Como se, sem sair do lugar, dançássemos uma dança esquisita apenas para chamarmos atenção:

*O mundo é um só
E a cadeia está aqui fora na rua
E as sereias estão nas noites de lua
E Netuno se enfurece nos copos do bar
O mundo é um só
Madalena mora dentro da igreja
Monsenhor espera seu pão na mesa
E o cacique traz na corda a mulher e o pajé⁸⁰*

A ditadura é corporificada no regime militar, mas esses artistas bem que já vinham desconfiando daquelas bem-traçadas rotas que sempre levavam aos mesmos portos:

[...] o pensador-artista nômade recusa a mera reconhecimento e reivindica outro estatuto para as representações que constrói, pois é justamente em seu nomadismo que encontra o vetor que o impulsiona a agir e ousar, em constante movimento de ruptura com modelos pré-estabelecidos. O fio condutor para tal performance convida a pensar na arte como a *feiticeira salvadora*.⁸¹

Dito desse modo, Taiguara fazia coro com uma geração de pensadores-artistas que, no Brasil dos anos 60, polemizavam sobre todos os temas em que se viam convocados a se posicionar. Alguns dos representantes deste grupo endureceram seus discursos nos anos 70, e nos 80 participariam de passeatas e outras manifestações coletivas naquela grande convocação que mobilizou uma massa urbana em eventos artísticos como o *Canta Brasil*, que rodou várias capitais. Assim, multidões aflitas e ansiosas pela queda da ditadura militar podiam, ao mesmo tempo, fruir de boa música junto a seus ídolos; quanto a estes, sabiam-se partícipes de um grande projeto, em que artistas e público eram, antes de mais nada, cidadãos brasileiros.⁸²

Mas o caso de Taiguara, como de resto o de cada um daqueles artistas envolvidos em projetos musicais no período da abertura política, tem sua singularidade, daí por que convém explorar outros espaços de atuação do sujeito.

⁸⁰ *O mundo é um só*, do LP *Fotografias*, de 1973.

⁸¹ Maria Thereza Negrão de Mello. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: Olga Cabrera e Jaime Almeida (Orgs). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia : CECAB. 2004, p. 66. (grifos da autora)

⁸² Discute-se esse tópico no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

Hora do Povo: Taiguara jornalista, Aldir Blanc humorista, o artista-operário

Um dia vou rasgar o papel que escrevo, rasgar o bloco que desenho, rasgar até esse recado covarde, e vou me melar, me besuntar com vocês. Tudo com meu grande beijo. Vocês vão me reconhecer fácil. Vou ser o mais feliz de vocês.

Henfil

Em 1976, quando deixa o País, Taiguara visa afastar-se de um cenário desfavorável, agravado por problemas com a censura e com sua gravadora, para refugiar-se num lugar onde possa realizar suas pesquisas musicais, desta vez focadas na cultura africana, que deverá dar o tom de seu novo trabalho:

*[...] com 68 músicas proibidas e mais o disco, então eu queria sair rápido, apavorado pra sair logo, eu vendi a casa, comprei uma casinha pequenininha e com o dinheiro que sobrou eu comprei uma passagem e ia pra África do Sul. E uns amigos me avisaram a tempo que eu ia fazer uma loucura, que eu não fizesse isso. Então eu fui pra Paris esperar um visto. Mas é aquilo, você vai pra Paris esperar um visto e você acaba encontrando mais do que um visto, você acaba encontrando uma escuta. Então eu comecei a fazer amizade com músicos e a escutar muitos companheiros da África, de muitos países. E a dúvida nasceu em Paris, a dúvida nasceu sobre o que eu devia fazer, pra onde eu devia ir, como devia começar minha pesquisa, onde é que eu ia encontrar os ancestrais do Brasil. Claro que o resultado, depois de dois anos em Paris, foi Angola. 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. Como não consegui, fui pra Tanzânia. [...]*¹

Num primeiro momento, portanto, Taiguara pensou em ir para a África do Sul, mas foi dissuadido pelos amigos, pelas dificuldades políticas e mesmo materiais de um regime de segregação onde dificilmente o cantor se sentiria confortável para realizar sua empreitada. Depois, pensou em Angola, mas também não deu certo, e assim acabou

¹ 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.

chegando à Tanzânia. Observam-se duas omissões aqui: não conseguiu ir para a Angola por quê? E por que a Tanzânia foi o país escolhido?

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.²

Ora, a experiência de Paulo Freire na Tanzânia sinalizava uma excelente oportunidade para se aprender sobre os mecanismos de dominação e as tentativas de um povo que, agora independente, precisava, ainda, se “independentizar” – para empregar um neologismo do próprio Paulo Freire – culturalmente. Recuperada sua autoestima pela afirmação de valores étnico-culturais postos de lado pela cultura dominante, a Tanzânia se reerguia, então, como país apto a enfrentar os desafios econômicos que se lhe interpusessem.

O modo de dialogar com a cultura local aproxima Paulo Freire de Amílcar Cabral, grande mentor dos movimentos revolucionários das colônias africanas nos anos 70. Em palestra realizada na Universidade de Brasília em 1985, Paulo Freire assim traduziu a pedagogia de Amílcar: “[...] o líder não falava apenas aos liderados, porque falava com os liderados, ao lado de falar aos liderados”. Explicando melhor, o educador brasileiro afirma que “o autoritário sempre ‘fala a’, o espontaneísta pensa que jamais pode ‘falar a’, e que tem sempre de falar com, e para mim essas são duas posições falsas. A minha posição é de quem ‘fala a’ porque ‘fala com’”.³

Em suma, Paulo Freire entende que conhecer não é um exercício de dominação cultural, mas um processo de construção do aprendizado entre sujeitos em contato. Assim, o renomado educador brasileiro indicara a Tanzânia a Taiguara por perceber que ali o cantor conheceria aprendendo, pela oportunidade de vivenciar uma experiência cultural revolucionária em curso, mediante a qual o povo tanzaniano se redescobria como povo, conjugando cultura e política. A Tanzânia, sob esse ângulo, era um imenso laboratório cultural a céu aberto:

² “Taiguara: uma entrevista que levou 11 anos para ser feita!”. *Pasquim*, 22/9/1983-28/9/1983, p. 12.

³ Paulo Freire. “Amílcar Cabral, o pedagogo da revolução” (Degração de palestra de Paulo Freire concedida ao Curso de Mestrado da Faculdade de Educação da UnB). 1985, p. 9-10. Disponível em: <http://www.forumeja.org.br/paulo.freire.e.amilcar.cabral>.

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? Os tanzanianos amam o mundo e têm uma coisa muito parecida com o Brasil, que é essa generosidade, essa benignidade, essa paciência, são muito parecidos com a gente.⁴

Buscando dialogar com a Tanzânia a partir de alguma referência mais afetiva, recorro a uma partida de futebol – Brasil e Tanzânia – realizada em 7 de junho de 2010. Nessa data, o Brasil jogou seu último amistoso antes da Copa do Mundo, na Tanzânia. Apesar de estar perdendo de 4 X 0, foi visível a euforia do jogador Aziz, ao marcar o único gol da Tanzânia aos 41 minutos do fim daquele jogo histórico para os tanzanianos, que enfrentavam o *dream team* do futebol. O placar final foi de 5 X 1 para o Brasil.

Nesse mesmo dia, um dos apresentadores do canal de esportes ESPN, Lúcio de Castro, que é também historiador e jornalista, sugerira em seu *blog* uma pauta insólita, sob o título *A Tanzânia é muito mais do que um joguinho*. Entusiasmado, referia-se àquele país como um “manancial de pautas”, citação colhida de um amigo seu, também jornalista, cujo nome não aparece no texto. Em virtude do inusitado da matéria, num espaço em que se espera ser o futebol o tema principal, transcrevo o longo trecho abaixo:

Por enquanto o papo é a Tanzânia. Pela Tanzânia passou Paulo Freire, brasileiro maior, que mostrou através de sua pedagogia que educar não era privilégio para abastados, e que aproximar a realidade de cada um com o conteúdo era o passe de mágica que não tinha nenhuma mágica. Apenas gosto por gente. Bastaria isso para ser um país muito especial para todos os brasileiros. Tem mais. Milton Santos saiu de Brotas de Macaúbas (BA) para ser um dos maiores brasileiros e, com sua história, mostrar na prática o que é óbvio: apenas uma oportunidade, e podemos ter cientistas, doutores, matemáticos vindos de qualquer lugar. Pois Milton Santos, negro, origem humilde, saiu de Brotas de Macaúbas e ganhou o mundo com suas ideias. Pagou alto preço e teve que ir pro exílio. Nada é mais melancólico que um exílio. Ser roubado da ideia de estar em sua pátria por um ideal... Mas na Tanzânia, apesar dos pesares, Milton foi feliz, respondendo pela implementação da pós-graduação de Geografia na Universidade de Dar Es Salaam.

⁴ Apud J. C. Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século*. op. cit., p. 240.

Taiguara foi poeta, cantor, homem de luta e valente. Aqui peço licença para o depoimento pessoal. Tive o privilégio de ouvi-lo falar algumas vezes sobre o exílio, a dor da partida, numa temporada memorável em Havana. Era o ano de 1992, eu ainda bem novo (tem tempo...), assustado por estar, certamente por acidente ou descuido de alguém, em um grupo que tinha Frei Betto, Leonardo Boff, Antônio Callado, Taiguara e tantos outros, além de um herói brasileiro tão esquecido como infelizmente são algumas coisas desse país: o Capitão Sérgio Macaco, o “homem que disse não” e salvou milhares de vidas. Esse sim um patriota.⁵

O texto continua, mas esse trecho por si só produz forte impacto pelo discurso que veicula – quando o assunto é futebol, não se espera que prevaleça a política; contudo, espanto maior sentimos diante do ineditismo das informações, a suscitar muitos questionamentos: por exemplo, por que o Brasil não cultua essa memória de solidariedade recíproca construída com um país da África? Qual o legado de Paulo Freire e Milton Santos à Tanzânia? Talvez tenhamos que viajar até a África para saber as respostas, tamanho o silêncio a respeito desse assunto no Brasil. Mas a própria Tanzânia, hoje, manteria esta memória?

1. Ensaios de um retorno lento, gradual e seguro

Uma matéria curtinha do *Estadão*, em 31/05/1978, anuncia o retorno de Taiguara ao Brasil. O texto não fala de exílio, mas de uma viagem do cantor à Europa – especificamente Paris, Londres e Espanha – para cuidar de assuntos profissionais: em Paris, divulgou o disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* num programa de rádio; em Londres, insistiu na questão da edição de seu disco em inglês, ali gravado em 1974 e interdito pela própria gravadora; na Espanha, interessou-se pelo povo basco. A grande novidade no roteiro de viagem de Taiguara é a Tanzânia, na África, que, na reportagem, apenas é citada de passagem, num trecho em que o cantor se refere a um projeto pessoal de escrita de um livro a respeito de sua experiência naquele país, “a maior contribuição que um brasileiro como eu pode dar a um povo com quem viveu intensamente durante cinco meses”. Nenhuma linha sobre o que o conduziu àquelas paragens, nem em que dimensão se deu seu contato com o povo tanzaniano.⁶

⁵ Lúcio de Castro. “A Tanzânia é muito mais do que um joguinho”. 7/6/2010. Matéria disponível no *blog* de Lúcio de Castro: <http://espn.estadao.com.br/luciodecastro>.

⁶ Minha narrativa pode sugerir que uma única matéria tenha noticiado o retorno de Taiguara em 1978. E, de fato, só encontrei esta matéria, com esta data. Independente disso, o que eu quero mesmo aqui mostrar é a singeleza com que foi noticiado o retorno, malgrado o denso conteúdo do texto.

De fato, o retorno de Taiguara delineia-se melhor dois anos depois, quando seu nome volta a aparecer num jornal, *Hora do Povo*, desta vez, porém, como autor de uma coluna cujo título é *Sete noites de combate* (mais tarde a coluna dará lugar a *Ondas curtas, mundo novo*).⁷

Ali, Taiguara apresenta resumos críticos das matérias divulgadas em rádios de ondas curtas, como a Rádio Havana (emissora mais citada), Rádio Berlim Internacional, BBC de Londres, Rádio Nacional de Angola, Rádio Moscou, Rádio Pequim, Rádio Sófia, entre muitas outras. Como vem explicado no topo da coluna, “De segunda a Domingo você pode furar o bloqueio da imprensa mentirosa das elites ouvindo as rádios de ondas-curtas”.

Nessa época no Brasil alguns aparelhos convencionais de rádio sintonizavam rádios internacionais em ondas curtas, o que permitia ao ouvinte compor um repertório diversificado de notícias segundo a orientação política de cada emissora. Um modelo de rádio eventualmente citado por Taiguara em sua coluna é o Transglobe, da Philco, considerado o “primeiro rádio transistorizado nacional de alcance mundial”.⁸ Em tempos de Guerra Fria, presume-se o papel dessas rádios na veiculação de informações politicamente comprometidas. Por serem estatais, tais emissoras praticariam um jornalismo polarizado, mesclado de propagandas favoráveis ao sistema político que integravam e de denúncias feitas ao outro lado. Ao ouvinte, porém, não interessariam, somente essas contendas, senão o contato com a cultura de povos distantes: “Um fiel ouvinte da Rádio Havana Cuba pode apreciar o melhor dos ritmos caribenhos na Rádio Martí, a arma anticastrista dos Estados Unidos. Faz parte do hobby brincar com os embates dos Estados.”⁹

Relativamente ao Brasil, em plena ditadura era possível sintonizar emissoras de países comunistas, em língua portuguesa. A própria BBC de Londres, segundo Oliveira

⁷ *Hora do Povo* é um jornal semanal de esquerda, editado e distribuído pelo Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR8). Em pesquisa realizada na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, verifiquei que o exemplar nº 1 data de 31/08/1979. Folheando as páginas do jornal na Biblioteca Nacional, surpreendi-me com o conteúdo das matérias e a interdiscursividade entre elas, com reflexões extraídas de diferentes espaços socioculturais de circulação da notícia. A exuberância daquele material contrasta flagrantemente com o espírito de síntese das reportagens dos jornais de grande circulação (embora se saiba que os cadernos de cultura de jornais como a *Folha de S. Paulo – Folhetim* – tenham procurado suprir essa carência com reportagens de teor mais reflexivo). As páginas de cultura do HP, especialmente, flagram os artistas como operários e cidadãos, expondo ainda outras facetas desses profissionais.

⁸ Carlos Rubens Oliveira de Carvalho. *Rádio Internacional da China: a interação no radiojornalismo das ondas curtas*. Monografia de conclusão de curso (Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora), 2005, p. 6. Disponível em pdf no site:

http://www.sarmento.eng.br/Radio_China_Internacional_Jornalismo_Ondas_Curtas.htm.

⁹Idem, *ibidem*, p. 27-28.

de Carvalho, “contou com uma grande audiência no Brasil, quando divulgava relatórios sobre o desrespeito aos direitos humanos, notícias sobre tortura e desaparecimento de presos”.¹⁰

O jornalista Hermano Henning, que trabalhou na *Voz da Alemanha*, relata em seu livro:

A guerra entre as emissoras internacionais era um assunto que fascinava a todos. De um lado, a Voz da América, em Washington; de outro, a Rádio Nacional de Moscou. No meio das duas, a Voz da Alemanha, a BBC de Londres, Rádio Pequim, Rádio Havana, Rádio Canadá, Rádio da Holanda, Rádio Suíça e até a Rádio Tirana, da Albânia – todas elas com jornalistas brasileiros entre seus funcionários, muitos deles vivendo longos anos longe do Brasil.¹¹

Em sua coluna, Taiguara sumariza as notícias dessas rádios, descrevendo-lhes a frequência e a data, procedimento comum entre os radioescutas. Na edição semanal de 18/04/1980 a 25/04/1980, a coluna traz uma carta do leitor Sérgio Dória Partamian, que encaminha ao jornal uma lista anexa de várias rádios, com os dados sobre frequência e sintonização. A carta sugere a Taiguara que oriente o leitor do jornal e ouvinte de rádio a diversificar suas escutas para depurar melhor as notícias segundo várias ópticas. Taiguara lhe responde:

Obrigado, Sérgio. Você nos prestou um relevante serviço. É mesmo comparando que a gente começa a renascer p’ro Homem Novo, p’ro Socialismo. E pr’os companheiros leitores, uma sugestão: recortar para futura orientação! Êpa! Mas, que nada! A História não se faz aos pedaços! Vou guardar é o Jornal todo! Até a vitória. Sempre. Taiguara.¹²

A coluna *Ondas curtas mundo novo* substitui *Sete noites de combate* a partir de 6 de junho de 1980. O formato agora é um pouco diferente, pois se dá preferência a uma notícia única, sintonizada no rádio e debatida pedagogicamente à luz de obras de teóricos marxistas africanos e da experiência de lutas empreendidas nos países da chamada linha de frente socialista na África (Guiné, Angola, Moçambique, Zimbábue, Tanzânia, Cabo Verde, Etiópia, Zâmbia).¹³ Nos textos, Taiguara expõe melhor alguns temas, que mais tarde serão retomados nas entrevistas, artigos e resenhas que ele desenvolverá nas páginas de cultura do jornal, por isso é relevante levantar pelo menos alguns deles. O “racismo cultural”, por exemplo, é explicado na coluna *Ondas curtas*

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 7.

¹¹ Hermano Henning. *Via satélite*. São Paulo: Globo, p. 86. *apud* Carlos Rubens Oliveira de Carvalho, *op. cit.*, p. 28.

¹² Taiguara. “Sete noites de combate”. *Hora do Povo*. São Paulo, n° 33, 18/4/1980-25/4/1980, p. 6.

¹³ Esse rol de países foi aqui reconstituído a partir de referências esparsas no jornal.

mundo novo pela visão de Amílcar Cabral, líder revolucionário da Guiné e grande “pedagogo da revolução”, segundo Paulo Freire. Embora aí o autor se refira expressamente ao “preconceito racial”, o mecanismo descrito aplica-se à cultura em geral:

O Racismo, como Amílcar Cabral já o denunciava, era mesmo um recurso a mais do Capitalismo Monopolista para perpetrar-se no Poder. Era um fenômeno que tinha origem na economia, e não na Cultura, apesar desta ter contribuído logo após. A Cultura européia chegava como arma de dominação, depois dos interesses econômicos (o roubo!) já estarem bem definidos. E com a invasão cultural vinha a farsa da “cor-da-pele”. Aí os movimentos negros proliferavam pela juventude sem jamais oferecer perigo vital ao Poder Econômico, sem jamais oferecer ao Povo uma alternativa-de-luta para acabar com a escravidão às grandes potências capitalistas. E no momento em que o Continente Africano passou a encarar o Racismo a partir das suas verdadeiras origens, o seu funcionamento como arma-de-patrões passou a ser conhecido pelas maiorias, e assim, combatido e vencido.¹⁴

O preconceito racial, portanto, seria só uma faceta de um fenômeno muito mais complexo, elaborado política e culturalmente pelos detentores do poder econômico. Tal constatação passaria como mais um lugar-comum se não se convertesse numa determinação expressa de desmontar farsas, revelar disfarces, dismantelar astúcias. Imbuído desse espírito, Taiguara, nas páginas de cultura, motivará seus entrevistados a abordar temas que tragam à superfície os ardis das multinacionais do disco para vetar trabalhos inteiros antes mesmo da avaliação da censura; também dará espaço aos artistas que queiram relatar qualquer forma de preconceito que tenham sofrido como cidadãos.

Um exemplo de racismo cultural consistiria no apagamento de uma memória histórica de um país pelo colonizador. Taiguara compara dois monumentos – um deles, num país conscientizado da colonização; o outro, no Brasil, país ainda sem essa consciência:

Zimbabwe: Ontem, Ruínas, Hoje, Re-construção! Terça, 22 – 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.¹⁵

¹⁴ Taiguara. “Ondas Curtas: Mundo Novo”. *Hora do Povo*. São Paulo, n° 40, 25/4/1980 a 2/5/1980, p. 6

¹⁵ Taiguara. “Zimbabwe: Ontem, Ruínas, Hoje, Re-construção!” – “Sete Noites de Combate”, *Hora do Povo*. São Paulo: n° 34, 25/4/1980 a 2/5/1980, p. 6.

A alusão às ruínas das Missões faz lembrar uma tentativa pessoal de Taiguara de “re-construção” daquele sítio histórico. Em 1976, o lançamento do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* se daria num grande evento para celebrar o 1º de Maio no cenário das Missões, mas o projeto foi boicotado. Agora, em 1980, essa memória suscitaria um debate mais complexo, sobre o racismo cultural, detectado na coluna pela descrição como “ruína” de um sítio que devia se constituir em memória nacional. Tal distorção só será superada quando o índio puder contar sua versão da história, até aqui narrada somente da óptica do europeu colonizador. Esse historiador índio deve ser buscado entre seus descendentes, que somos todos nós brasileiros.

Uma farsa denunciada por Taiguara recai sobre o uso da psicologia como ferramenta do individualismo na ideologia capitalista. Neste caso, problemas sociais e econômicos seriam descaracterizados à luz da psicologia e, assim, preconceitos e práticas arraigadas na sociedade se perpetuariam. Taiguara apresenta a alternativa socialista a esse modelo:

[...] Hoje, que a Psicologia-do-Sistema Capitalista começa a sofrer derrotas significativas face ao Progresso da Psicologia Comunitária, hoje que o individualismo já não pode conter o avanço da Ciência Coletivista, as palavras de Lenin vão se legitimando mais e mais, na prática revolucionária desses povos emergentes que contribuem com sua História, pra a comprovação das teorias marxistas-leninistas sobre o Homem e pra a elucidação dos conflitos do Ser Humano face a uma sociedade exploradora e opressora em decomposição, e face à difícil transição para um Mundo Novo que já se anuncia.¹⁶

Interessante exemplo das várias apropriações de um mesmo discurso nos é dado num episódio da visita do Papa ao Brasil. Quando em Recife João Paulo II aborda a questão da desigualdade social, seu discurso ganha um grande espaço nas rádios de vários países. Ora, num país sob ditadura, a exploração desse tema expõe, no mínimo, uma anomalia do regime político e, em escala maior, a falência do próprio modelo capitalista. Por outro lado, a primeira visita de um Papa ao Brasil pode ser trabalhada na ideologia do próprio regime de governo do país. Neste caso, o foco seria nas grandiosas manifestações populares em torno de Sua Santidade, ao som da canção *A benção, João de Deus*, por exemplo.¹⁷ Entretanto, mesmo aqui não se é ingênuo a ponto de negligenciar as supostas motivações religiosas e políticas da autoridade máxima da

¹⁶ Taiguara. “A psicologia da revolução” – “Ondas Curtas, Mundo Novo”. *Hora do Povo*, São Paulo, nº 56, 26/9/1980 a 3/10/1980, p. 6.

¹⁷ Composição de Moacyr Geraldo Maciel e Péricles Brandão de Barros.

Igreja Católica em visita a um país sul-americano.¹⁸ E tais motivações devem ser buscadas fundamentalmente nos discursos do Papa, que serão reproduzidos e analisados em vários meios, tanto de direita quanto de esquerda. Desta forma, a Igreja habilmente se insinuava na esfera política, graças a uma espécie de salvo-conduto adquirido ao longo de sua história. Taiguara aborda o fenômeno em sua coluna:

Segunda-feira, 7 de julho, Rádio BBC de Londres (em várias frequências pelos 31, 41, 49, 60, 75, 90 e 120 metros das ondas curtas-SW): “... O Papa, há nove dias em visita ao Brasil, chegou hoje a Recife, capital principal da região Nordeste desse imenso país sul-americano. Em seu discurso em Recife ele se dirigiu ao povo dessa região que é uma das mais secas e pobres do país, falando sobre os problemas sociais graves que essa área enfrenta, sobre o problema da terra, e dedicou seu discurso aos camponeses-sem-terra.[...] Quando a gente percebe que a imensa distância (que separa as verdades objetivamente noticiadas pelos socialistas das mentiras do imperialismo radiofônico) já não é tão grande quando se refere ao Papa em sua visita ao Brasil, enfim quando a gente ouve claramente em todas as rádios do Mundo os trechos de críticas ao consumismo, à ganância dos ricos condenada pela Igreja, à degradação da família pela degeneração sexual, à ausência em regimes como o instaurado no Brasil de um mínimo de justiça social que permita ao Homem preservar seus padrões de dignidade, e, quando a gente vê tudo isso que o Papa comungou com o Povo Brasileiro, exaltado repetidamente até por aquelas que têm-se negado a participar da luta pela Justiça Social, é porque nada é mesmo mais importante nesse momento no Mundo, nessa semana, que os resultados da visita do Papa ao Brasil pra o continente sul-americano, um continente tão esquecido pela “Grande Imprensa” dos países ricos. Mesmo a vitória de Siles Suazo na Bolívia, a Unidade Popular no poder, foi noticiada em segundo lugar até pela Rádio Moscou. Por isso, pela Justiça Social, Viva João Paulo II!
Sábado, 27 de Setembro de 1980.¹⁹

Como se vê, a coluna de Taiguara não promove, efetivamente, uma volta pública do cantor-compositor, porque ali a única marca identificável do artista é o nome. É bem verdade que se trata de um nome incomum, que, associado a uma figura bastante conhecida, bastaria para demarcar a presença do artista, ou pelo menos levantar suspeitas nesse sentido. Lançaria pelo menos uma dúvida: será esse Taiguara o cantor? Entretanto, se considerarmos que o último trabalho não censurado do cantor é de 1973, sete anos de obscuridade era tempo demais para se afirmar com certeza ser aquele atento e loquaz radioescuta o mesmo cantor de sucesso de tempos atrás.²⁰

¹⁸ Evidentemente, o fato de o Brasil ser o maior país católico do mundo ensinaria, por si só, a visita de um Papa, quando o país seria tomado como espelho da Igreja Católica.
Cf. http://www.abril.com.br/noticia/diversao/no_229807.shtml.

¹⁹ Taiguara. “Nos apelos do Papa, o Mundo inteiro escuta a miséria do Povo Brasileiro” – “Ondas curtas: Mundo Novo”. *Hora do Povo*. São Paulo, 11/7/1980-18/7/1980, n° 44, p. 6.

²⁰ Nesta passagem, trago minha própria experiência. Quando folheei o jornal, por um momento fui tomada pela dúvida: e se não for “aquele” Taiguara? Entretanto, o enigma se desfaria em seguida, como se verá.

2. Hora do Povo: o músico se proletariza

Em 25 de abril de 1980, uma foto de Taiguara ao piano ilustra a capa da *Hora do Povo*, ao lado da seguinte chamada:

“Eu resisto. Já existe esta manhã que eu perseguia”. O cantor e compositor Taiguara, há sete anos longe do público brasileiro, denuncia as tramóias da censura e das multinacionais. Saúda os leitores e pede passagem para assumir a página de Cultura do HP. Leia seu depoimento na pág. 7.²¹

A partir daquela data, Taiguara dividiria com outros colaboradores do jornal matérias sobre cultura, num jornal de esquerda. A foto capta o flagrante do artista em sua oficina de trabalho, um pequeno escritório (provavelmente em sua casa em Santa Teresa), diante do piano e cercado de equipamentos de som e papéis. Taiguara ostenta uma barba rala, o cabelo penteado para trás, e veste camisa social com mangas compridas.



Fig. 1. Estreia como editor de cultura no jornal *Hora do Povo*

A manchete ao lado de sua foto na *Hora do Povo* parodia um trecho da letra de *Universo no teu corpo*, uma de suas canções mais conhecidas, reativando o vínculo com um público que já o conhece, o que acentua o mistério de uma ausência de sete anos do

²¹ Taiguara. “Eu resisto. Já existe esta manhã que eu perseguia”. *Hora do Povo*. São Paulo, n° 34, 25/4/1980-2/5/1980, p. 7.

meio musical. Por onde teria andado? Por que se ausentara? As respostas antecipam-se na notícia da própria capa: parece que Taiguara fará denúncias contra a censura e as multinacionais; em seguida, explicitará sua participação naquele jornal – ao que tudo indica, falará como operário da música, em conformidade com a linha editorial da *Hora do Povo*.

Além da foto de Taiguara, a capa do jornal traz a foto de Luiz Carlos Prestes (“Prestes lembra Lenin”) e de uma manifestação popular (“Delfim mete a mão nos reajustes salariais”). As manchetes dão a ver a ansiedade pelo fim da ditadura militar num contexto de abertura muito lenta e gradual e pouco segura: “PMDB exige presidente eleito! Autor do projeto é o Senador Orestes Quéricia – Povo quer escolher o presidente da república – Figueiredo não é confiável – com todo respeito”; “É capacho das multinacionais – Figueiredo joga exército contra trabalhadores!”; “Delfim mete a mão nos reajustes salariais”; “Leitor denuncia arbitrariedades em F. de Noronha”; “General linha dura era estelionatário”.

Em carta aberta, Taiguara presta contas de seu sumiço de sete anos, contados desde sua última apresentação em público em 1973 com o espetáculo “Fotografias”, embora tivesse gravado após essa data mais dois discos, que, no entanto, foram proibidos. Com uma tirada irônica, informa que permanecem censuradas mais de 40 canções suas, cuja liberação dependeria do cumprimento de duas condições propostas pelo diretor do Departamento de Censura: “caso eu as **regrave para a censura** (eu, que fui proibido de cantá-las para o Povo? Cantar agora, sete anos depois, as mesmas músicas, PARA ELES!) e caso eu redija requerimentos com todas as letras reescritas”. Entenda-se desde já: Taiguara não cumprirá esse protocolo, portanto não gravará nenhum disco nem se apresentará em *shows*: “Mas, e agora não há uma “abertura””? Pois, sim. A Censura que faça esse trabalho macabro de castrar a obra-de-arte no momento em que ela faça uma crítica ao sistema, e soltá-la quando a realidade já foi manipulada de outra forma! Eu, não”.

Convicto de suas razões, Taiguara começa a expor sua posição no tocante à cultura, a partir do aprendizado adquirido no contato com o povo africano, e aponta caminhos para sua canção, quando condições políticas favorecerem seu retorno ao meio musical:

Durante esses anos, sete anos, produzi uma quantidade de trabalho muito superior àquela, e creio que isso se reflete bem nesta carta. No segundo período de exílio profissional e social [primeiro Taiguara fora para a Europa aguardar um visto], aprendi entre nossos irmãos da África Progressista a re-conhecer

nossos valores populares tão profundamente ligados à África como é o caso de nossa cultura artística. Um repenque passou a ser pra mim tão importante quanto um violino. Um cavaquinho tanto quanto uma guitarra. Não só na música como na Vida. Busquei meus mestres no Povo e os encontrei. Busquei o Povo nos livros e O encontrei.

E, finalmente, Taiguara patenteia sua decisão de só voltar a gravar e cantar em público “quando suas garras [da censura] estiverem não apenas afastadas por “aberturas”, mas cortadas pela força da Unidade Popular que nos devolverá a democracia no Brasil”.

Ora, naquele momento havia uma urgência de o país superar a condição de 16 anos sob governo militar, o que, como se sabe, aconteceria somente cinco anos depois; quanto à censura, sua extinção formal só se efetivaria na Constituição de 1988. Taiguara amargaria, no mínimo, então, mais cinco anos de silêncio, num total de doze anos longe do circuito musical, a considerar sua declaração no jornal. Tão longo afastamento obscureceria ainda mais o seu nome, já pouco lembrado se comparado, por exemplo, ao de outros artistas que, iguais a ele, construíram suas trajetórias a partir dos festivais da televisão. Muitos desses artistas tocavam suas carreiras sob o desafio permanente de atualização de linguagens em meio a transformações políticas e mudanças estruturais do mercado musical, ao passo que Taiguara permanecia confinado numa memória longínqua, com poucas chances de ser convocado por um presente do qual se distanciava cada vez mais. O suposto fim de sua carreira calava também as sucessivas fases posteriores de amadurecimento musical, tão vivamente experimentadas pelos seus contemporâneos em desdobramentos de uma história que para eles ainda não terminara. Por outro lado, a afinidade com os cantores românticos no período em que fizera mais sucesso destoava do perfil político adotado agora no jornal, pois de tais artistas não se esperava esse tipo de engajamento, ou, até mesmo, era-lhes vetado aquele espaço pela própria intelectualidade brasileira. Então, à primeira vista, o comportamento de Taiguara estabelece uma ruptura com uma memória musical quando se considera qualquer dos dois perfis já construídos: cantor de MPB e cantor romântico.

Restava a Taiguara uma última possibilidade de se fazer presente no mundo da música sem romper com seu voto de silêncio: atuar apenas como compositor. Entretanto, diferentemente de Aldir Blanc (também colaborador da *Hora do Povo*), parceiro constante de João Bosco, Taiguara nunca firmara uma parceria sólida com outro compositor, então agora tinha pela frente o desafio de distribuir suas composições

a intérpretes variados, que guardassem, pelo menos, alguma afinidade com sua proposta musical:

Até lá [até que a democracia se instale no país] estarei compondo mais do que nunca e gravando minhas músicas e letras por intermédio de cantores do Povo. Até lá estarei escrevendo para o Povo, como estou na “Hora do Povo” e junto à “Hora do Povo” [...]

Trabalhar na *Hora do povo* era também uma forma de manter-se atualizado com os debates musicais numa perspectiva condizente com sua vivência política. Para Taiguara, significaria, antes de tudo, ter direito de voz num espaço aberto à sua experiência pessoal, para recolocar-se na esfera pública como pensador-artista. O tom de denúncia do jornal casava-se com suas motivações atuais, uma vez que o quadro desfavorável ao trabalho do músico brasileiro não só persistia como parecia ter-se agravado. Voltar a cantar agora não seria possível, pois significaria conciliar com as gravadoras e com o governo, um contrassenso a essa altura dos acontecimentos. Assim, Taiguara não transigiria, até mesmo em função de sua maturidade intelectual, lapidada na África, onde se dedicara ao estudo das revoluções socialistas à luz de teóricos como Amílcar Cabral, “o grande unificador das lutas dos povos africanos pela sua independência e o mais consultado teórico socialista da África durante todo o período revolucionário dos anos 70 [...]”²²

A *Hora do Povo*, numa escrita combatente, agressiva, comprometida, procurava explorar a notícia em ângulos pouco focalizados nos canais de maior projeção. Igualmente, fatos apenas eventualmente citados naqueles meios podiam ser retomados e ampliados de forma a sugerir vínculos com outros, mais debatidos na “grande imprensa”, de que resultavam discussões mais abrangentes e ricas em detalhes. O uso de alguns epítetos era compartilhado pelos autores das matérias a partir de uma forte intertextualidade fomentada no próprio espaço da *Hora do Povo*, de tal forma que difícil se tornava distinguir a autoria de textos apócrifos pela simples análise do estilo empregado. “Imprensa venal”, “galinhas verdes” (alcunha dos lançadores de bombas nas bancas de jornais), “lacaio das multinacionais” (designativo dos executivos das grandes gravadoras) são expressões que tanto caberiam no discurso de Aldir Blanc como no de qualquer outro colaborador do jornal.

²² Taiguara. “Negro da cabeça ao pé, surge Amílcar da Guiné!”. *Hora do Povo*. São Paulo, n° 57, 3/10/1980-10/10/1980, p. 7.

Tal afinidade linguística apontava também uma atitude de monitoramento da denúncia feita pelo jornal na trajetória da notícia por cenários plurais, onde ocorreriam reativações daquelas atitudes e medidas consideradas prejudiciais ao trabalhador, ou seja, desse ângulo, a intertextualidade potencializaria o caráter denunciatório das notícias. Não esquecendo, é claro, a veia cômica dos jornalistas, a caricaturar situações e personagens mesmo no mais empedernido dos discursos, explorando o próprio surrealismo de alguns eventos e situações – daí para as piadas explícitas era um pulo. Numa escrita sarcástica e “irresponsavelmente” parcial, bem-bolados trocadilhos elaboram risíveis imagens, como se vê nesta piadinha de Aldir Blanc:

Dois mais queimadinhos um pouco, de papo na porta do buteco:
- Cê vê: dizem que não tem racismo no Brasil. Mas olha só o que fizeram com o neguim mais bem-sucedido do país... Deram um sumiço nele!
- Na Baixada?
- Não. Na mesa do pobre. Tô falando do feijão preto.²³

A abundância de recursos gráficos para enfatizar as palavras – uso de maiúsculas, negrito, aspas, pontos de exclamações e reticências – explorava os sentidos do leitor, conferindo, no apelo visual, um forte toque de oralidade à escrita. Assim, várias emoções eram sinalizadas – indignação, incerteza, ironia, raiva – e em alguns trechos quase se podia ouvir a voz do autor gritando, sussurrando, declamando. O tom de conversa animada de boteco explorava as reduções vocabulares: “tá” em lugar de “estar”; “pra” em lugar de “para”, “cê” em lugar de “você”.

Folhear as páginas da *Hora do Povo* do início dos anos 80 é experimentar a sensação de um louco carnaval fora de época, cujo enredo é o fim anunciado da ditadura militar e a volta à democracia. Do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC partem os primeiros foliões, que ganham a simpatia de outros blocos, formados por professores, estudantes, artistas, bancários, jornalistas e advogados. O governo, exercido pelo general João Figueiredo, desencanta os que ainda sonhavam com medidas mais efetivas de abertura política, lenta demais e segura de menos, a julgar pelas bombas atiradas às bancas de jornais. A firme disposição do governo em manter-se no comando do processo de abertura política leva-o a sérios constrangimentos, pois é patente sua inação em apurar responsabilidades pelos atos terroristas oriundos de setores radicais de direita. Tudo isso acentuado por séria crise econômica, que faz desaparecer até mesmo o feijão da mesa do brasileiro:

²³ Aldir Blanc. “Na boca do povo”. *Hora do Povo*. São Paulo, nº 61, 31/10/1980-7/11/1980, p. 7.

- Pomba! Que falta de consciência, cacilda! Se houver uma reviravolta, a direita vai ficar por cima. A violência ficará impune. Os bancos fecham, eu acho. Vai faltar comida, só encontrada se você entrar em filas enormes. É soda!
- Me diz uma coisa, quem é que tá por cima?
- Bem... acho que é a direi...
- Prenderam algum atirador de bomba, ou coisa parecida?
- Não.
- Você tem conta em algum banco?
- Eu? Quem sou eu! O meu nem chega no fim do mês...
- Tás comendo filé?
- Quem dera... Pra conseguir um feijãozinho, tu sabe, é aquele sacrifício na fila e...
- Então, otário, cumé que fica esse papo da reviravolta?
- Hum... é... bom... e o futebol?
- O Home é Fluminense.
- Esquece. Puxa...
- Quié?
- Pobre tá sempre no meio da reviravolta.²⁴

Arremedando o filósofo, Aldir Blanc desmonta uma farsa por meio de um diálogo revelador: Figueiredo, o gestor da abertura, é militar; como militares são também muitos dos que integram uma direita conservadora que não vê com bons olhos a volta da democracia e por isso provocariam atentados que, mal investigados, sugeriam um corporativismo dentro do próprio governo. Seria o general hábil o bastante para conduzir a bom termo a abertura política? Uma declaração de Figueiredo à época ilustraria bem a contradição de seu projeto: “É para abrir mesmo. Quem não quiser que eu abra, eu prendo e arrebento!”

Embalados pelo humor de Aldir Blanc, podemos enxergar as futuras negociações políticas e acordos que deverão ser feitos para se consolidar a democracia caso um civil chegue ao governo, o que leva à conclusão: militar ou civil, será um governo com prioridades que não contemplarão as demandas imediatas das classes mais baixas. Como temer ou sonhar com uma reviravolta quando as disputas pelo poder não refletem claras dicotomias?

Outro texto retoma a questão da apatia do governo com relação a vários acontecimentos que indignam a população, o que acende a angústia dos que davam como certo o fim da ditadura militar em curto prazo:

Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha? Taí uma questão que embranqueceu as barbas de Matusalém, atravessou mares, terras e civilizações. Conheceu eleições presidenciais no Brasil, governo estável na Bolívia e até mesmo o

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 7.

Botafogo campeão. Firme, irresponsável, como um gol de contra-ataque no último minuto da prorrogação.

Como esta muitas outras perguntas continuam na garganta da gente. Onde é que enfiaram nosso feijão? Onde é que tá a mão estendida do Figueiredo? Quem é que jogou a bomba na OAB? No seu Freitas? Nas bancas de jornais? No HORA DO POVO?

Agora tem mais uma pra deixar a negada nervosa, comendo azeitona com caroço, cuspidando no locutor do jornal nacional que não dá o mapa da mina e sonhando com ponto de interrogação. Quando é que vai sair o diabo da quina da loto?... Na pindura que a gente vive, esta vai acabar virando questão de segurança nacional. Por que em vez de acumular eles não racham esse capim-marinho com a gente?

Pra acertar minha vida só mesmo acertando um duque de quina sozinho. Mas um trocado até que não fazia mal.

Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha? Todas essas perguntas coçando na garganta e a gente até que manda pra frente! Mas tem uma que não dá mais pra aturar. O povo brasileiro em uníssono, de mãos dadas, pergunta: onde é que foi parar o filho da Vívian?

Fala Janete Clair!!!²⁵

O texto mostra a perplexidade de um cidadão refém de acontecimentos um tanto obscuros. Mesmo a mais singela garantia de estabilidade traduzida na certeza do feijão na mesa é abalada sem que ninguém assuma a autoria desse atentado contra o paladar do brasileiro. Apelar para a loteria talvez seja um bom remédio, não estivesse a quina da loto acumulada por muitas semanas (e de onde tirar o dinheiro para jogar tantas vezes seguidas?). Mas o povo mostra que está apto a reagir. Sobretudo quando mais um enigma começa a esboçar-se no sacrossanto refúgio do mundo real, a telenovela. Consciente de que a trama é urdida por uma todo-poderosa escritora, o público já não se contém e brada resolutivo: “Fala, Janete Clair!”

Por trás da ironia, percebe-se não a apatia, mas a sensação de impotência da população, num cenário político em que se vê excluída. As questões pairam no ar porque respondidas elas já estão; na verdade não são perguntas, são cobranças, e o que se cobra é alguma ação concreta – diferentemente da pergunta da novela, onde efetivamente se indaga sobre o sumiço de um personagem da história.

No tocante à música brasileira, as reportagens da *Hora do Povo* dão especial destaque aos combates travados pelos artistas com suas gravadoras, a partir de depoimentos que mostram a insatisfação do músico nas várias etapas da produção de seu trabalho. Uma matéria bastante significativa intitula-se *Música brasileira é boicotada*, onde o músico Francisco Mário – o Chico Mário, “outro” irmão de Henfil – denuncia várias artimanhas das gravadoras:

²⁵ Eduardo Manhães. “Fala Janete Clair!”. *Hora do Povo*. São Paulo, nº 64, 21/11/1980-28/11/1980, p. 7.

As gravadoras, na sua maioria multinacionais, estão interessadas em duas coisas: medalhões, nomes conhecidos, porque é só gravar e vender, não precisa investir em nada. E discos importados, porque a sede, situada no exterior, manda a matriz do disco, é só pensar e imprimir a capa, pois os caras também mandam o fotolito da capa.²⁶

Inconformado, Francisco Mário conta que resolvera enfrentar o problema de frente, adotando uma atitude àquela altura já comum a alguns artistas: “Pedi um empréstimo bancário, aluguei um estúdio, contratei os músicos, gravei e presei 3.000 discos. Em 7 meses já vendi 2.300, o disco já se pagou, os 700 que faltam é para cobrir os juros que o banco cobrou”.

Entretanto, a chamada “produção independente” (expressão tão em voga nos anos 80) não resolveria outros problemas, em etapas posteriores à gravação do disco. A divulgação e distribuição constituem verdadeiros desafios para o músico, que deve se incumbir pessoalmente de tais tarefas. O maior de todos os obstáculos talvez se localize justamente aí:

A gravadora paga a rádio para tocar o que ela quer e faz a parada de sucesso. O “jabá” é uma prática comum não só nas rádios AM como nas televisões. Para sua música entrar na lista das que serão selecionadas para o disco de uma novela você tem que pagar 50 mil cruzeiros. Nas rádios as honrosas exceções são o Adelson Alves da Globo e o Saroldi da JB que inclusive falou sobre o suborno num de seus programas.

A possibilidade de se tornar conhecido em eventos de grande projeção como o Festival da Globo é bastante remota em virtude da parceria entre a emissora e as gravadoras, cuja consequência é o descarte de produções independentes:

[...] Você se inscreve nas gravadoras filiadas à ABPD, multinacionais à exceção da Continental, que sabe-se lá por que critérios escolhe seis e manda para a Globo. Qual a chance de você ser escolhido se as gravadoras já têm seus contratados? É a essência da abertura brasileira...²⁷

Na mesma página do jornal, Aldir Blanc, em outra matéria, acrescenta alguns dados ao quadro apresentado por Chico Mário e explicita vários procedimentos das gravadoras com vistas a manter o músico sob controle:

[...] pressões pra gravar só aquilo que eles acham bom, sabotagens na divulgação e na distribuição dos discos, como estão fazendo com a cantora Celeste, com o compositor Lourenço Baêta, demoras absurdas em soltar o disco na rua por determinações arbitrárias dessas fontes de burrice e pretensão: os departamentos de marketing. Tem a conhecida “geladeira”, que é prender o

²⁶ “Música brasileira é boicotada”. *Hora do Povo*. São Paulo, n° 11, 9/11/1979-16/11/1979, p. 6.

²⁷ Chico Mário, provavelmente, se refere à etapa de inscrição no MPB 80, retomada do festival de música popular brasileira, oito anos após a última edição do Festival Internacional da Canção. Cf Zuza Homem de Mello. *A era dos festivais...* op. cit., p. 475.

artista num contrato, não fazer disco nenhum nem deixar que ele mude de gravadora...Tem sacanagem que não acaba mais. Agora mesmo, o João Bosco fez o LP Linha de Passe e vendeu de cara mais de vinte mil discos. Seus parceiros, Paulo Emílio e eu, não editamos as músicas na RCA, o que representa menos lucro pra ela. Pois bem: mesmo com essa boa vendagem, o disco quase não foi trabalhado, divulgado, etc., e o que é mais grave: hoje, é bastante difícil de comprar, porque não pensaram novas unidades pra redistribuição nas lojas. Quer dizer, a RCA está de morceção no pescoço da gente.²⁸

A reiteração de algumas reclamações confere nitidez a uma dura realidade vivenciada por artistas de tendências e gêneros variados que, em resposta, manifestam publicamente seu repúdio. Tomando de empréstimo uma afirmação de Aldir Blanc, “a classe-média continua se proletarizando, o proletariado se organiza politicamente e ambos os setores tendem a se aproximar”,²⁹ percebe-se, claramente que também os artistas da música se proletarizam. Os *shows* para os metalúrgicos não são apenas manifestações de solidariedade aos operários, senão demonstrações de identificação com a realidade daqueles trabalhadores, numa forma de somar esforços para os próprios artistas se constituírem como classe.

Não espanta, assim, a presença do líder do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, Luiz Inácio da Silva, num encontro dos profissionais da música – artistas, empresários, críticos musicais –, a se realizar no colégio Benett no Rio de Janeiro:

O Encontro será financiado pelo CEBRAD – Centro Brasil Democrático – e contará com a presença de representantes da categoria de todos os estados do Brasil. A idéia de realizá-lo partiu dos próprios músicos que trabalharam em dois shows de primeiro de maio organizados pelo CEBRAD com renda destinada ao auxílio de outras entidades.

Como o próprio Sindicato dos Músicos não poderia arcar com as despesas do Encontro, algumas pessoas sugeriram que parte da renda dos shows revertesse para a realização de algo que tivesse direta ligação com os problemas vividos pela categoria. A pauta do Encontro Nacional de Músicos é bem vasta e vai da discussão e formulação de teses sobre a Importação de músicas estrangeiras à relação do músico com o Estado, passando pelos órgãos fiscalizadores e arrecadadores. Serão discutidos ainda os meios de comunicação e, como não poderia deixar de ser, o desemprego.

Dos debates farão parte várias personalidades como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Aldir Blanc e até mesmo o metalúrgico Lula.³⁰

Uma menção a esse encontro é feita na revista *IstoÉ* alguns meses depois, em matéria bastante agressiva, onde se procura discutir a *metamorfose* de Taiguara em

²⁸ “Aldir desce o pau na tirania”. *Hora do Povo*. São Paulo, nº 11, 9/11/1979-16/11/1979, p. 6.

²⁹ “João Bosco está aí com ‘Bandalhismo’”. *Hora do Povo*. São Paulo, nº 60, 24/10/1980-31/10/1980, p. 7.

³⁰ “Músicos fazem encontro para calar som enlatado”. *Hora do Povo*. São Paulo, nº 61, 31/10/1980-7/11/1980, p.7.

político de última hora. Trata-se de uma verrina onde se critica e ridiculariza a atuação do cantor no jornal *Hora do Povo* e seus arroubos políticos em eventos públicos, como o aludido Encontro Nacional dos Músicos:

No I Encontro de Músicos, realizado em novembro passado no Colégio Benett, no Rio, sua presença foi literalmente insuportável. Apareceu vestido como um guerrilheiro prestes a descer a Sierra Maestra e escolheu Roberto Menescal, compositor e executivo da Polygram, para seu Fulgêncio Batista. No meio da fala de Menescal, sem pedir aparte, Taiguara interpôs-se entre ele e o público para um tresloucado discurso. Acalmado, passou a fazer intervenções da platéia. “O que você, Menescal, fez pela música brasileira?” Menescal respondeu com pergunta idêntica a Taiguara, e este teve que se calar. Afinal, a única música de sua lavra que o público conhece é *Helena, Helena*, que a gíria do meio classifica de *boi-com-abóbora*.³¹

No texto, outros epítetos ridículos, como “esquecido cantor” e “guerrilheiro-tenor” se aliam a descrições jocosas como “vestido como guerrilheiro prestes a descer a Sierra Maestra” e “[autor de] discursos do mais puro estilo carbonário”, para acentuar o que se consideraria um comportamento infantil e equivocado de Taiguara. A matéria fecha-se com chave de ouro:

Nele [no livro de memórias que Taiguara estaria escrevendo] vai falar sobre seus anos de ‘exílio em Londres’ – um de seus assuntos prediletos. Espera-se que diga, também, que se exilou porque quis. E que, ao contrário do que aconteceu com Caetano Veloso, seu retorno ao Brasil passou despercebido.

A reação não tarda. “*Isto É*” está babando na gravata!, responde uma matéria da *Hora do Povo* num tom ainda mais agressivo:

De fato, para quem considera modelo de “cultura” as sôfregas badalações do que há de mais decadente na burguesia paulista – “*Isto é*”, na mesma edição em que atacava Taiguara, abria sua seção de “cultura” com nada menos de 7 páginas de extasiada bajulação sobre a inauguração do “Regine’s” de S. Paulo – não seria de estranhar que o trabalho de Taiguara não seja exatamente aquilo que a revista tem como exemplo de “maturidade”.³²

Os xingamentos desferidos ao jornalista da *IstoÉ* – “inexpressivo e incógnito”, “mediocre”, “jegue”, “azêmola”, “ignorante”, “puxa-saco do governo”, “minete” – mostram a disposição para a luta do jornal *Hora do Povo*, sempre a postos para denunciar “entreguismos” e “conchavos” da “imprensa venal”, agora duplamente motivado, pelas provocações que, dirigidas a Taiguara, respingavam no próprio jornal. A pronta resposta evidencia a blindagem de Taiguara num espaço onde havia quem comprasse sua briga. Aliás, comprar brigas é a especialidade da *Hora do Povo*, em

³¹ Benício Medeiros. “A súbita doença infantil de ‘Che’ Taiguara”. *IstoÉ*. 1/4/81 (Cedoc do JB).

³² “‘*IstoÉ*’ está babando na gravata!”. *Hora do Povo*. São Paulo, nº 80, 30/4/1981 a 10/4/1981, p. 7.

reportagens focadas na exploração do trabalhador, onde se mostram também as iniciativas que estão dando certo na solução de problemas ali levantados.

Diante da crise que se abate sobre o profissional músico, soluções criativas trazem os artistas para o contato direto com o público, numa relação mais informal, capaz de superar o obstáculo da inacessibilidade aos grandes canais de divulgação. O projeto *Seis e Meia*, por exemplo, sob direção de Albino Pinheiro, é capaz de reunir no Teatro João Caetano, no centro do Rio de Janeiro, um público diário de cerca de mil pessoas, em sua maioria trabalhadores que, terminado o expediente, comparecem aos *shows* de preços populares:

Para Albino Pinheiro, inicialmente o “Seis e Meia” foi simplesmente uma forma de melhor aproveitar as casas de espetáculos, ociosas até o horário tradicional. Eventualmente ocupadas com teatro infantil à tarde. ‘Mas o que aconteceu foi que conseguimos fazer deste espaço ocioso mais uma trincheira de luta da cultura popular’.³³

Na esteira do projeto, outros espetáculos de tendência semelhante ganham dimensão nacional, como o *Projeto Pixinguinha*, concebido por Hermínio Bello de Carvalho, um dos idealizadores do *Seis e Meia*. À frente do *Pixinguinha* está a Funarte, órgão do governo que provê espetáculos itinerantes em espaços remodelados, de que decorre uma maior aproximação do artista com o público.³⁴

Em suma, nesse começo dos oitenta muitos artistas passam a se envolver mais diretamente com a produção de seu trabalho e, conseqüentemente, seus discos assumem um aspecto mais autoral. As estratégias de divulgação, mais discretas, seguem um estilo mambembe de propaganda, bem diferente daquela divulgação massiva, veiculada em televisões, rádios, jornais e revistas. O número de cópias vendidas não atingirá cifras milionárias, tampouco a imagem do artista será consumida com voracidade. Sinal dos tempos.

³³ Eduardo Manhães. “Às Seis e Meia o povo marca encontro com seus ídolos”. *Hora do Povo*, São Paulo, nº 64, 21/11/1980-28/11/1980, p. 7.

³⁴ O *Projeto Pixinguinha* surgiu em 1977, sob inspiração de Hermínio Bello de Carvalho, então presidente da Sombras (Sociedade Musical Brasileira) e idealizador do *Seis e Meia* no ano anterior. A criação da Funarte inscreve-se num amplo projeto governamental de apoio à cultura por meio da fundação de entidades como a Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura. Trata-se de uma forma criativa de o governo enfrentar antigas reivindicações da classe artística e ao mesmo tempo administrar a forte tendência de aproximação entre os artistas e o público, numa postura condizente com o espírito de abertura política que tentava veicular. Na contramão desse investimento governamental, porém, a censura seguia cumprindo seu papel. Cf. Marcelo Ridenti. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1. p. 95. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>, p. 81.

3. Taiguara entrevista: contra as artimanhas das gravadoras, produções independentes

Nesse cenário em que os artistas enfrentam as multinacionais do disco e se aproximam cada vez mais do público operário, a *Hora do Povo* aparece como um excelente espaço de debate e divulgação do trabalho artístico. Taiguara entrevista artistas e assina reportagens sob essa perspectiva. Em longas conversas, privilegia debates sobre a censura que ocorre dentro das próprias gravadoras e denuncia as diferentes manifestações de preconceito sofridas pelos artistas. Esta última preocupação advém de seu aprendizado com Paulo Freire e das leituras de teóricos marxistas africanos, onde o preconceito descende de todo um processo de colonização cultural, vale dizer, todo e qualquer brasileiro, desta forma, é vítima potencial de algum tipo de discriminação.

Prestes a lançar um novo disco, a entrevistada é Elza Soares, que debate vários temas em longa matéria, de 1980, recortada em diferentes textos subtitulados, porém sem assinatura; apenas um deles, espécie de epílogo, traz autoria: Taiguara. Sob o título *Negra Elza! Bela Elza! E sem peruca lisa*, a cantora assume de vez sua negritude, em relatos nos quais o preconceito racial e social aparecem entrelaçados.

Noutro texto recortado da reportagem, *Cartola dopou Garrincha destruindo seu futebol*, Elza denuncia o descaso da diretoria do Botafogo com o jogador Garrincha. Aos cartolas interessava apenas que Garrincha jogasse, apesar do joelho seriamente machucado. Na entrevista, Elza enfatiza que Garrincha estava precisando, prioritariamente, de tratamento contra o alcoolismo. Em meio a tantos problemas, discute-se o veto ao disco *Senhora da terra*, de 1979, pela gravadora CBS, sob o argumento de problemas de mixagem. Segundo a reportagem, “desde a primeira faixa o disco é claramente posicionado cultural e politicamente” e os alegados defeitos do disco não foram comprovados pela equipe do jornal, que o ouviu inteiro. Tal artimanha lembra o relato de Taiguara naquela carta aberta de estreia:

Como no caso de Taiguara, que relatou ao HP em carta ao Povo Brasileiro, as artimanhas das multinacionais do disco e seus asseclas da Censura e do “Governo”, Elza Soares tem sido “controlada” pela multinacional CBS, que a pedido da CIA castra pela raiz toda e qualquer expressão que levante a História e a Cultura Negra, “perigosa” maioria da população do sudeste do país, mantida

em silêncio e explorada pela estrutura escravagista que subsiste em nosso território invadido há cinco séculos pela pirataria de elites racistas.³⁵

A reportagem dá uma “palhinha” do disco proibido: *O morro*, de Mauro Duarte e Ivone Lara, e *Paródia do consumidor*, cuja autoria não é mencionada.³⁶ A letra de *O morro* é a seguinte:

*Corro, quase morro,
Lá no morro, sem socorro
Bem pertinho da cidade
Em luta com a adversidade
Tentando por todos os meios
Meios para sobreviver
Num lugar onde a Morte
É o caminho menos mau
Juro. Não vou desistir
Mesmo se ninguém me socorrer
Apesar de saber que a luta
É um tanto desigual!*

De *Paródia do consumidor*, só é dado o refrão:

*Só chiar, não dá
A lei está a nosso favor
Vamos virar a mesa
Em defesa do consumidor³⁷*

O show no Teatro Carlos Gomes antecipa o lançamento do disco *Elza negra, negra Elza*. Elza conta as dificuldades enfrentadas na montagem do espetáculo:

Veja só... a CBS, ela ficou de me mandar os instrumentos, de conseguir outras coisas, e nada, só mancada, só furo... eu tenho a impressão que se fosse pra elite não faltaria nada. Mas como é pra povo... Não sei por que não mandaram... nem alegaram nada. É como se a gente não fosse contratado deles... é como se fosse emprestada, sei lá...

Falando do disco novo, Elza Soares tem bons motivos para se mostrar apreensiva, sobretudo após o boicote da gravadora ao disco anterior, *Senhora da terra*:

Eles... bom... o disco [*Elza negra, negra Elza*] ia ser lançado dia 13 de maio, com a data da “Abolição” (a gente sabe que a abolição vai ser logo mais, ali na frente), mas... a CBS não aprontou a capa... sei lá... sei que o disco não ficou pronto... aí a gente adiou o espetáculo para o dia 20. Alegaram de novo problema de capa. ... Mas a capa está pronta! Já fizemos tudo!

³⁵ Taiguara. “Negra Elza! Bela Elza! E sem peruca lisa”. *Hora do Povo*. São Paulo, n° 38, 23/5/1980-30/5/1980, p. 7.

³⁶ Os autores são Nei Lopes e Wilson Moreira.

³⁷ *Senhora da terra* até hoje não foi reeditado.

Fecha a longa matéria sobre Elza Soares um recorte intitulado *Gérson: a Globo jamais a aceitou*, sob assinatura de Taiguara. Reportando-se à fala de Gérson Alves, atual companheiro e parceiro de Elza Soares, Taiguara conclui que

dificilmente esse sistema que está aí poderia abrir as portas pra Elza. A Globo é um exemplo. Seu programa Alerta Geral discrimina os mais autênticos defensores do Samba e das Lutas do Povo Brasileiro e é censurado ao ponto de temer a sinceridade de Elza e de outros combatentes que não dão colher de chá a essa multinacional ianque.

Agnaldo Timóteo também comparece à *Hora do Povo*, falando de sua recente tomada de consciência com relação ao governo. Apesar de ter apoiado a “revolução”, agora percebe que os rumos tomados não condizem com o perfil de um governo moralizador, que, incoerentemente, se mostra corrupto, violento e incompetente. Timóteo não tem papas na língua, menciona vários fatos recentes que o decepcionaram, chama o presidente Geisel de “o mais politicamente desonesto de todos os generais presidentes”, cita nomes de autoridades envolvidas em fatos escusos, relata arbitrariedades cometidas pelo governo. Entre a lista de decepções que desfia, interessa especialmente ao desenvolvimento desta pesquisa o fechamento da TV Tupi. Neste caso, o cantor lamenta a passividade do governo, que, não intervindo no episódio, permite que uma emissora daquele porte demita número expressivo de funcionários e, de resto, feche as portas a vários artistas cujo trabalho – acrescente-se – não passaria pelo crivo da Globo: “Como é que a gente vai mostrar para o Brasil o que a gente está cantando? A única Rede é a Globo, que é grande mas não vai poder absorver todos os trabalhadores. São centenas de *Long Plays* todos os meses. Então o ‘governo’ foi muito egoísta”.³⁸

O temor de Agnaldo com relação aos artistas faz sentido. O fechamento da Tupi significava a perda de um espaço importante para cantores de trânsito vetado na Globo. De fato, o “padrão Globo de qualidade” seguia firme em sua política de “higienização” de tudo o que fosse considerado de mau-gosto, antiquado ou popularesco. A propósito, há muito ainda por pesquisar a respeito desta linha de ação da Globo, pois, mais que um selo de qualidade com fins comerciais, seria aquela uma estratégia para escamotear banimentos sumários sob “orientação” do próprio governo militar ou pelo simples temor da censura. De qualquer modo, não será em vão lembrar o cerne da tal política de qualidade:

³⁸ Taiguara. “Agnaldo Timóteo: ‘Exijo pra mim os mesmos direitos de um general de quatro estrelas’”. *Hora do Povo*, São Paulo, 24/7/1980-31/7/1980, nº 47, p. 7.

O Padrão Globo de Qualidade foi um refinamento formal que agradava a principal faixa de consumidores, ou seja, a classe média, que era o agente fundamental para o processo de modernização e para o projeto de desenvolvimento implantado após o golpe militar de 1964. Segundo Simões e Khel (1986, p. 32), a Rede Globo, através de um “filtro estreito”, efetuou uma “limpeza” de tudo aquilo que poderia gerar uma imagem incômoda às aspirações dos setores médios da sociedade, “em sua busca de afirmação e segurança através do sucesso individual e bem-estar material”.³⁹

Ao lado dessa dificuldade, outra há com relação a canais extintos, como a TV Tupi, cujo acervo atualmente vem sendo recuperado a duras penas por pessoas interessadas em erguer um museu da TV Tupi. A falta de uma política de preservação do material de arquivo – muitas vezes se apagavam os filmes gravados para reaproveitá-los em outras gravações, por exemplo –, os acidentes ocorridos e o pouco cuidado na preservação do material após a venda do grupo teriam causado danos irreparáveis ao acervo documental da emissora. Consequentemente, hoje muitos programas musicais que poderiam ser tomados como fontes primárias em pesquisas são acessados apenas pela mediação de periódicos ou depoimentos.⁴⁰

Essas considerações aqui feitas advêm da provocação de Agnaldo Timóteo, que no calor do momento anteviu as consequências danosas do fechamento da Tupi. A inoperância do governo foi mais um motivo para o cantor “botar a boca no trombone”.

Outra questão que me parece relevante na entrevista a Agnaldo Timóteo diz respeito a uma modalidade de preconceito enfrentada pelo cantor romântico: a desconsideração, ou mesmo cassação, de seu direito de se expressar politicamente. Taiguara começara a entrevista pelo seguinte preâmbulo: “Timóteo, você faz sempre questão de dizer que apesar de não estar ‘por dentro’ das discussões sobre a cultura, a arte e a música, você tem estado muito mais *ao lado do povo* do que aqueles que fazem música ‘para o povo’ ou ‘pelo povo’” – ou seja, lembrando Paulo Freire, Taiguara abre a matéria indicando ser Timóteo legítimo porta-voz do povo. Ampliando mais a discussão, podemos afirmar que, no caso dos artistas efetivamente comprometidos com a conscientização política do público, a mensagem das canções seria direcionada, na verdade, ao público de classe média, nomeado como “povo” nas letras. O público de Agnaldo não seria, então, o povo, mas o “povão”, termo muito mais apropriado não só

³⁹ Eduardo Henrique M. L. de Scoville. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008, p. 16.

⁴⁰ “Criação do museu da TV Tupi”. Disponível no site: <http://www.youtube.com/user/causachateaubriand>.

por tornar flagrante o preconceito social disfarçado de gosto musical, como também por mostrar o esvaziamento da própria utopia de “povo” dos cantores de MPB:

É o que eu estava dizendo... Eu só não participei antes [de eventos como a greve dos metalúrgicos] porque jamais me permitiram participar, a mim e aos outros artistas da minha linha popular...da linha romântica... da minha linha do povão. “Povão” que muitas e muitas vezes era discriminado pela própria gente que se colocava ao lado do povão... Então não dá pra entender! Essa gente queria que meu trabalho tivesse o requinte do Milton Nascimento... Me perdoe mas o trabalho do Milton Nascimento é um trabalho que algumas vezes é elitista, porque o povão não tem... “percepção” bastante pra poder entender, como eu também não tenho essa “percepção”.

Levando adiante o pensamento de Paulo Freire, que, como vimos, prevê ainda uma etapa posterior a essa paridade entre líder e liderados (no caso, o artista e o público), Taiguara, em dado momento, pergunta: “Ô Agnaldo, e a música, tudo isso vai se refletir na tua interpretação ou no teu repertório? Você pensa incorporar esse grito de consciência no teu trabalho?” (reportando-se a Paulo Freire, o líder deveria “falar com” **para** depois poder “falar a”). Ao que Agnaldo Timóteo responde: “Não. Porque eu sou um cantor romântico. Eu não gostaria de mudar a minha maneira de ser como cantor”. Ao assumir sua opção por uma música não comprometida politicamente, Timóteo lança mão do rótulo de romântico em acepção idêntica à daquela corrente que ele próprio denuncia. Desta forma, fica evidente sua reivindicação por um lugar de prestígio entre os artistas da música que se expressam politicamente independente do estilo de música que faça. Em todo caso, nunca é demais lembrar que as canções interpretadas por Agnaldo nem sempre foram tão descomprometidas politicamente como ele dá a entender na reportagem. Sobretudo quando se consideram composições de sua própria autoria, como *A galeria do amor* (do LP *Galeria do amor*, de 1975), homenagem a um espaço onde circulavam homossexuais e prostitutas no Rio de Janeiro:

Além de inscrever a Galeria Alaska no roteiro geográfico da nossa música popular, a canção deu título ao LP de Agnaldo Timóteo, o que demonstra a intenção do artista de ampliar a carga de provocação e contestação. E, segundo o cantor, o título original da composição era exatamente “Galeria Alaska”, mas o departamento de marketing da gravadora o aconselhou a mudar, pois temia a face conservadora do público, acostumado à imagem do artista machão, que posava ao lado de leões e outras feras na capa do LP “Os brutos também amam”.⁴¹

Quando conversa com Taiguara na *Hora do Povo*, Agnaldo Timóteo não constrói um discurso em termos musicais, porque sua motivação principal é justificar

⁴¹ Paulo Cesar de Araújo. *Eu não sou cachorro, não...* op. cit., p. 141-142.

publicamente a recente atitude contestatória assumida diante do regime militar. Embora lamente o fim da TV Tupi como espaço alternativo de divulgação do trabalho de artistas vetados na Globo, o cantor se exime de explorar a alternatividade da *Hora do Povo* para falar do seu trabalho artístico.

Sob inspiração um pouco diferente, uma reportagem sobre outro campeão de vendas de discos, o gaúcho Teixeira, reflete sobre a participação desse artista num programa da *TV Cultura*. Na reportagem, Taiguara indigna-se com o tom das perguntas dos integrantes de uma mesa redonda, eivadas de forte preconceito cultural:

Armaram uma arapuca colonial pro Teixeira na TV Cultura. O compositor respondeu tudo com a mesma dignidade com que se apresenta no palco. Nêgo chegou a perguntar se Teixeira “não tem medo de ser ‘curtido’ como exótico no estrangeiro”! Teixeira respondeu a Gonzaguinha que nunca foi “marginal”. Intelectuais pedantes não entendiam e repetiam as perguntas. O melhor do programa foram as perguntas dos populares que respeitaram o Teixeira.⁴²

Taiguara explora o mal-estar dos entrevistadores do programa diante de um trabalho musical cujo apelo artístico passaria ao largo das motivações estético-ideológicas que moveriam aquelas discussões. O repertório de Teixeira guardava fortes vínculos afetivos e culturais com alguns segmentos da população, numa relação de afinidade recíproca, daí por que deveria, isto sim, ser analisado à luz desse encontro entre artista e público, como fenômeno cultural. O debate valorativo da obra daria lugar, desta forma, a discussões muito mais pertinentes, levantando uma gama bem maior de elementos poéticos, capazes de atualizar a própria linguagem da canção popular brasileira. Taiguara ensaia uma análise do trabalho de Teixeira dentro dessa expectativa:

[...] Teixeira é um brasileiro que defende as tradições de seu povo indígena na área da música popular. Com respeito, sempre vestindo-se bem e hora ou outra vestindo a tradicional roupa gaúcha, ele desfia as maravilhas da música do povo do Rio Grande do Sul para o Brasil inteiro, que o aplaude e o entende. Chimarrão em punho, Teixeira faz as platéias conhecerem o que de melhor nos foi deixado dos ritmos indígenas dos Charruas, Guaranis e outros povos que habitavam nosso continente antes do assassinato em massa de nossa gente. Teixeira, ao lado de sua companheira Mary Teresinha, tem filmado as estórias da gente gaúcha com uma simplicidade que agrada a gente e lota as casas de diversões de crianças que aprendem muito com seus filmes.

Em seguida, inscreve a obra de Teixeira num projeto muito maior, de apropriação do Brasil pelos brasileiros, o que musicalmente já vinha sendo feito pelo

⁴² Taiguara. “Teixeira respondeu à queima roupa e fez ‘churrasquinho’ de elitista!. *Hora do Povo*, São Paulo, n° 50, 15/8/1980-22/8/1980, p. 7.

cantor gaúcho, comprometido tanto com o passado, pela vertente musical reelaborada de matrizes indígenas, quanto com o presente, por um discurso que ultrapassaria as fronteiras gaúchas e ganharia o país, alcançando uma faixa ainda mais larga de uma população que se reconhecia nas temáticas – e também na musicalidade – de suas canções:

Gaúcho de Passo Fundo, seus versos falam da métrica do povo do Rio Grande, cantam o sofrimento de um povo massacrado por portugueses e espanhóis no passado, mostram a solidão e as mágoas de amor de um povo que luta pra refazer o Presente e festeja as alegrias que haveremos de reconquistar pra todas as favelas e mocambos do Rio Grande e de todo o Brasil, quando este país volte a ser realmente nosso (como a música de Teixeira) no Futuro.

Nesta matéria, portanto, o tom de denúncia recai sobre um cantor que, tal como Agnaldo Timóteo, não podia reclamar da sorte – Teixeira é um dos maiores fenômenos da música brasileira, tendo vendido milhões de discos – e, no entanto, enfrentava preconceitos de uma elite intelectualizada que não compreendia sua música.

Com Leci Brandão a situação é outra: reconhecida musicalmente por uma elite que compreende o valor artístico de seu trabalho, enfrenta como cidadã o preconceito racial e, como artista de festival, as evidências de um resultado manipulado. No primeiro caso, Leci relata um incidente ocorrido duas semanas antes, quando foi impedida de entrar num prédio:

Leci Brandão, carioca, descendente de Africanos, advogada, expoente da Ala de Compositores da Mangueira, cantora de grande sucesso e prestígio em toda a Nação Brasileira, há duas semanas atrás, foi proibida de entrar no prédio residencial [...], apesar de ter sido anunciada pelo interfone e uma tia do apto. 602, a quem ia visitar, em companhia de sua mãe, ter dito claramente ao porteiro que as estava esperando e que as fizesse entrar. Motivo alegado pelo porteiro: a cor de sua pele! A cor da pele de sua mãe! Exigindo que usassem a entrada de serviço, o laçao da BURGUESIA RACISTA quase conseguiu iludir mãe e filha que conversavam, distraídas.⁴³

Leci detalha o episódio bastante indignada, principalmente com o síndico, que a tudo assistira passivamente. Conhecedora de seus direitos, leva o caso para a polícia:

O síndico estava ali, em pé na portaria...a gente não sabia que era o síndico. O porteiro, pra cada coisa que a gente dizia, respondia com três piores. Eu disse: Deixa de ser RACISTA. Você não sabe com quem você está falando (a gente não diz isso como artista ou como profissional liberal. Não. A gente diz isso como SER HUMANO). Ele retrucou apesar de eu lembrar a presença da minha

⁴³ Taiguara. “Leci sofreu e agrediu o racismo no Brasil”. *Hora do Povo*, São Paulo, n° 52, 29/8/1980-04/9/1980, p. 7.

mãe, me ofendeu... conclusão: **eu dei um soco na cara do porteiro ali mesmo no hall do prédio maravilhoso.**

Só aí o síndico se identificou, tentou se explicar dizendo que “o porteiro é curto de idéia”, ao que eu respondi que ia AGIR. E JÁ ESTOU AGINDO. Agredi. Agrido. E vou agredir se acontecer de novo porque minha própria mãe não pode ser desrespeitada assim. Nessa hora, desce a Mangueira toda! (Risos e palmas do HP)

Quando voltei pra casa todo mundo estava lá me esperando pra agir. Na Polícia, pedi que liberassem o porteiro. Com ele já foi resolvido. Agora é com o síndico. O porteiro, eu disse, eu quero que liberem. Está no Rio há pouco tempo, há seis meses na portaria. É um paraibano, tem quarenta e seis anos, talvez não esteja no lugar certo... Não é por culpa dele. Não agredi o síndico, que já chegou se desculpando, mas é claro que eu não aceito. Quero que se persiga esse síndico. Esse síndico safado, que é claro que é o culpado. O “Dr.” Justino.

Leci prossegue seu depoimento, agora com o firme propósito de levar adiante uma proposta de alteração da Lei Afonso Arinos, então em vigor, dispositivo frágil na questão do racismo:

Essa lei só abrange cinemas, restaurantes, lojas, outros lugares, mas não abrange condomínios. O negócio agora é alterar essa lei. O meu caso está colocado, de acordo com esta lei, em “constrangimento ilegal”. Mas como não está na “Lei Afonso Arinos”... Entre as muitas pessoas que me estão assessorando e ajudando está uma senhora que é proprietária de um apartamento em Copacabana que também foi **impedida de entrar pela portaria do prédio onde é proprietária.**

Na segunda parte da reportagem, o assunto é o festival da Globo, *MPB 80*, de que participara Leci Brandão com a canção de sua autoria, *Essa tal criatura*. Desta vez, é levantada a hipótese de manipulação do resultado final. A artista relata conversas de bastidores, descreve a falta de emoção dos participantes diante do resultado final do certame e ainda fala do alto preço dos ingressos, adquiridos de última hora com cambistas. Bem a propósito, a matéria intitula-se *Leci Brandão denuncia o festival da agonia*, num trocadilho com o título da canção vencedora, *Agonia*, interpretada por Oswaldo Montenegro.

Do painel apresentado, percebe-se que a *Hora do Povo* cumpre importante papel social como espaço de denúncia disponibilizado aos que veem agredidos seus direitos individuais e coletivos. Não apenas isso: o jornal explora também experiências bem-sucedidas de quem encontrou alternativas para desenvolver seu trabalho com dignidade num cenário adverso. Clara Nunes, por exemplo, enseja uma matéria sobre a conquista da mulher no cenário da música, considerando as vendas expressivas dos discos da cantora e o investimento em projetos desafiadores, como a gravação de um samba-exaltação à Portela (*Portela na avenida*, de autoria de Mauro Duarte e Paulo César

Pinheiro), após a arrebatadora *Foi um rio que passou em minha vida* (de Paulinho da Viola, gravada por ele mesmo em 1970), em homenagem à mesma escola de samba.⁴⁴

De toda forma, ali o entrevistado se liberta do peso da própria imagem para posicionar-se como cidadão comum, isto é, como alguém que não fala especificamente em causa própria, mas antes como porta-voz de uma coletividade com a qual se identifica. A recorrência de algumas reclamações, queixas e denúncias forjam inesperados vínculos e contribuem para o apagamento de frágeis polêmicas entre personalidades à primeira vista díspares, num ambiente aberto ao diverso, ao plural. A picardia e o deboche dão a tônica de alguns discursos e se endereçam aos alvos das denúncias, numa cumplicidade entre entrevistador e entrevistado.

Como a “grande imprensa” é vista como antípoda desse modelo de jornal, na *Hora do Povo* explora-se tal contraste pela adoção de um estilo intencionalmente prolixo e um tom informal por vezes até grosseiro. Notícias postas à margem pelos jornais de grande circulação e novos ângulos de matérias sobejamente exploradas por aqueles veículos também frequentam as páginas da *Hora do Povo* e, assim, o aspecto alternativo do jornal se torna bastante evidente.

Taiguara deixa a *Hora do Povo* em 1981, por motivos alegados no jornal *Inverta* em 1991:

Eu não pertencia aos quadros do Oito. Eu discutia muito as idéias deles e ouvia muito o Prestes. Eu não posso dizer que eu era um prestista, mas eu ouvia muito o Prestes. Era então o suficiente pra perceber que a política do MR8 estava equivocada – política de assimilação pelo partido burguês – e estão padecendo do mesmo equívoco até hoje. Então, eu discutia muito, mas o Jornal me possibilitava trabalho. Eu fazia uma página de cultura – fui diretor de cultura durante alguns meses – e nessa época nós tínhamos essa influência do “Hora do Povo”, que devíamos aceitar taticamente algumas das desonestidades da burguesia.⁴⁵

Ainda em 1980, Agnaldo Timóteo gravaria *A companheira*, canção que Taiguara fizera em homenagem à esposa Eliane Lima. Célia e Waleska gravariam, respectivamente, *Guarânia guarani* e *O amor da justiça*. Mas, e os outros cantores convocados? O apelo não fora atendido pela grande maioria deles, por isso, ao que tudo indicava, a música de Taiguara permaneceria longo tempo silenciada, a julgar pela trôpega abertura política, em modorrento ritmo de “dia que virá”.

⁴⁴ Cf Eduardo Manhães. “O embalo de Clara Nunes quebrou tabu que mulher não vendia disco”. *Hora do Povo*, São Paulo, nº 109, 4/12/1981-11/12/1981, p. 7.

⁴⁵ “Taiguara”. *Inverta*, nº 0, setembro/1991. Disponível em: <http://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/0/pagina-10-entrevista>.

4. O retorno de Taiguara, segundo Cayê Milfont

As evidências documentadas buscam explicitar uma tese com apoio em nesgas de uma realidade bem mais exuberante. Daí por que a exploração de outros suportes representa uma saída para lacunas e equívocos emersos da frágil perfeição dos perfis trabalhados no meio escrito. Nesse vão, as entrevistas e depoimentos pessoais, com seus vaivéns e rodeios, silêncios e hesitações, contribuem para quebrar a coerência dos discursos bem articulados, oferecendo ainda informações e detalhes inéditos, além de outros enfoques de informações já vulgarizadas e esvaziadas de sentido. Penso que essa é uma das formas de enfrentar o problema da “ilusão biográfica”, de que fala Pierre Bourdieu:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.⁴⁶

Nesta pesquisa, procuro investigar o silêncio erguido sobre a obra do cantor e compositor Taiguara com apoio na análise dos espaços de convivência sociocultural e familiar do artista; das propostas inscritas em seus projetos musicopolíticos elaborados para uma coletividade; das inspirações, sensibilidades e subjetividades que transparecem em seus discursos; das circunstâncias históricas incidentes em seu trabalho e sua vida.

Esse esforço investigativo não deve ser traduzido como ânsia por esgotar as possibilidades de exploração de um tema. Pelo contrário, a carência de informações sobre a questão principal que se busca esclarecer é que se socorre desse caminho tortuoso e revelador. Se há um silêncio construído na recorrência de certas informações, por outro lado percebe-se uma ânsia em narrar por parte do próprio Taiguara, e desta maneira se procura restabelecer o diálogo entre as diversas narrativas confrontadas. Assim, numa corrente solidária de contribuições narrativas, outras perspectivas de reflexão se abrem, robustecendo-se o acervo de informações sob inspiração de outras realidades. Um verdadeiro achado nesse denso rol de sujeitos que, por algum momento,

⁴⁶ Pierre Bourdieu, “A ilusão biográfica”. In Janaina Amado, Marieta de Moraes Ferreira (Orgs). *Usos & Abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 185.

partilharam da história de Taiguara, é a entrevista generosamente concedida pelo cantor brasileiro Cayê Milfont⁴⁷.

O encontro com Taiguara não é descrito de chofre por Cayê. Primeiro o cantor narra sua própria história, lançando pistas para se chegar finalmente às circunstâncias especiais em que se dá o encontro. Tal cuidado justifica-se pela improbabilidade do fato narrado sem um solo que o sustente, sobretudo quando se atenta para o perfil de seus atores: Taiguara, cantor consagrado, em sua fase mais politizada, e Cayê, quase um garoto, em início de carreira, sem maiores preocupações políticas – os dois reunidos num evento musicopolítico. O articulador desse encontro é Líbero Campos, personagem assim descrito por Cayê:

Líbero era um amante da música e professor, ele dava aula no Colégio Opção em Petrópolis. E me levaram uma vez, os amigos em comum, para fazer uma palestra para os alunos dessa escola – alunos do ensino fundamental e médio – e eu chegava cantando nas salas, batendo papo, falando sobre minha música, o trabalho independente, e tal, e o Líbero ficou encantado, e ficamos muito amigos. Então, retornei diversas vezes a Petrópolis e nessa amizade ele me ajudou a fazer o primeiro disco independente, que foi o Refrões, na época long-play, Líbero conseguiu patrocínio. Ele era um apaixonado pelo Taiguara e ainda não conhecia Taiguara pessoalmente. Nessa época era só professor, e ficava na escola. À noite, ia para casa, ele tinha uma fita cassete, e toda noite, ele só tinha aquela fita, e tome Taiguara! A gente ia pra lá tocar violão e ele ficava no meu pé: “Você tem que aprender as músicas do Taiguara”. Ele era fã. Ele falava: “Por onde anda Taiguara? Eu vou achar esse cara!”⁴⁸

Apresentado desde o início como provável mediador do encontro entre Cayê e Taiguara, Líbero Campos irradia mistério: professor e amante da música, era hábil – ou “enturmado” – o bastante para localizar, depois, Taiguara, recém-chegado ao Brasil e afastado naquele momento do meio artístico. A narrativa de Cayê é muito bem construída e prende a atenção, até mesmo porque alguns episódios compõem o roteiro do *show* de tributo a Taiguara apresentado pelo cantor, portanto há uma coerência previamente testada. Evidentemente, alguns detalhes são acrescentados ou, sob provocação, explicações são fornecidas, e assim se quebra aquela estrutura narrativa. A motivação da entrevista (minha pesquisa sobre Taiguara) também condiciona o discurso do narrador, que, econômico, não envereda nos labirintos de sua própria história, em proveito de uma narrativa focada no objetivo da pesquisa:

⁴⁷ Atualmente o cantor apresenta o *show Cayê Milfont canta Taiguara*. A trajetória de Taiguara é narrada por Cayê em meio a fotos em *datashow* e interpretação de canções selecionadas para cada momento especial vivido pelo homenageado.

⁴⁸ A entrevista de Cayê Milfont foi concedida a mim e a Mateus de Andrade Pacheco e registrada por Mayara Andrade de Carvalho Pacheco em Brasília, em 9/5/2010.

O Taiguara estava desaparecido, quer dizer, ele estava no exílio, estava fora do país, e a gente não sabia disso, eu mesmo não sabia. Aí o Líbero se meteu lá com o Partido Comunista, que na época nego fazia reuniões escondido lá no Rio, aquela coisa toda, e através do partido ele soube onde estava o Taiguara. Essa época eu voltei pra Brasília, e um dia o Líbero me ligou: “Olha, o Taiguara está no Brasil, vamos fazer um show em Fortaleza”. Isso era final de 70, início dos anos 80. Aí ele chegou e me convidou: “Olha, você quer fazer a abertura do show?” Eu disse: “Poxa, bacana, quero sim, lógico”.

O depoimento de Cayê Milfont mostra o grau de envolvimento de Taiguara com a política pela menção a lugares e pessoas relacionadas com o meio político. Primeiro, vem Líbero Campos, ligado ao Partido Comunista, depois virá Solanginha, funcionária do gabinete do Deputado Jacques Dornellas, do PDT do Rio de Janeiro, que se incumbiria de organizar o *show* de Fortaleza referido por Cayê. O “intruso” na história seria, então, o próprio Cayê, como se depreende de seu relato, não fosse a afinidade musical entre ele e Líbero Campos, a autorizar sua participação naquele projeto:

E foi nessa época que eu conheci a Solanginha, porque a Solanginha foi que organizou, ela ficou como secretária do Taiguara, além de amiga, para organizar toda essa volta dele. Então ela fazia a ponte entre o gabinete lá no Rio de Janeiro e o pessoal da Universidade do Ceará, do diretório lá, que era até o Papito, uma figura! [...] Nós ficamos muito amigos, eu e a Solanginha. Ela uma vez precisou vir a Brasília fazer um trabalho na UnB e não tinha onde ficar, ficou na casa da minha mãe, então a partir daí, através dela, eu tive mais contato com o Taiguara. E foi nessa época que o Líbero se tornou o empresário do Taiguara.

O momento em que Cayê é apresentado a Taiguara é descrito com certa tensão, pelo confronto das expectativas recíprocas, mas Líbero apaziguaria os ânimos, e o contato nos bastidores do *show* também amenizaria o estranhamento inicial:

E foi muito engraçado porque eu, praticamente um moleque, não tinha ideologia nenhuma, eu passei a maior parte da “revolução” um menino. E o Taiguara, aquele cara ideológico e tal, e eu não sabia disso, porque pra mim ele era um compositor romântico, as letras dele me passavam um romantismo com o qual eu me identificava muito. E ele, desconfiado: “Quem é esse cara?” – eu não era nem Cayê, era Didi, o pessoal me chamava Didi. “Quem é esse Didi?” “É meu amigo”. “Mas de Brasília?” – já ficou desconfiado. Mas naquelas situações todas do show ele ficou gostando de mim. Foi muito carinhoso, tanto ele como o pai dele, Ubirajara Silva, sempre acompanhando o filho com o bandoneón.

Um fato pitoresco extraído desse *show* em Fortaleza tempera o discurso de Cayê ao mesmo tempo que exemplifica o decantado radicalismo político de Taiguara no retorno ao Brasil:

Naquela coisa dele não querer entrar no palco que eu conto no show, o pessoal esperando para iniciar na Concha Acústica, e ele não entrava, estava uma confusão lá atrás, ele e o Líbero. O Líbero suava, ele era enorme, olhava para Taiguara e falava: “Eu vou te matar, eu vou te pegar no pau”. “Você me enganou, não vou cantar coisa nenhuma, não adianta”. E Taiguara acabou entrando depois de mim. E na época eu achava que ele não entrava porque ele estava num radicalismo muito grande e o Líbero tivesse falado que ele ia cantar para a classe trabalhadora e não era isso, só tinha estudantes. Mas não foi isso, não. Agora, ultimamente, é que fiquei sabendo, quando fiz um show no Rio, e tinha um amigo dele, que foi iluminador do Taiguara e estava nessa época, e veio falar: “Sabe o que é que foi? Você lembra dos panfletos? Quem é que patrocinava? A Coca-Cola. Foi por causa disso”. Agora, imagina só: o cara, comunista, e o Líbero arrumando a Coca-Cola para patrocinar! O Líbero era louco!

Do relato de Cayê Milfont, percebe-se que Taiguara, no retorno ao Brasil, encontrara abrigo num meio que o acolheu e o aceitou sob outra motivação para além da música. A sensação de abandono dos que poderiam tê-lo salvo do exílio tempos atrás, quando se viu cada vez mais impedido de realizar seu trabalho, permanecia agora num quê de ressentimento. Entretanto, aos poucos a realidade mostrava que a maneira mais efetiva de uma personalidade conhecida contribuir com uma causa política seria pelo uso da própria imagem num fazer a ela já associado. Não significa que antes Taiguara não fosse politizado, mas que agora a política viria em primeiro lugar e, assim, a música se converteria em ferramenta de trabalho a serviço dessa causa. As maneiras de se colocar publicamente tendo como horizonte essa expectativa expõem tal decisão, mas o passado de cantor se mostrava tão vivo que ameaçava invadir a retórica política e ressuscitar o artista de anos atrás. Neste caso, a pressão da crítica sobre o seu trabalho quando volta a cantar e fazer *shows* pode ser entendida como um clamor por uma volta musical do cantor sem amarras a nenhum compromisso explícito com nada nem ninguém – noutros termos, o apelo que se ouve da crítica diz respeito à própria liberdade do artista em elaborar um trabalho a partir do que o provoca, e não de algo que “deve” provocá-lo.

O que não se percebe, entretanto, é que a realidade de Taiguara naquele momento não é tão forjada como pensam, e nesse sentido seu trabalho não destoaria dos anteriores pela opção de ser autêntico, de cantar o seu entorno imediato. Vale aguardar o desenrolar desse processo para se confirmar, pela volta aos tradicionais espaços de

circulação musical, o despertar de experimentações musicais colhidas dessa nova experiência. O maior desafio passará a ser, então, um projeto musical que equilibre o artista com o político, sem se por em risco a coerência de uma biografia. Isto porque, dos elementos até aqui levantados, pôde-se notar que a verve narrativa de Taiguara constitui, na verdade, um esforço de autotradução de alguém que se sente permanentemente na berlinda.

5. *Canções de amor e liberdade: “certeza de que eu não quero estar sozinho”*



Fig. 2. Capa e contracapa do LP *Canções de Amor e Liberdade* (1983)

Taiguara sai fortalecido da incursão pelo jornalismo, pronto para retomar a carreira artística: “Voltando à vida pública, será mais fácil chegar lá [à redemocratização] do que continuando com a minha greve pessoal.”⁴⁹ A volta à música neste momento viria corrigir, na verdade, uma falha logística: o silêncio musical atualizado pelo discurso oral ou escrito ia perdendo força quanto mais a imagem de Taiguara se desprendia da prática de cantar, corroborando, assim, uma formulação antiga, de 1969, do músico americano Frank Zappa:

A ideia de jogar tudo pro alto e de recomeçar é estúpida. A melhor maneira de agir, o que justamente eu gostaria de ver acontecer, e pelo que me empenho, é utilizar o sistema contra ele mesmo, fazendo com que ele se purgue, para que

⁴⁹ Assis Ângelo. “Taiguara volta pra luta”. *Folha de S.Paulo – Folhetim*. 24/1/1982, p. 4.

funcione corretamente. Penso que a política é um conceito válido, mas o que nós vivemos hoje não é verdadeiramente política...⁵⁰

Às vésperas de lançar um compacto simples pela Continental, em entrevista a Assis Ângelo, no caderno *Folhetim da Folha de S.Paulo*, Taiguara fala do período de recolhimento musical e denuncia as várias formas de censura que sofreu. O título da matéria sintetiza o projeto atual do artista: *Taiguara volta pra luta* – quer dizer, o cantor voltava à labuta musicalmente falando, para salvar do esquecimento uma história pessoal que ele próprio vinha contribuindo para silenciar e, nesse retorno, mostrava-se plenamente disposto a enfrentar todos os obstáculos, usando a música como linguagem. Diz a matéria: “Conta Taiguara que os últimos anos ele os atravessou como um guerrilheiro solitário, uma espécie de ‘Dom Quixote’. Mas revela que ‘a partir do momento que encontrei a corrente da unidade sindical no Brasil, deixei de ser solitário’”.⁵¹

O contato com o sindicalismo responde à aspiração por um público apto a compreender o momento atual do cantor, proporcionado pela oportunidade histórica de diálogo entre a classe artística e a operária, conforme contextualizado atrás. Naquele momento, como se viu, os artistas participavam de eventos patrocinados pelos sindicatos, e, reciprocamente, lideranças dos operários eram convidadas para debates sobre as condições de trabalho dos artistas. Taiguara muda-se para o Tatuapé e se mistura aos operários para pesquisar o tipo de canção que deverá desenvolver de modo a traduzir a sua identificação com aquela classe. Arrogando-se o direito civil à liberdade de expressão, Taiguara “independentiza-se”. Sua empreitada visa, em contrapartida, à formação de uma cultura operária, pelo prestígio angariado como cantor e formador de opinião. Essa empreitada de Taiguara o coloca em diálogo, mais uma vez, com a ideal ‘fala a’ porque ‘fala com’ de Paulo Freire. Falando como operário da canção, Taiguara pretende revelar à sociedade as expectativas, sonhos e aflições desses cidadãos brasileiros individualmente negligenciados sob o peso da decantada – e abstrata – classe operária, como na canção *A voz do leste*, do LP de retorno *Canções de amor e liberdade*:

⁵⁰ Jacques Denis. “Qual canção de protesto?”. *Le monde diplomatique* (tradução de Leonardo Teixeira da Rocha), 1/6/2006. Disponível em:

<http://diplomatieque.uol.com.br/acervo.php?id=1975&PHPSESSID=1ff27c81084e9dc09d1f0f10966cd47b>

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 4.

*Sou Voz Operária do Tatuapé
Canto enquanto enfrento o batente co 'a mão
Trabalho no ritmo de um bom Chamamé
Meu pouco Salário faz minha ilusão*

*Sou voz operária do Tatuapé
Vivo como posso e me deixa o patrão
E enquanto respira dessa chaminé
Meu povo se vira e não vê solução⁵²*

Voz do leste foi composta a partir da experiência do cantor com operários do Tatuapé, entre 1980 e 1981.⁵³ A canção, interpretada por Taiguara e pela dupla sertaneja Cacique e Pajé, poderia compor a trilha sonora da ebulição do movimento operário na virada dos anos 80. Na verdade, não só esta canção, mas o disco inteiro: *Canções de amor e liberdade* é um trabalho bastante original na música popular brasileira, referência indispensável para quem pretenda penetrar o imaginário daqueles brasileiros sem rosto submetidos a jornadas exaustivas e desumanas, cuja condição de miserabilidade suscitava ações em bloco para forçar conquistas. Nesse aspecto, o disco de Taiguara secunda o projeto da psicóloga social Ecléa Bosi, em *Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias*.⁵⁴ Nessa obra, a autora entrevista operárias de uma fábrica da periferia de São Paulo sobre seus hábitos de leitura. Mais aprofunda o contato com as operárias, mais descobre carências de leitura, como resume Otto Maria Carpeaux no prefácio:

O resultado [das entrevistas às operárias] é desolador. É comovente a ingenuidade das questionadas. E é dolorosa a situação das suas mentes seduzidas e exploradas. É trágica a imaturidade emocional dessas jovens operárias, e é trágico o abismo de ignorância e de equívocos em que se debatem. Trágico, porque se trata de um “sample” bem escolhido da maioria da nação brasileira.⁵⁵

O investimento de Ecléa Bosi é ousado desde a proposta, que antecipa uma metodologia fundada no contato direto com as operárias de uma fábrica em São Paulo. O grande diferencial do trabalho são os discursos colhidos *in loco* sobre questões formuladas pela autora. A transcrição desses discursos proporciona ao leitor a oportunidade de interferir na interpretação apresentada no livro, de que resulta uma obra em movimento, sempre atual.

⁵² *Voz do Leste*, composição de Taiguara, do LP *Canções de amor e liberdade* (1983).

⁵³ Cf. Vitu do Carmo. “O lirismo vai à luta”. *O Nacional*. 14/5/1987, p.12.

⁵⁴ Ecléa Bosi. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1978.

⁵⁵ Otto Maria Carpeaux. “Prefácio”. In: Ecléa Bosi. *Cultura de massa...* op. cit., p. 8.

Tendo participado de uma experiência junto com as operárias, Ecléa Bosi narra o que vivenciou em lugar de descrever o exótico ou relatar apenas o que confirmasse suspeitas ou respondesse a indagações prévias. Seu engajamento no projeto é tamanho que aquele estudo não se esgota no presente; ciente de que se trata apenas de uma pequena contribuição ante o muito a ser feito, a autora deixa nas entrelinhas o convite a todos quantos se sentirem motivados a dar prosseguimento àquela empreitada, imprescindível à pretensão da “muito falada futura grandeza do Brasil”, conforme assinala Otto Maria Carpeaux. Até mesmo porque as carências apontadas no estudo – dificuldades financeiras para adquirir os livros; fadiga decorrente da longa jornada de trabalho; pouco tempo livre para se dedicar à leitura; inexistência de bibliotecas próximas – não são exclusivas da classe operária, senão da maioria de boa parte da população brasileira.

Como saída, em lugar de dispensar às operárias o mesmo tratamento concedido à massa semialfabetizada do país, Ecléa Bosi vê no desafio de estabelecer um diálogo com o operário o ponto de partida para atender às suas demandas. O livro sinaliza, desta maneira, para ações personalizadas, fomentadas na própria comunidade: “[...] Esta pesquisa foi realizada na véspera, antes dos fatos, isto é, antes da formação de uma comunidade de leitores. Devemos trabalhar para a sua existência através da formação de bibliotecas de bairro, de paróquia, de fábrica”, antevê a autora. E, em sequência, fecha suas conclusões com uma lição convocatória:

Depois de descobrir carências, percebemos que elas nos comprometem. É preciso conhecer o problema de perto, tocar nos fatos. Mas isso não basta para que se fale em nome de alguém: devemos também enxergar de sua perspectiva a realidade.

Assumir uma visão operária do mundo é um exercício difícil, um limite que tentamos alcançar, um caminho a percorrer.⁵⁶

Comparando a iniciativa de Ecléa Bosi com a de Taiguara, percebemos um mesmo tom respeitoso na recriação da fala do outro. Os dois discursos humanizam a representação do operário, emancipando-o da trágica condição de simples fragmento de uma coletividade. Nessa perspectiva, a cultura é um suporte bastante adequado a tal gênero de pesquisa, pois permite surpreender o indivíduo em múltiplas tentativas de tradução de si e do meio, num cenário atravessado por incontáveis diálogos:

⁵⁶ Ecléa Bosi. *Cultura de massa...* op. cit. p. 169.

Mas, se existe uma cultura operária específica, ainda que por um lapso de tempo, ela nos parece dirigida para o conhecimento e a ação, e não para a evasão.

Fazem parte dela os órgãos recreativos ou de defesa, as festas de solidariedade na medida em que exprimem a situação e a consciência de classe.

Conservando resíduos artesanais, rurais, ou populares indistintamente, ela é sempre engajada quando se corporifica em algum lugar ou tempo.

E mais: sendo um fermento na massa, empresta um sabor característico àquela cultura popular em que ela pode ter expansão. Confere um travo diferente (talvez por sua vinculação aos valores de uso) que sentimos nas nações onde a classe operária é uma força atuante.

Ela é a única cultura que se realiza na militância, ou se atrofia; e que é sempre engajada, ou não é, quer dizer, não existe.⁵⁷

Cada um a seu modo, Ecléa Bosí e Taiguara investem num discurso intermediário fundado no contato, capaz de sensibilizar o leitor com os dramas de uma classe não pela compaixão, mas pela identificação com aquelas criaturas que, segregadas, interferem no cotidiano do brasileiro. Portanto, o trabalho desses autores vem nos ensinar sobre nós mesmos, pelo despertar de uma brasilidade capaz de corrigir um alheamento crítico da realidade do país. A partir daí, desenha-se uma ação solidária visando conciliar realidades aparentemente apartadas e no entanto interdependentes, com proveito da carga semântica da palavra “cidadania”, reabilitada como mola propulsora dos avanços sociais. Tal ação solidária não se encerra na chancela de uma “cultura menor” pelo prestígio pessoal de quem se arvora em porta-voz de uma coletividade; prolonga-se no esmaecimento das fronteiras culturais em proveito de uma experiência fundada no contato. Ser cidadão, desse prisma, exige uma atitude fiscalizadora dos direitos e garantias individuais mínimos, previstos na própria Constituição da República. Mais que isso, o exercício da cidadania se expande na conscientização de que compete a cada um de nós construir as condições de enfrentamento dos problemas do nosso meio:

Não há mudança sem a ofensiva do trabalhador-cidadão. Por exemplo: pode haver exercício democrático no interior das fábricas quando os trabalhadores conseguem se organizar e lutar – com representações, debates, decisões coletivas em assembléias – contra pontos fundamentais para a exploração da divisão social do trabalho: horário de trabalho e descanso, transporte para o serviço, alimentação na fábrica etc.

Em movimentos sociais, essa mesma organização pode se dar num bairro, em torno de reivindicações ligadas ao chamado salário social – saneamento, água,

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 166.

luz, asfalto, creche etc. é com essas lutas, na fábrica, na rua ou na favela, que se amplia a cidadania para a população carente.⁵⁸

A cidadania, portanto, traduz-se em postura de vida que se insinua nos interstícios entre o individual e o coletivo, na liberdade de ir e vir deflagrada por uma disposição individual que se converte em ação de âmbito coletivo que não se estanca no gesto de apadrinhamento. Ser cidadão é manter acesa a chama de combatente de pequenas causas desde os núcleos primários de socialização, em sintonia com uma sociedade sob efeito de ações cidadãs de pequenos grupos. Para ficar patente essa utopia implícita no conceito de cidadania, é que se recorre ao pleonasma de uma “cidadania plena”, em flagrante denúncia do esvaziamento da palavra pela adição de um qualificativo a completar-lhe o significado:

Em suma, insisto sobre os contornos da cidadania plena. O primeiro passo é aquela revolução interna, na qual o rompimento com o autoritarismo e com o consumismo começa em cada uma das subjetividades – em cada um de nós, portanto, a todo momento – e da qual extraímos a força subjetiva de se sobrepor ao cotidiano e, pouco a pouco, ao mundo, ao capitalismo. Externamente, em termos de sociedade global, devem ser mantidas as condições mínimas de democracia como espaço para avançar.

Então, torna-se possível o desenvolvimento daquela ação social de conteúdo coletivo dos trabalhadores, no campo econômico, para obter os bens e direitos a que fazem jus. E, também o exercício da ação social no nível político, como construção da democracia em seu sentido mais amplo – de uso da persuasão, do argumento, de construção da justiça, liberdade, igualdade. Retomo aqui, pela última vez, a dubiedade da cidadania: de um lado, a cidadania esvaziada, consumista; de outro, a cidadania plena, dos que atuam nos vários níveis sociais, para atingir o nível mais abrangente do mundo, avançando nessa ação como sujeitos em direção à utopia (e ao destino da Terra em seu navegar pelo Universo).⁵⁹

A experiência de Ecléa Bosi com as operárias deu-se em 1970, e a de Taiguara, após as greves dos metalúrgicos do ABC em 1978, 1979 e 1980. Como já se mostrou, é flagrante a busca dos artistas pelo contato direto com o público em espaços alternativos, sem a mediação dos tradicionais patrocinadores dos eventos musicais. Ora, se o povo está nas ruas, se manifestando, lá estarão certamente alguns desses artistas, em eventos político-musicais erguidos sobre circunstâncias históricas:

Em 1980, as condições eram outras: a sociedade havia se modernizado e urbanizado, o nacionalismo terceiro-mundista era coisa do passado, o culto ao

⁵⁸ Maria de Lourdes Manzini Covre. *O que é cidadania*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 68.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 74.

povo cedia lugar no imaginário do PT à constituição da classe trabalhadora, assim como se esgotava a noção de partido de vanguarda informada pelo marxismo-leninismo. Não havia como a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária expressa nas obras artísticas de 1960 permanecer. Contudo, os movimentos sindicais insurgentes, o novo sindicalismo, as Comunidades Eclesiais de Base da Igreja informadas pela Teologia da Libertação, a luta contra a ditadura nos seus estertores, o surto da imprensa alternativa, o fim do AI-5 e da censura, a Anistia, a vitória da revolução na Nicarágua em 1979 e outros fatores criavam em setores artísticos e intelectuais – identificados ou não com os primórdios do PT – a sensação de continuidade em relação à antiga estrutura de sentimento.⁶⁰

Identificado com os artistas que se alinhavam com os trabalhadores, Taiguara aos poucos se desobrigava do compromisso público firmado no jornal *Hora do Povo* e ensaiava um retorno musical. A mesma reportagem do caderno *Folhetim* cita as ações de Taiguara voltadas para a retomada da carreira:

Faz pouco tempo que o cantor e compositor Taiguara decidiu recomeçar sua carreira. E foi rápido na decisão. Um dia chegou na portaria da gravadora Continental e identificou-se. Disse que queria falar com alguém da diretoria, que queria gravar. Contrato assinado, entrou em estúdio e, agora, está lançando um compacto simples com as músicas “Volto pra Vitória” e “Sol de Tanganica”, a primeira composta em 74 e a segunda em 78. Em abril sai o seu primeiro LP desta nova fase.⁶¹

Liberto da imagem de ídolo, Taiguara se vê próximo de realizar a utopia de autenticidade que vinha buscando ao longo de toda a carreira: “[...] Já não é o astro disputado por platéias: é simples cidadão, ser humano de carne e osso, capaz de sorrir e chorar, e que hoje diz que isso é o que sempre quis”.⁶² A escolha da Continental não é gratuita: a história da gravadora mostra a resistência de uma empresa nacional num mercado dominado pelas grandes multinacionais do disco, que investem pesado em tecnologia e estratégias publicitárias:

De 1980 em diante, consolida-se o grande movimento de concentração das empresas participantes do mercado. A Copacabana e a RGE-Fermata pediram concordata. A Som Livre comprou a Top Tape e a RGE. A única nacional a resistir bravamente foi a Continental, sustentada, já nessa época, pelo segmento sertanejo. [...]⁶³

⁶⁰ Marcelo Ridenti. “Artistas e intelectuais...”. op. cit, p. 102.

⁶¹ Assis Ângelo. “Taiguara volta pra luta”. op. cit., p. 4.

⁶² Idem, ibidem, p. 4.

⁶³ Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008, p. 78-79.

A Continental, criativamente, foca sua ação em nichos musicais desprezados, como a canção regionalista e o sertanejo, e adota técnicas de produção mais econômicas, que barateiam o custo do produto:

[...] a MPB e a Jovem Guarda eram vendidas através de discos com maior valor comercial, com boa margem de lucratividade. Já os segmentos mais populares eram comercializados em suportes de menor valor e se voltavam a um mercado bem mais vulnerável às flutuações da economia. A partir de 1977, ante a crise econômica que se intensificava, surgiriam ainda os chamados “discos econômicos”, que chegavam a custar praticamente metade do valor dos discos *top seller*. Eles eram vendidos especialmente por gravadoras nacionais e representavam um mercado bastante instável.⁶⁴

Portanto, vê-se que a longevidade da Continental (a gravadora foi fundada em 1946) deve-se sobretudo à pertinácia de não afrontar as grandes gravadoras, preferindo, em vez disso, atuar no entremeio do que não inspirava interesse imediato no mercado fonográfico. Desta maneira, consolida o perfil de investidora no segmento sertanejo e regionalista, além de atrair, nos anos oitenta, artistas de gêneros variados cujo trabalho é rejeitado pelas grandes gravadoras, preenchendo, assim, uma carência apontada pelos artistas nas entrevistas da *Hora do Povo* citadas atrás. A Continental vem a exercer, portanto, papel de vulto como fomentadora de novas tendências da música popular brasileira, representando ainda um foco de resistência no cenário competitivo das grandes gravadoras.

Exemplos de heroísmo não faltam. Um deles envolve o cantor mineiro Sirlan, que enfrentou sérios reveses na carreira antes mesmo de gravar o primeiro e único disco. Compositor e dono de uma belíssima voz, participou do VII FIC, em 1972, com a canção *Viva Zapátria*, composta em parceria com Murilo Antunes (o título quando pronunciado permite a leitura “Vivas à Pátria” e ainda lembra o título do filme *Viva Zapata*, inspirado na história do líder revolucionário mexicano Emiliano Zapata):

Depois dele [Baden Powell] o cabeludo e bigodudo Sirlan Antônio de Jesus subiu ao palco para cantar a barroca “Viva Zapátria”, acompanhado pela orquestra da Globo e dois músicos do conjunto do bar Saloon, o tecladista Flávio Venturini e o baixista Beto Guedes. Foi ouvido respeitosamente com sua voz estranha lembrando um frade franciscano e ovacionado ao final, certamente

⁶⁴ Eduardo Vicente. “Chantecler: uma gravadora popular paulista”. (Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação). Caxias do Sul, 2010, p. 8. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/lista_area_DT4-RM.htm.

não imaginando que ali começava o calvário em que sua carreira se transformaria nos cinco anos seguintes.⁶⁵

O calvário a que alude Zuza Homem de Mello tem relação direta com a censura, que vetou vários trabalhos de Sirlan. O cantor só conseguiria gravar seu disco em 1979 pela Continental (*Profissão de fé*), incluída a canção do festival, porém sem o impacto do momento em que foi composta, o que, somado à deficiente divulgação do trabalho de um cantor pouco conhecido, contribuiu para que não se firmasse no cenário musical. Por isso mesmo, é imensurável o valor desse registro musical, propiciado por uma gravadora sobrevivente em cenário tão competitivo.⁶⁶

Também a Continental abria suas portas a artistas cuja criatividade conflitava com os esquemas comerciais das gravadoras. Cite-se aqui o caso do cantor Itamar Assumpção, ícone dos artistas independentes vindo da *Vanguarda Paulista*, que acabaria chegando à Continental em 1988. O coroamento das peripécias do cantor para registrar seu trabalho numa grande gravadora mereceu o título em disco: *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*⁶⁷

Taiguara, portanto, quando grava pela Continental seu compacto simples e depois o LP de retorno, amplia a coletânea de histórias que reforçam uma tradição revolucionária da gravadora, ao mesmo tempo que contextualiza sua própria obra num cenário de resistência e combate. Sob tal inspiração, não será temerário entrever no projeto do disco uma homenagem àquela gravadora, já na escolha do repertório de bolero, sertanejo e ritmos de fronteira – guarânias, rasqueados, zambas e chamamés –, estilos musicais de grande prestígio na Continental. O que nos autoriza essa leitura é um traço recorrente em Taiguara, de explorar o potencial discursivo dos elementos formais e temáticos que constituem seu trabalho, atento à dinâmica que se opera numa obra jamais acabada, em permanente diálogo com o mundo; de igual maneira, a realidade converte-se em matéria poética nas entrevistas que concede, quando o cantor se admira dos sons das palavras que emite e passa a construir expressões e imagens no calor da hora e a construir pontes entre os mais diversos assuntos. Tudo isso revela um contínuo exercício de criação em múltiplos cenários por onde o artista passeia:

⁶⁵ Cf. Zuza Homem de Mello. *A era dos festivais: uma parábola*. 4ª. ed., São Paulo: ed. 34, 2008, p.425.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 432.

⁶⁷ Cf. Luiz Chagas e Mônica Tarantino (Orgs.). *Pretobrás: por que não pensei nisso antes?: O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ediouro, 2006.

[Sobre Taiguara:] Tem opinião sobre rigorosamente todos os assuntos. Gosta de falar no estilo palavra-puxa-palavra (às vezes, as vozes)”;⁶⁸

[Palavras de Taiguara:] “A distensão Geisel, a abertura Figueiredo, a Nova República à la Sarney – à la Sarney é modo de dizer, porque Sarney não está no poder, são as Forças Armadas e um grupo de civis fiéis... Capazes de cortar a si próprios as asas, né? (**Fazendo trocadilho com a palavra**) Ca-pa-(ta)-zes... Que nos governam por sobre a miséria brasileira, a desinformação brasileira”.⁶⁹

Vários elementos musicais são apropriados no novo trabalho como ressonâncias da cultura indígena, o que significa que o compositor procura por em prática aquela tese por ele esboçada na matéria sobre Teixeira na *Hora do Povo*, de que os ritmos de fronteira são relíquias musicais da cultura guarani. No fluxo dessa ideia, vem uma composição de Oscar Nelson Safuán (maestro paraguaio que participa do disco), com um refrão inteiro em guarani, realçado em maiúsculas no encarte. O guarani cantado é a prova viva da cultura indígena que sobrevive no Paraguai, como língua oficial, ao lado do espanhol, espécie de resistência histórica à imposição branca.⁷⁰

“RO JHACJHUGHI CHE RETÁ
ÁICHA A YAPOVA
PURAJHEI TAPÉ PYAJHÚ
PYCUIJHARÁ
CHE RENDUNA
JHA E MUYASÁI
NDE YVY APE ARI
JHA I CATURAMO E ÑOTĪ
JHEÑOIJHAGÜA ”⁷¹

A propósito, nesta canção o autor vale-se de um artifício para recompor o processo de criação artística: como intruso no discurso alheio, admite ser um louco, mas, ao descrever as condições de produção do discurso artístico, traz à tona um cenário de fechamento à livre expressão. A letra explica que não é no fazer artístico que se localiza a origem do estranho, mas na própria realidade, que fornece ao artista a matéria poética:

*Soy un loco,
Ya lo se
Pero comprendan
Que es mi modo*

⁶⁸ Bruno Cattoni. “Taiguara sem censura”. *O Globo*. 14//04/1987, p.6.

⁶⁹ Vito do Carmo. “Taiguara. O lirismo vai à luta”. op. cit., p. 12-13.

⁷⁰ Cf. Eduardo de Almeida Navarro. “O domínio da língua castelhana sobre o guarani paraguaio”. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10\(29\)09.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10(29)09.htm).

⁷¹ Tradução fornecida por Taiguara: *Porque eu te amo/Meu país, eu faço isto:/Um novo canto/Para trilhar novos caminhos/Me ouve.../E espalha/Pelo teu chão/E, se possível, planta/Para que ele brote.*

*Simplemente de pensar
Y que culpa tengo yo
Si está en mis huesos
Esta forma
Un tanto extraña
De cantar*

*Las ventanas
De hace tiempo están cerradas
Porque hay normas
Y conceptos por vencer
Alguien tiene que atrever-se
A dar el paso
Y entreabrir-las
Para un nuevo amanecer⁷²*

A peculiaridade dessa canção reside no fato de ela não ser de autoria de Taiguara, embora apresente uma dicção muito próxima à do compositor. Assim, mesmo não se dispondo de indícios que apontem a motivação de Oscar Safuán ao compô-la, pode-se afirmar seguramente que *Avanzada* foi composta sob o mesmo mote que embala o disco, num tom confessional e ao mesmo tempo denunciador.

Não seria esta, entretanto, a única canção de autoria de outro compositor: *Índia*, de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, também enriquece o repertório do disco, numa releitura bastante original. Esta canção tornou-se muito conhecida no Brasil na versão feita por José Fortuna e interpretação da dupla sertaneja Cascatinha e Inhana em 1951; anos depois, em 1973, fez novamente sucesso com Paulo Sérgio e também com Gal Costa:⁷³

*Índia, teus cabelos
nos ombros caídos,
negros como a noite
que não tem luar.*

*Teus lábios de rosa
para mim sorrindo
e a doce meiguice
desse teu olhar.*

*Índia da pele morena,
tua boca pequena
eu quero beijar.*

Índia, sangue tupi,

⁷² Tradução fornecida por Taiguara: *Sou um louco/Já o sei/Mas compreendam/Que é meu modo/Simplesmente de pensar/E que culpa tenho eu/Se está em meus ossos/Esta forma um tanto estranha/De cantar/ As janelas/Já faz tempo estão fechadas/Porque há normas/E conceitos por vencer/Alguém tem que se atrever/A dar o passo/E entreabri-las/Para um novo amanhecer.*

⁷³ *Índia* está no LP *Volume 7* de Paulo Sérgio e no LP *Índia* de Gal Costa, ambos de 1973.

*tens o cheiro da flor,
vem que eu quero te dar
todo o meu grande amor.*

*quando eu for embora
para bem distante
e chegar a hora
de dizer-te adeus,*

*fica nos meus braços
só mais um instante,
deixa os meus lábios
se unirem aos seus.*

*Índia,
levarei saudade
da felicidade
que você me deu.*

*Índia, a tua imagem
sempre comigo vai,
dentro do meu coração,
todo o meu Paraguai.*

Taiguara inova ao apresentar uma versão diferente desta canção, bem mais próxima da letra original em espanhol:

*Índia
Bela mescla de deusa e pantera
Donzela desnuda que habita o Guairá
O arisco romance torneou suas cadeiras
Copiando uma beira do azul Paraná*

*Altaneira descendente da primeira gente
Eva Guaiiqui*

*Índia da tribo, a flor
Que abre as manhãs rubi
Vênus, brilha de amor
Na Aurora Guarani*

*Ativa, sua fronte é uma fonte de plumas
Sua língua é um agreste favo de Eiruzu
Seu colar descobre, entre os dentes de pumas
Os seios da musa de Ibitiruzu*

*Altaneira descendente da primeira gente
Eva Guaiiqui*

*A rebelde mulher
Pra quem a selva é um lar
Também sabe querer*

Neste caso, quando reintegramos a canção ao projeto do disco, enxergamos na figura da índia bravia a representação de uma América Latina não subjugada, com um potencial de resistência fortalecido pela memória da colonização europeia e por uma cultura fundada na mestiçagem, capaz de imprimir nova dicção às discussões que mobilizam a humanidade.⁷⁵ Neste ponto, cabe lembrar a posição do professor Silvano Santiago:

[...] A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de "paraíso", de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss [No ensaio de Silvano, é dito que a originalidade da América não se daria na tentativa de duplicação de modelos europeus, mas na busca de suas origens culturais, apagadas pelo colonizador]. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.⁷⁶

A América Latina, tal como a índia, é primitivamente voraz e hostil no enfrentamento do meio, nutrindo-se desse embate para forjar sua sobrevivência. A índia atemoriza porque é sabedora de sua força em seu *habitat*, assim, num duelo corpo a corpo travado num território que conhece, jamais se renderia à civilização branca. A

⁷⁴ Letra em espanhol fornecida no encarte de Canções de amor e liberdade: *India, 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 Guaraní/Bravea en las sienes su orgullo de plumas/Su lengua es salvaje 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.*

⁷⁵ O termo *mestiçagem* aplicado à cultura é aqui entendido no sentido que lhe atribui Néstor García Canclini: “Mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas”. Acrescente-se, porém, que este autor considera tal conceito “insuficiente para nomear e explicar as formas mais modernas de interculturalidade”. Cf. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed., São Paulo: Edusp, 2003, p. XXVII-XXVIII.

⁷⁶ Silvano Santiago. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p.18-19.

apropriação feita por Taiguara leva a refletir sobre o extermínio sumário dos índios numa luta desigual, em que a civilização branca terminaria se impondo ao conhecimento ancestral do povo aborígine. Entretanto, a guerra não está de todo perdida quando não se perde de vista, como ensina Silviano Santiago, o sotaque latino-americano no processo de apropriação da cultura estrangeira, por meio de um registro discursivo autóctone apto a dialogar com o registro discursivo do outro e até mesmo convulsioná-lo. É como se, em vez de tentar copiar, ou duplicar o discurso de culturas prestigiosas, se optasse pela paródia, ou, como diz Silviano Santiago, se fizesse “uma escritura *sobre* outra escritura”, numa atitude transgressora e questionadora.

Em sintonia com esse pensamento, algumas elaborações estéticas do disco *Canções de amor e liberdade* são descritas em entrevistas por Taiguara como tentativas de explorar registros discursivos capazes de superar uma condição subalterna de certas formas de expressão cultural:

Canções de Amor e Liberdade é uma inusitada fusão da música sertaneja de influência platina com requintadas cordas e sintetizadores. ‘O **rock** já desfrutou muito da eletrônica’, argumenta [Taiguara]. ‘Por que não podemos levar esse instrumental novo à música interiorana?’⁷⁷

Sublinho aqui o trecho “levar esse instrumental novo à música interiorana” compreendendo que aí está configurada, mais que uma intencionalidade do compositor, uma tentativa de diálogo intercultural pela música. Exemplo de aplicação dessa tese observamos na canção *Marília das Ilhas*, onde se dá um desafio instrumental: de um lado, a guitarra – metáfora do inglês que se apossa das ilhas Malvinas –, e de outro, o *bandoneón* – metáfora do argentino vencido. Musicalmente, o desafio, ou “diálogo popular cantado” na definição do *Aurélio*, provoca não um choque, mas um encontro respeitoso, embora turbulento, de uma guitarra histórica com um *bandoneón* ardiloso, cada um demonstrando sua eloquência expressiva. A letra idealiza a rendição do invasor, pego desprevenido diante do numeroso contingente de índios prontos para resistir, numa história reescrita: *E o gringo que invadiu teu lar/ a um Índio vai ter que enfrentar/ Tão grande é o meu contingente/ é o meu Continente que aprende a lutar/ que o mesmo medo que mata/ ao próprio pirata/ vai afogar*. O componente da surpresa obriga o invasor a recuar, o que pode ser compreendido como um recuo fundante, em

⁷⁷ Tárík de Souza. “Taiguara: a volta política do mais censurado romântico”. *Jornal do Brasil*. 5/9/83, p. 5.

que o “gringo” finalmente se conscientiza do discurso do outro e passa a refletir sobre seu próprio discurso.

De volta à análise de *Índia*, percebemos que no encarte do disco a versão em português vem acompanhada da letra original em espanhol, o que torna possível visualizar as intervenções – mínimas – feitas no texto pelo compositor. Desta perspectiva, é de grande valia a análise feita pelos professores Marciano Lopes e Silva e Simone Tomiato Nunes, da Universidade Estadual de Maringá:

Além de preservar a métrica, Taiguara preserva o máximo possível a estrutura e a sonoridade das rimas assim como as imagens, distanciando-se em maior grau apenas na terceira estrofe e no refrão, provavelmente devido à distância sonora e métrica entre o adjetivo “*montaraz*” e o mais próximo equivalente encontrado: “descendente”. No refrão, a escolha do termo leva-o a cambiar “*raza virgen*” por “primeira gente”, que, embora não tenha a mesma força poética, preserva a ideia de povo puro e primitivo presente na metáfora “*virgen*”. Já na terceira estrofe, Taiguara abre mão de traduzir “*montaraz*” e recria a passagem preservando especialmente a analogia entre a índia guarani e a flor. E, ao fazê-lo, constrói uma nova estrofe que, do nosso ponto de vista, tem mais força poética do que a original. Ao trocar “Eva” por “Vênus”, ele não apenas intensifica como amplia a significação de mulher amorosa e bela sem perder as significações de mulher fundadora da raça assim como a de paraíso, que se encontram preservadas na tradução do refrão, que mantém a imagem de “*Eva Guayaquí*”.⁷⁸

Seria simplista, pois, tomar o exercício poético de Taiguara como reação imediata à consagrada versão de José Fortuna, numa espécie de desafio ideológico. Muito mais razoável é tentar compreender até que ponto a versão de Taiguara contribui com o plano estético-político do disco, quando então veremos que, além do estatuto de documento histórico explorado na memória da canção – *Índia* adquiriu o estatuto de canção oficial do Paraguai –, a sonoridade da guarânia e a figura da índia contemplam o investimento numa revitalização dos elementos constitutivos da identidade latino-americana latentes na cultura do cidadão comum. Torna-se possível, então, perceber aí mais uma tentativa de por em prática a pedagogia de Paulo Freire, pela exploração das potencialidades de um diálogo estabelecido na partilha de um repertório cultural; quando se adensa tal diálogo, sobreleva-se o passado opressor, e a partir daí se pode, finalmente, divisar, na cultura de cada país latino-americano, os elementos remanescentes desse passado que agora, no presente, se busca modificar.

⁷⁸ Marciano Lopes e Silva e Simone Tomiato Nunes. “A índia de Zé Fortuna: tradução?!” (Trabalho apresentado na VII Semana de Letras da Fafijan - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jandaia do Sul), 2003.

Especificamente com relação ao índio, é bastante precária sua conquista em termos de cidadania:

Os índios, em fase final de extermínio, são considerados irresponsáveis (isto é, incapazes de cidadania), preguiçosos (isto é, mal-adaptáveis ao mercado de trabalho capitalista), perigosos, devendo ser exterminados ou, então, “civilizados” (isto é, entregues à sanha do mercado de compra e venda da mão-de-obra, mas sem garantias trabalhistas porque “irresponsáveis”). E, ao mesmo tempo, desde o romantismo, a imagem índia é apresentada pela cultura letrada como heróica e épica, fundadora da “raça brasileira”.⁷⁹

O extremismo da segregação em que vive o índio torna claro o esvaziamento da concepção de “cidadania” e convida ao debate sobre a situação de outras minorias no país. Taiguara se junta a essa mobilização quando tenta recuperar o potencial discursivo da figura do índio e da mulher, sintonizando-os com o seu próprio discurso musical: *Llegó a mi casa un turista/Buscando un macho tribal/Le dije al débil racista/Senhor, no lo tome a mal/Soy Indio, no soy folklore/Soy gente y voy a alcanzar/La Ciência que los “senhores”/Corrompem p’a dominar* (Libre América Latina); *Che Tajira mujer nueva/Revolución es plascenta/Nasce en el vientre del pueblo/Hace el hijo y lo alimenta/Cresce en la mente del Maestro/Quién dirige y documenta* (Che Tajira). Quer dizer, Taiguara constrói uma cumplicidade com o receptor na partilha de uma memória que se coletiviza, como em *Che Tajira*, composta para a filha, e *Moína me sorriu*, composta para outra filha:

*Eu te amo co'a fé
Que me faz ser mulher
E enfrentar o Poder
E renascer
E refazer esse Mundo
Cheio de dor
Prosseguir lutador
E alcançar o amanhã
Livre a Cunhá
Que faz nascer
Outro Mundo*

*Forte e pequenina
Se feriu e nem gemeu.
Daline Moína me sorriu
E amanheceu
Confiante, combatente,
consciente
Precursora, renunciante,*

⁷⁹ Marilena Chauí. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 56.

presidente

*Eu te amo e por ti
é preciso ferir
não abrir mão do ideal
de um Mundo Igual
de um Mundo Igual
Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...*

Sob inspiração da mulher, o compositor expõe várias de suas teses – outros referenciais recorrentes são as cores (por exemplo, no jogo de oposições claro/escuro); a estrela (como símbolo da esperança e elo com o futuro); a criança (como fé no homem de amanhã e exemplo do ser humano não contaminado pela civilização).

A canção acima merece aprimorada interpretação do historiador Ramon Casas Vilarino:

Taiguara procura partir de uma força de transformação encontrada na mulher e insiste na idéia do enfrentamento. O conflito central se dá entre dois mundos: o presente opressor e o que está por vir, onde a *Cunhá* – “mulher” em tupi – seja livre.

A mulher, ainda, é caracterizada como fonte de esperança: confiante, combatente, consciente, precursora, prenunciante e presidente. A mulher que enfrenta o poder, renasce e refaz esse mundo, é lutadora ao buscar um amanhã de liberdade. O homem, que busca na mulher tais qualidades, pode também lutar e refazer o mundo.

Os verbos colocados no infinitivo parecem dar maior ênfase ao que o autor quer propor: enfrentar, renascer, refazer, prosseguir, alcançar, nascer, ferir, abrir. Verbos muito significativos para uma letra que, em princípio, pareceria muito romântica. Não se trata de um romantismo piegas, pois a poesia denuncia um mal-estar, e a mulher não se esvazia num romantismo que lhe congela os movimentos, mas os reconhece. Taiguara romantizou a revolução, na figura da mulher (a indígena *Cunhá*) e na forma da poesia.⁸⁰

Em seu livro, Vilarino afirma ter-se interessado pela música de Chico Buarque, Caetano Veloso, Taiguara, Gilberto Gil e Geraldo Vandré na década de oitenta. Especialmente com relação a Taiguara, podemos destacar que o interesse de Vilarino se dá justamente na época focalizada nesta pesquisa, sem que se note em suas colocações estranhamento com relação ao radicalismo político do cantor. Pelo contrário, Vilarino não divisa na letra de *Moína me sorriu* uma fronteira nítida entre o político e o romântico, conforme se pode depreender de sua frase: “Taiguara romantizou a revolução”, a que se poderia acrescentar: “... e revolucionou o romântico”. Como aqui nesta pesquisa se pretende mostrar que o termo “romântico”, quando aplicado a

⁸⁰ Ramon Casas Vilarino. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo, Editora Olho d'Água, 1999.

Taiguara, sofre ressignificações conforme o lugar de fala dos sujeitos do discurso, constituindo um nó onde se estabelece uma luta de representações, preferimos evitar o uso desse termo e investigar as condições de produção dos discursos sobre o romântico. Em suma, adotamos uma posição crítica com relação às fontes documentais, cientes da existência de distintos registros discursivos que apontam os lugares de fala dos locutores do discurso. Assim considerando, o que Taiguara afirma em entrevistas é confrontado com sua música não para confirmar ou negar uma tese, mas para verificar como o próprio artista se autorrepresenta sob motivações diferenciadas e numa linguagem distinta.

Dito isso, identificamos nas reportagens e entrevistas pelo menos duas motivações do artista na elaboração do disco *Canções de amor e liberdade*, como já visto: a exploração de um repertório cultural latino-americano e o diálogo com a classe operária. Sabendo de antemão que a experiência da recepção é condicionada por fatores outros que escapam à autoria da obra, conseqüentemente temos que os efeitos discursivos pretendidos nem sempre coincidem com os produzidos. Malgrado essa constatação, somos motivados a assinalar o esforço de Taiguara em construir uma parceria com o receptor de sorte que o disco se harmonize com o projeto musical. Desse ângulo, é notável a desenvoltura do artista em explorar linguagens que atinjam sensibilidades, reativando memórias a partir da letra – onde se localiza a medula da mensagem – e a partir, também, da música propriamente dita, que dá o tom e ambienta a mensagem. Buscando comunicar-se com coletivos numerosos pelo compartilhamento de histórias que se movem entre o individual e o coletivo, Taiguara investe fundo na melodia, arranjos e interpretação, fugindo, portanto, do discurso meramente panfletário.

O disco *Canções de amor e liberdade* traz um repertório de canções prontamente identificadas com o sertanejo e o bolero, e a canção regionalista gaúcha é reconhecida nos desafios e folguedos, lamentos e angústias, sob acompanhamento pontual da sanfona – no disco, esse sotaque instrumental vem do *bandoneón* de Ubirajara. A referência expressa a Teixeira deve-se à peculiaridade de que o trabalho desse cantor, na visão de Taiguara, traz resíduos da cultura indígena em meio a temáticas cotidianas, de modo que milhões de brasileiros, mesmo não dispendo de meios financeiros para adquirir seus discos, conhecem suas canções pelo rádio e se sentem nelas “traduzidos”. Teixeira acorda o Brasil para sua porção sulista e suas canções apresentam uma dicção musical melodramática, com apoio em letras que vêm temperadas por melodias e ritmos característicos da região do cantor.

Consequentemente, a obra desenvolve-se na utopia de uma América Latina feita de linguagens musicais reconhecidas afetivamente por seus diferentes países. A origem de tal fenômeno, segundo vários estudiosos, está na mescla entre o elemento indígena, branco e negro:

Vale a pena começar nosso exame da música latino-americana pela música típica de cada país: guardariam elas algum ponto em comum que justificasse a afirmação de que existe uma música folclórica característica do continente? Se examinamos os diferentes componentes desta música e o grau de interferência de cada um deles sobre o produto final, poderemos afirmar que sim. De fato, a música típica de muitos países se formou pela combinação dos elementos indígenas, ibéricos e, em maior ou menor escala, negros. Com relação à contribuição indígena, ela não foi, com numerosas variantes, das mais ressaltantes. O nativo, em pequeno número e desde cedo obrigado a submeter-se às exigências dos colonizadores, foi praticamente destruído naquilo que ele tinha de mais individualizado, perdendo completamente suas características. E, quando não desapareceu de modo definitivo, o índio se transformou, se misturou e, na música como em tudo o mais, o que passou a existir foi o mestiço. O elemento negro, ali onde esteve mais presente e atuante, reagiu com maior inteligência, dando a impressão de estar destruído e assimilado, mas guardando com cuidado a essência de sua cultura que, pouco a pouco, influenciou sobre o colonizador e passou a ser parte de seu patrimônio.⁸¹

Do excerto, o foco numa cultura mestiça deve superar o idealismo de uma cultura autenticamente indígena. De igual maneira, o disco *Canções de amor e liberdade* não pretende recompor as supostas matrizes indígenas pesquisadas. Em verdade, o que aparece mais explícito neste trabalho são modelos de canção pouco prestigiados no cenário musical e, no entanto, de forte acolhida nas faixas mais pobres da população. Taiguara busca construir uma afinidade musical com o brasileiro comum pela evocação da memória afetiva de cada indivíduo, esmaecendo, assim, a distância entre cantor e público. Como a puxar o cordão, autentica seu projeto na oferta de sua história de vida, explorando ao máximo as conexões de sentido que brotam da

⁸¹ “Vale a pena empezar nuestro examen de la música latinoamericana por la música típica de cada país: ¿guardarían ellas algún punto en común que justificase la afirmación de que existe una música folklórica característica del continente? Si examinamos los diferentes componentes de esta música y el grado de interferencia de cada uno de ellos sobre el producto final, podremos afirmar que sí. De hecho, la música típica de muchos países se formó por la combinación de los elementos indígenas, ibéricos y, en mayor o menor escala, negros. Com relación a la contribución indígena, ella no fue, con numerosas variantes, de las más resaltantes. El nativo, en pequeño número y desde temprano obligado a someterse a las exigencias de los colonizadores, fue prácticamente destruido en aquello que él tenía de más individualizado, perdiendo completamente sus características. Y, cuando no desapareció de modo definitivo, el indio se transformó, se mixturó y, en la música como en todo lo demás, el que pasó a existir fue el mestizo. El elemento negro, allí donde estuvo más presente y atuante, reaccionó con mayor inteligencia, dando la impresión de estar destruido y asimilado, mas guardando com cuidado la esencia de su cultura que, poco a poco, influyó sobre el colonizador y pasó a ser parte de su patrimonio”. José María Neves. “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana”. *América Latina en su música*. Isabel Aretz (Relatora). México: Siglo XXI editores S. A. e Paris: Unesco. 1977, p. 218-219. (tradução livre)

linguagem libertária e catártica da música, num inesgotável exercício de improvisação que se projeta para além da gravação do disco.

Neste ponto, aliás, talvez caiba aqui outra aproximação com o livro de Ecléa Bosi, no que a obra desta autora guarda de projeto inacabado, em convite a prováveis ações futuras que dali transbordarão. Taiguara, em entrevistas, admite que, no momento atual, pensa numa música capaz de suscitar ações políticas e não apenas entreter o público – seria esta utopia uma “velha novidade” não fosse a ousadia do cantor de buscar sobrepor a faceta cidadã à de artista, de forma a ser um “cidadão cantor” em lugar de um “cantor cidadão”. Sob tal condição, atuando como cantor, Taiguara se sente no dever de justificar, musicalmente, sua ausência de anos e anunciar as expectativas de seu retorno:

*Pois é
Companheiro, não dá
Pra ver tanta injustiça
E estar a dizer “eu te amo”
Pra alguém que não vê
Por isso esses anos
Calado
Por isso meus versos
Proibidos
Por isso não houve notícia
de mim pra você*

*[...]
Cantar, sim.
Mas bem mais HONESTO
é LUTAR
com você.⁸²*

O seu projeto musical apoia-se ideologicamente na pedagogia de Amílcar Cabral e Paulo Freire e, por essa via, a música dessacraliza-se, recuperando seu potencial discursivo como ferramenta a serviço do indivíduo; sob essa condição, é tomada como linguagem capaz de apagar fronteiras e impulsionar o ouvinte a refletir sobre si e seu entorno e, indo mais além, a motivá-lo a, efetivamente, exercitar sua condição de agente transformador da realidade:

Eu estava enganado. Eu elegia a música como tarefa prioritária. Hoje sei que a música é, isto sim, um instrumento de luta, como dizia o Amílcar Cabral, o fundador do Partido Africano para a Libertação da Guiné e Cabo Verde. [...] Ele nunca lidou com a África como sendo uma coisa única, abstrata. O Amílcar

⁸² *O amor da justiça*, composição de Taiguara, do LP *Canções de amor e liberdade* (1983).

fundou o partido, lutou em armas para libertar seu país do colonialismo português e foi assassinado no meio do combate, mas está vivo no coração dos africanos.⁸³

Quando tentamos compreender o trabalho de Taiguara por pistas esboçadas no disco e informações subsidiárias obtidas nas entrevistas, forçoso se torna reiterar as condições de produção do seu discurso. Entenda-se por “condições de produção” o que vem preconizado em *Análise de Discurso*:

O que são pois as condições de produção? Elas compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. A maneira como a memória “aciona”, faz valer, as condições de produção é fundamental, como veremos a seguir.

Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.⁸⁴

Levando em conta o sentido estrito da expressão “condições de produção”, podemos assinalar que um forte traço no disco *Canções de amor e liberdade* é a presença dos parceiros a guarnecer Taiguara de condições materiais, musicais e ideológicas que sustentem sua volta ao meio musical. Como de praxe, a saga de produção do disco é perceptível desde os elementos gráficos da capa, onde um painel de fotos revela as parcerias firmadas para a concretização do produto final: o maestro Gaya (em cujo estúdio em Curitiba foram feitas algumas gravações), o assessor artístico Líbero Campos, citado aqui anteriormente pelo cantor Cayê Milfont, a dupla sertaneja Cacique e Pajé, o harpista paraguaio Luís Bordón e o maestro também paraguaio Oscar Safuán, autor da canção *Avanzada*, interpretada por Taiguara, entre outros nomes.

No encarte, a apresentação visual das letras produz um efeito apelativo semelhante ao empregado no jornal *Hora do Povo*, porém desta vez algumas palavras em negrito e caixa alta gritam dores do passado, numa recusa ao esquecimento. Nesse trabalho, tão cuidadosamente personalizado, elabora-se uma metalinguagem, a descrever, ou pelo menos indicar, as condições de produção daquele empreendimento, em tentativas de narração da angústia do artista em cenários diversificados, desde os bastidores, entre acertos de gravações, contatos com músicos e técnicos, escolha do repertório, até os entreveros com a censura, pela referência, no encarte, a duas letras

⁸³ Vitu do Carmo. “Taiguara. O lirismo vai à luta”. op. cit., p. 12-13.

⁸⁴ Eni Puccinelli Orlandi. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7ª ed., Campinas: Pontes, 2007, p. 30.

liberadas pela mediação do Conselho Superior de Censura: uma é *Che Tajira*, feita em homenagem à filha, e a outra é *Voz do Leste*, com a dupla sertaneja Cacique e Pajé, uma crônica do operário do Tatuapé.

Ora, se tais elementos são representados com tanta nitidez, não podem aqui passar despercebidos se se quer mesmo penetrar no universo discursivo de Taiguara. Ali tudo acena para a escuta e a contemplação, como se o autor desejasse que nos sentássemos, colocássemos o disco e desvendássemos as pistas lançadas na capa. Esta, mais do que simples invólucro, compõe com o LP uma espécie de *songbook*, onde a biografia do cantor é cantada e o trabalho ambientado na perspectiva crua dos bastidores da gravação, tal como aconteceu com *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* em 1976, porém agora sem a sofisticação gráfica daquele projeto.

O fazer artístico acomoda-se ao perfil despojado de Taiguara, expondo um cantor às voltas com a difícil tradução do reinício de uma carreira feita de glórias musicais e interrompida bruscamente. O passado vem rasurado pela censura, numa perseguição silenciosa, agora devassada aos berros. É um disco, portanto, que traz embutido o compromisso de contar uma história, considerando o explicitado por Catroga em paráfrase a Paulo Ricoeur:

Como escreveu Ricoeur, o mais difícil não é admitir que os factos apareçam de outra maneira, ou sejam contados por outros; o difícil é aceitar-se que os acontecimentos fundadores, ou definidores da própria identidade (individual, nacional), apareçam interpretados e narrados segundo perspectivas diferentes das nossas.⁸⁵

Todo esse processo de autorrepresentação visa convocar mais uma parceria: o público, componente fundamental diluído nas condições de produção. Taiguara se sente no dever de reapresentar-se, falando para quem já o conhece ou para quem só o descobre agora. Retorna como sobrevivente, e o que poderia ser tomado como ressentimento traduz-se melhor como *resistência*, num cenário onde ainda não foi desmantelado o aparato censório da criação musical. O passado, pois, imiscui no presente, reciclando-se, confundindo causas com consequências, produzindo ruídos, apaziguados talvez só na linguagem da canção.

Refletindo sobre a proposta do disco, é mesmo raro um cantor brasileiro com o reconhecimento e o talento de Taiguara mergulhar tão fundo na política a ponto de compor hinos em vez de canções e circular publicamente em espaços onde prepondera o

⁸⁵ Fernando Catroga. “Memória e História”. In Sandra Jatahy Pesavento. *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p. 58.

debate político. Num primeiro contato com o disco, é plenamente identificável esse traço desde a capa do disco, com um Taiguara barbudo à frente do mapa da América Latina, em desenho de Jayme Leão.⁸⁶ Entretanto, quando partimos para a escuta das canções, o cuidado na melodia e nos arranjos e a interpretação apaixonada trazem de volta – para quem já o conhece – o velho Taiguara, e então percebemos que as letras, carregadas de citações políticas, convertem-se em crônicas musicais compostas sob motivações não tão redutoras, o que, somado à emoção de cantar, não deixa dúvida: eis ali um cantor flagrado em pleno exercício de interpretação; se mais, se menos politizado, o que vem em primeiro plano são, na verdade, fragmentos de sua própria vida, elaborados no desafio de conscientizar uma coletividade sem abrir mão da poesia, conforme explica: “Endurecido pelo tempo, é verdade, mas nunca menos romântico nos versos e harmonização da melodia”.⁸⁷

É, portanto, no equilíbrio com a poesia que a política emerge, quando o cantor se dirige diretamente ao receptor de sua mensagem seja por fórmulas de chamamento diretas, feitas de vocativos e verbos no imperativo, seja por artifícios mais sutis, com foco nos verbos, flexionados na primeira pessoa do plural (neste caso, o receptor é inserido no discurso), ou usados no infinitivo (a denotar ações): *Vamos enfrentar/Grandes ambições/E pequenas traições/Filhos contra os pais/Irmãos contra irmãos/Duras penas. Lições* (Anita); *Eu te amo co’a fé/Que me faz ser mulher/E enfrentar o Poder/E renascer/E refazer esse Mundo/Cheio de dor/Prosseguir lutador/E alcançar o amanhã/Livre, a Cunhá/Que faz nascer/Outro Mundo* (Moína me sorriu); *Pois é/Já não quero cantar/esse amor sem justiça/que me CENSUROU/me CEGOU/pr’essa FOME em você/que mesmo você/faz que esquece/e esconde de mim/que padece/Cantar, sim/Mas bem mais HONESTO/é LUTAR/com você* (O amor da justiça).

Relembremos que, ao se reapresentar pela primeira vez, na *Hora do Povo*, Taiguara se deixara fotografar ao lado do piano; agora, quando finalmente volta a cantar, parece inverter a perspectiva, para apresentar-se como alguém que quase faz uma concessão ao cantar. Do que cabem as questões: será que não seríamos nós, enfim, que estaríamos tão condicionados a enxergá-lo sob determinado perfil que agora

⁸⁶ Nos anos 80, Jayme Leão foi o autor das charges esportivas da *Folha de S.Paulo* que ocupavam uma página inteira. Cf. João Antonio Buhner de Almeida. 16/5/2010. Disponível em: <http://www.bigorna.net/index.php?secao=arquivosincriveis&id=1274018563>.

⁸⁷ Eduardo Martins. “Taiguara, a presença que retorna ao disco e ao palco”. *O Estado de S.Paulo*. 28/10/1983, p. 15.

estranháramos as mudanças, acentuadas com a ausência do cantor? E, quanto à carreira musical, de que forma Taiguara se comportaria quanto mais estreitasse o seu contato com os músicos? – são inquietações fomentadas na reflexão do fazer historiográfico, quando, em determinado momento, o historiador cai na ilusão de tudo poder explicar, de tudo ser capaz de compreender. Nessas horas, mesmo que busque matizar as intenções do artista pelo reconhecimento do seu lugar de fala, de acordo com as condições de produção daquele discurso, o historiador deve admitir para si mesmo que não há uma lógica bem desenhada que aponte seguramente para uma direção. As indagações que pululam do trabalho de pesquisa não devem, portanto, ser tomadas como perguntas que necessitem de respostas, mas como sinalizadores de caminhos que precisam ser investigados.

A sonoridade gauchesca no disco *Canções de amor e liberdade* abre o baú de memórias dos Chalar da Silva, desvendando um repertório de traços identificadores de um “ser humano de carne e osso”. Guarnecido da constante companhia de Ubirajara ao *bandoneón*, Taiguara explora a polissemia de memórias fundidas em bloco, onde o substrato familiar rege o concerto das lembranças de seus antepassados diretos. Desse prisma, aliás, o compositor se concede a licença de contar histórias particulares nas entrevistas, identificando-se a partir dessas filiações, que teriam deixado marcas profundas em sua vida e em seu trabalho. Ao justificar seu forte interesse pela política, por exemplo, atribui ao avô Glaciliano o legado de um comportamento rebelde:

Meu avô era muito rebelde, falava sempre contra a opressão, contra a impossibilidade crescente de continuar sendo um artesão. Uma vez o gerente de uma fábrica de instrumentos musicais que ia se instalar no Brasil foi procurá-lo para lhe propor que se empregasse na firma e meu avô o expulsou de casa. Tenho um grande amor pela memória dele, por tudo o que ele fez.⁸⁸

Em suma, o ideal de liberdade buscado na origem do nome Taiguara parece, enfim, completar-se no espírito guerreiro do sobrenome Silva, designativo do brasileiro comum tomado como cidadão. Um dos momentos mais emocionantes do disco é a canção *Estrela vermelha*, sob pungente melodia do avô Glaciliano, com uma letra autobiográfica de Taiguara que fala da partida do cantor na primeira parte da canção e da celebração do retorno na outra. A mensagem é tão veemente que, segundo o maestro Gaya, provocou forte comoção nas gravações:

⁸⁸ Vitu do Carmo. “Taiguara. O lirismo vai à luta”. op. cit, p. 12-13.

Em “Estrela Vermelha”, a choradeira foi geral: minha, do técnico, dos assistentes e do próprio cantor/autor que, na primeira vez, não pôde terminar de cantar. Razão: A letra retrata o que sentia o compositor, quando partia para o exílio, oprimido pela ditadura, vendo seu navio mais e mais se afastar de seu querido Brasil.⁸⁹

A dor da partida evoca referências familiares, num jogo entre o que é concreto, seguro, e o desconhecido, que vem expresso na fúria do mar aberto: “Chão do meu lar” – soluça o filho desterrado, diante desse mundo sombrio escancarado, sem portas abertas em boas-vindas. O Brasil e o avô Glaciliano se confundem – “Vem, meu Brasil, meu avô musical” – o *bandoneón* conforta e dá densidade à mensagem, o apito do navio a deixar o porto faz sonhar com o retorno, pois é o mesmo sinal que se ouvirá quando tal acontecer:

*Chão do meu lar, litoral que te vejo azular
Cruz-de-Luz que te sinto pesar
Brilho queimar que me dóis
Cor do sangue que nós
Não conseguimos derramar*

*Praia, montanha por trás
Cai a noite no cais
Se escurece meu peito infeliz
Água que jorra de mim
E aumenta o mar entre nós
um homem só e seu País*

*Estrela vermelha que brincas no ar
E em teu fogo me espelhas as veias do olhar
Vou voltar
pro azul negro
da noite ante o crespo das águas
pescando as estrelas
piscando mais que elas*

*Vem meu Brasil
Meu avô musical
Tua violência de sal sobre a areia
Tuas violas sereias
que em meus pés vêm tocar
Tuas marés pra me libertar*

Estrela vermelha é uma canção que compõe e decompõe um cenário de exílio e retorno num movimento para frente e para trás – as ondas levando para longe, as marés trazendo de volta; o cantor deixando o país no auge da carreira, o cantor que agora

⁸⁹ Transcrito do depoimento de Lindolpho Gaya no encarte do disco *Canções de amor e liberdade*, de 1983.

enfrenta o desafio do retorno, sete anos depois. Esse vaivém desliza para um jogo de comparações entre o ontem e o hoje, onde se acentuam os diferenciadores de uma realidade vivida e outra atual, ainda sob forte impacto daquela. Assim, quando atentamos para o fato de que a canção foi composta em 1973, o retorno só agora, em 1983, torna-se muito mais impactante, pois assinala que as condições de produção da canção de Taiguara, ao contrário do que se poderia pensar, permanecem sob bloqueio: o que teria mudado no cenário político e musical que pudesse assegurar ao cantor a reparação das perdas e danos de uma carreira interrompida por longos anos?

Curiosamente, essa canção é anterior ao exílio de fato, que se deu em 1976. Entretanto, naquele ano de 1973, Taiguara, mais amadurecido profissionalmente, buscava sofisticar seu trabalho, no que enfrentou a má vontade de sua gravadora, a Odeon. O disco *Fotografias*, daquela época, trazia o clima de exílio sentido por um artista ávido por produzir algo inovador, que refletisse as experiências musicais vividas na Europa, França e Estados Unidos, e no entanto se via duplamente censurado em seu país:

Nova York aparece no disco *Fotografias* (1973), compondo o quadro de exílio ali pintado: a partida no avião (*No avião*), a espera angustiada das correspondências (*Saudade de Marisa*), a lembrança do Brasil num chorinho para o amigo Duduca (*Cartinha pro Leblon*). Taiguara voltava de uma viagem a Londres, onde compusera boa parte do repertório do disco. O cenário da ditadura põe em relevo as referências locais citadas, reforçando a atmosfera de desterro. A opção pelo *jazz* nos arranjos de algumas canções dão um ar cosmopolita ao trabalho, recuperando a atmosfera da celebração nova-iorquina.⁹⁰

O tema do exílio continuaria, portanto, atual na vida de Taiguara, pois o cantor ainda não se sentia confortável no país e por isso Tateava formas de expressão aptas a viabilizar um diálogo – pelo menos num primeiro momento – com um público diferenciado que o acolhesse. Em termos concretos, vale dizer que o fantasma da censura permanecia, porém sob configurações um pouco distintas, a ser exploradas mais detidamente no capítulo seguinte. Ainda sobre *Estrela vermelha*, essa canção é a única representante de um rol de canções censuradas em 1973/1974, recuperada na gravação do novo disco.⁹¹

⁹⁰ Maria Abília de Andrade Pacheco. “Taiguara e censura: uma parceria inusitada” (Trabalho apresentado no V Simpósio de História Cultural – *Brasília 50 anos: Ler e ver: paisagens subjetivas e paisagens sociais*. UnB-Programa de Pós-Graduação em História), 2010, p. 10-11.

⁹¹ Cf. Eduardo Martins. “Taiguara, a presença...”. op. cit., p. 15.

Buscou-se nesta tentativa de análise levantar algumas possibilidades de diálogo do disco *Canções de amor e liberdade* com sua época e seu autor, a partir dos sentidos inscritos não apenas nas letras das canções, mas na estrutura musical, nos arranjos, na interpretação, que dão a totalidade da obra. A investigação das condições de produção acrescentou elementos à discussão estético-ideológica, possibilitando ver a obra como um produto gerado num contexto específico, sob pressão de forças que condicionaram sua execução. A pesquisa desses dados em conjunto tornou possível o acesso a uma história em diálogo com a música. Assim, o forte apelo político do disco, com muitas citações e releituras, converteu-se em sintoma de algo que precisava ser investigado entre o presente e o passado do cantor. Em decorrência, percebeu-se que nada era tão inédito e, ao mesmo tempo, tudo era novidade, num trabalho onde prevalecia o ânimo do artista em soldar suas memórias ao porvir, fazendo-se protagonista de seu tempo.

Viu-se daí que a adoção de um estilo mais direto de linguagem fluía dos espaços palmilhados pelo indivíduo no enfrentamento de desafios tanto pessoais como coletivos. Cada vez mais entranhado na política, Taiguara discursava em disco para uma coletividade com forte poder de mobilização – a classe operária –, movido pelo desafio de instruir ideologicamente indivíduos postos à margem pela própria sociedade que integravam. No mesmo embalo, o cantor dialogava com toda a sociedade, oferecendo-lhe uma visão operária do mundo.

Tais propósitos só puderam ser identificados quando às canções se somaram entrevistas e matérias sobre o disco. A análise do discurso feita aqui valeu-se do diálogo entre essas fontes, considerando o espaço de elaboração e circulação da mensagem do LP. Dessa forma, pôde-se refletir sobre o projeto musical inscrito num circuito discursivo.

Faz-se mister, agora, reativar os diálogos de Taiguara com seus interlocutores – críticos, jornalistas, censores, público, artistas –, refletindo sobre as condições de produção dos discursos. Serão igualmente examinados outros espaços de circulação da mensagem como *shows* e programas de rádios, para melhor contextualizar a história de Taiguara e compreender o jogo de decifração praticado por sujeitos que se enfrentam.

CAPÍTULO 3

Anos oitenta: busca identitária num tempo pós-tudo e pré-algo

*Seus passos tinham – enfim! – a liberdade
de traçar seus próprios labirintos.*
Mário Quintana

PARTE I

Entrevista ao *Folhetim* – “simples cidadão, ser humano de carne e osso, capaz de sorrir e chorar”

Eis uma reportagem que, visualmente, chama a atenção. Sob o título *Taiguara volta pra luta*, a matéria do jornal *Folha de S.Paulo*, publicada em 24 de janeiro de 1982, traz uma série de três fotos em *close* do entrevistado, feitas de um ângulo que realça as expressões faciais e os gestos. Percebe-se de pronto um zelo no trato da matéria jornalística já nessa espécie de ensaio fotográfico, que dá pistas ao leitor da própria ambiência da reportagem, antecipando uma escritura também singular e comprometida com a autenticidade. São fotos em sequência com um efeito semelhante ao obtido com uma câmera de vídeo, onde os cortes abruptos entre uma imagem e outra potencializam o movimento, sugerindo inquietação e desvelando, por fim, um conflito sutil entre o estático e o móbil, entre o silêncio e a loquacidade. Nesse entremeio, flagra-se o desconforto do fotografado, que, instado a falar, deve, entretanto, domar o fluxo do pensamento para não cair numa cilada.

Taiguara parece fragilizado – ombros desnudos, ele fala com os olhos e com as mãos, franze o cenho e reflete solitário, como a justificar algo ou a procurar respostas. Indagações, arrependimentos, equívocos cometidos, tudo isso transborda das expressões faciais e dos gestos congelados nas fotografias. É como se ele tivesse sido deixado sozinho numa sala, ciente de que havia um gravador ligado e uma câmera fotográfica clicando a esmo. Mas aquilo não era um interrogatório. Tampouco um livre depoimento. Um homem no escuro falando para a multidão, talvez fosse esse o clima do

ensaio, de onde se depreende uma grande dificuldade do entrevistado em dar largas ao pensar.

Nossa classe dominante se sabe completamente dominada e é ela que sustenta a censura.

Taiguara volta pra luta

Assis Ângelo

Uma vez Sérgio Bittencourt disse que "Taiguara tem o dom de complicar a vida e simplificar as canções", que "é desses sujeitos que amam com um berro e um palavrão". Estava certo. Taiguara — cantor da paz, em tupi-guarani — é no fundo, um idealista. Não foi à toa que desistiu da elite intelectual para se juntar no meio operário, depois de sete anos. Já não é o astro disputado por platéias: é simples cidadão, ser humano de carne e osso, capaz de sorrir e chorar, e que hoje diz que isso é o que sempre quis.

Libriano, Taiguara foi o primeiro cantor brasileiro — veio para o Brasil aos quatro anos de idade — a buscar na meditação a inspiração da sua arte. Nisso, ele foi orientado pelo guru Maharishi Mahesh, o mesmo que ajudou os "Beatles", lembram-se? Nesta entrevista exclusiva para o "Folhetim", Taiguara fala de ontem e de hoje, explica os motivos do seu afastamento do cenário musical. E da sua volta que ocorrerá em breve.

— A censura não mata, simplesmente, ela legaliza, oficializa e justifica a morte, o crime.

A denúncia, em tom de desabafo, e do pai de Imyra, Moira e Tajira e companheiro de Eliane — Taiguara Chalor da Silva — 36 anos, nascido em Montevideo, mes brasileiro por opção desde que se conhece como gente. Passou um tempo — longo tempo — sumindo, correndo mundo. Andou por Europa e África. Morou na Inglaterra e no Nordeste brasileiro. Finalmente, na Tanzânia, encontrou suas raízes. Em cada lugar em que parava, ia descobrindo coisas e se descobrindo. Gravou discos, aqui e lá fora. Fez sucesso. Antes, no Brasil mesmo, foi várias vezes campeão de festivais. Cançou de ser astro de primeira grandeza e parou para refletir, parou de cantar — jamais, porém, de compor. Ele explica:

— Parei de cantar em público em abril de 74. Nessa época, eu já tinha 44 músicas vetadas pela Censura Federal. Percebi, então, que não dava pra continuar. E jurei: só volto a cantar quando o poder popular assumir o governo em meu País.

DISCURSO POLÍTICO

Bom, isso ainda não aconteceu. E mesmo assim, ele está voltando, retomando a prática de seu ofício. Por que? "Voltando à vida pública", ele diz, "será mais fácil chegar lá do que continuando com a minha greve pessoal."

A sua música, a sua poesia e o seu jeito de falar estão agora mais claros, mais puros. A preocupação com a vida do povo é óbvia. Taiguara virou político. Aliás, sempre foi — mas antes era de forma quase imperceptível, sutil. Hoje, porém, garante que a luta é a luta e que considera o socialismo democrático como o caminho ideal para o Brasil. Lembra que na época em que era festejado pela Esquerda e pela Direita estava inconsciente, traindo os seus princípios, o seu povo, a sua família, enquanto brasileiro, enquanto ser humano. E, por isso, depois de muito refletir e conhecer as realidades de outros países, resolveu parar com o "oba-oba". E ao falar nisso, ele vai até mais longe:

— Eu era fascista, as minhas posições eram fascistas. Assim como eu, muitos companheiros o foram inconscientemente.

GUERRA COM A CENSURA

A "guerra" de Taiguara contra a Censura Federal começou em 1971:

— Era uma guerra surda. Eu era um cantor que convivia muito mais com Vanusa, Antônio Marcos e Evina do que com o Chico Buarque, Milton Nascimento. Vivia um pouco sozinho, com a solidão da família. E hoje eu tenho uma maneira muito própria de ver as coisas de ensinar, de criar os meus filhos. A eles não falo de Papai Noel. O meu avô, um gaúcho rebelde, me ensinou música e honestidade; me ensinou que honra não é uma palavra abstrata. Ela existe e a dignidade também.

De 71 a 74, Taiguara teve que lutar sozinho contra a censura oficial então reinante:



— Eu não tinha um "Pasquim" para me apoiar, por exemplo. Eu era quase só eu, por isso, censurado duas vezes. Entendi que para se falar reto, direto, era preciso, muitas vezes, fazer uma curva. E então que minha linguagem poética e musical começou a ficar rebuscada.

BOICOTE

Em 1974, na Inglaterra, Taiguara gravou um disco, que é boicotado por sua gravadora — EMI-Odeon. Um ano depois, gravou outro: "Imyra, Tayra Ipi", falando do povo tupi-guarani, do massacre indígena. "E suas músicas antigas tornaram a fazer sucesso, porque o seu LP — Imyra... — não foi divulgado."

E não foi divulgado porque, simplesmente, não interessava. Taiguara já estava politizado. E a certos países apenas os artistas alienados interessam. Ele concorda com o líder africano Amílcar Cabral, que diz: "A arte é um instrumento na luta pela liberdade."

Taiguara afirma, com convicção, que "precisamos acabar com todo tipo de censura".

Pílino Marcos que me perdoe, mas o povo brasileiro não quer palavrão em nosso teatro. O uso de palavrões por parte do artista é pura alienação. Num país, sobretudo, onde se quer que a pátria seja sinal de evolução.

DOMINANTES DOMINADOS

Referindo-se a alguns intelectuais — ou intelectualóides — ele diz que, no Brasil, "a classe dominante se sabe plenamente dominada" e "é ela que sustenta a censura e entrega o nosso País às multinacionais da vida".

E num romântico: A nossa classe dominante sabe que não vale nada diante do americano. E ela se sente assim, inferiorizada. A classe dominante está degenerada, para não empregar outra palavra.

Conta Taiguara que os últimos anos ele os atravessou como um guerrilheiro solitário, uma espécie de "Don Quixote". Mas revela que "a partir do momento que encontrei a corrente da unidade sindical no Brasil, deixei de ser solitário".

Depois que decidiu abandonar os palcos iluminados e os aplausos de platéias esufuziantes, Taiguara ficou anônimo e praticamente esquecido. Houve um instante — ele lembra — "que pensei estar louco, que a minha busca de autenticidade estava me levando à loucura. Agora estou voltando pra luta". Anos passaram até que ele reaparecesse, definitivamente, ao Brasil. Com a cabeça fervendo de idéias novas, inicialmente, entrou em contato com o pessoal da "Hora do Povo". Esse contato, porém, não durou muito tempo, pois as divergências eram grandes. Houve racha e Taiguara seguiu em frente. Namorou o PMDB. E de tanto namorá-lo, filiou-se. Mas, ao que tudo indica, também se afastará desse partido. Por que?

— Gosto das idéias do PMDB.

MEMÓRIA FRACA

Diariamente Taiguara lê jornais — a "Folha" ele não dispensa — vê televisão e ouve rádio. Atualmente, considera-se um brasileiro razoavelmente bem informado. E é sem o menor temor que afirma:

— Ainda estamos sem memória. Somos um País desmemoriado. Nossos artistas estão cantando para os militares, para as multinacionais. E isso pra mim é falta de memória. Duvido que esses artistas lembrem hoje por que entraram "nessa".

Fez pouco tempo que o cantor e compositor Taiguara decidiu reconectar sua carreira. E foi rápido na decisão. Um dia chegou na portaria da gravadora Continental e identificou-se. Disse que queria falar com alguém da diretoria, que queria gravar. Contrato assinado, entrou em estúdio e, agora, está lançando um compacto simples com as músicas "Volto pra Vitória" e "Sol de Tanganica", a primeira composta em 74 e a segunda em 78.

Em abril sai o seu primeiro LP desta nova fase.

Fig. 1. Reportagem do caderno Folhetim (Folha de S.Paulo) publicada em 24/1/1982

Sob provocação, um indivíduo pode recolher-se e enveredar por itinerários discursivos testados, mostrando traquejo no enfrentamento de certos temas, com o intuito de domesticar qualquer angústia e ansiedade suscitada nas indagações do entrevistador. Tal estratégia, entretanto, é incapaz de estancar ou amenizar as intempéries verbais — emanadas da própria fala e da fala do outro —, mostrando-se apta a revelar, antes, uma atitude de autodefesa de quem se furta a um debate produtivo com o

seu tempo. Assim, a coragem de assumir a fragilidade do próprio discurso expõe a astúcia de quem, na verdade, conta com a intervenção do outro, para dali colher uma experiência narrativa. Esta, aliás, é uma conduta imprescindível à atualização de uma história que se reconstrói a cada interpelação, a depender dos vários elementos que, acionados, despertarão sensibilidades e memórias, de intensidades diferentes, sob ângulos novos. As versões do narrador não estarão isentas de equívocos e erros de cálculo ou arrependimentos pelo que tinha tudo para dar certo e não vingou. Quem fala, portanto, não é uma simples figura pública no desempenho de um papel, mas um sujeito histórico encarcerado nas grades de um instante que o sufoca.

O título *Taiguara volta pra luta* é sugestivo. A expressão *volta pra luta*, retirada da fala do próprio Taiguara, ganha força no corpo do texto a partir do duplo sentido de seu centro de força, a palavra *luta*: *ir à luta*, no Aurélio, significa *lutar para obter o que se deseja*; *ir à vida* – no caso, então, retomar a carreira; ou, mais que isso, pode-se enxergar em *luta* aquele esforço empreendido pela classe artística em que o *glamour* da carreira é posto de lado, em privilégio de uma visão mais realista da *luta* travada nos bastidores dos discos; a expressão, ainda, quando se faz uma pequena pausa após o verbo *voltar*, interpretada como uma espécie de *porém*, corrige a ideia óbvia de uma volta musical – *Taiguara volta... pra luta* – e agora o leitor pode, finalmente, compreender que Taiguara volta mesmo é à cena pública, e com um espírito combativo, disposto a se posicionar politicamente.

Na escrita deste capítulo tomo como mote, portanto, uma reportagem publicada no caderno *Folhetim* por considerar que a matéria vem num suplemento de cultura, espaço consagrado à reflexão, onde o jornalista dispõe de certa liberdade autoral. Ali, a maneira de interpelar o sujeito confere singularidade à matéria, fazendo emergir uma proposta de jornalismo sintonizada com o seu tempo, num convite eloquente a uma leitura do cenário político e cultural de um ângulo igualmente singular:

O que esse grupo [de jovens jornalistas da “geração pós-68”, da *Ilustrada*] trouxe de muito forte foi a ideia de que o jornalismo cultural deveria intervir na cultura. O jornalismo deveria ser um interlocutor cultural. Você era crítico e participante ao mesmo tempo. Acho que isso foi um traço marcante dessa geração. Nós criamos uma linha de tensão com o populismo, o nacionalismo, o PC e o PC do B na cultura. Se você está criticando, você está interferindo, em nome de uma visão mais internacionalista, em nome de uma visão mais realista do mercado.¹

¹ “Entrevista com Matinas Suzuki Jr.”. In Marcos Augusto Gonçalves (Org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 118.

O posicionamento do jornalista Matinas Suzuki Jr., editor da *Folha Ilustrada* de 1983 a 1984 e secretário de redação e editor-executivo da *Folha* de 1985 a 1986, traduz o espírito de renovação que varreu o País na década de oitenta, num quadro político instável, porém alentador, em que se saía de uma ditadura para entrar numa democracia. A chamada *geração pós-68* é uma representação que abarca não somente os jornalistas da *Ilustrada*, mas um vasto contingente de jovens de classe média intelectualizados, identificados como *geração 80*, que, não tendo vivenciado por inteiro a história recente da ditadura, desobrigavam-se do peso de um legado de compromissos firmados no passado, polemizando o presente a partir do futuro. Começava a se configurar, portanto, um comportamento *pós-tudo e pré-algo*:

Sem fé, a gente sai do juvenilismo, do Matinas Suzuki Jr., o Bruce Lee do jornalismo brasileiro (cada porrada é um tombo), para se atirar nos braços do veteroceticismo, tão bem detectado por Sérgio Augusto.

(...)

Quanto a mim, tenho uma fé inquebrantável no fato, indiscutível, de que estou aqui, sentado à máquina, escrevendo um texto em prol do essencial, aquele componente de estupidez sem o qual não há vida humana possível, nestes tempos Blade Runner de pós-tudo e pré-algo.²

Nesta matéria, Paulo Leminski alfineta os companheiros da *Ilustrada*, pedindo-lhes um pouquinho menos de teoria e de inteligência na análise dos fenômenos culturais que buscavam interpretar. Não seria por essa via, diz o escritor, que obteriam algum êxito no enfrentamento do niilismo que eles próprios buscavam criticar nas manifestações culturais da época, mas por outro caminho, onde a burrice, componente indispensável da fé, se elaborasse em sensibilidade no trato com a realidade em discussão. De fato, percebe-se uma preocupação exacerbada dos jornalistas e críticos em interpretar os fenômenos culturais à luz de teorias acadêmicas e/ou no diálogo com supostas matrizes de onde teriam se originado, do que resulta uma análise onde o que se evidencia é o próprio virtuosismo intelectual do autor da matéria e, assim, o objeto dessa análise fica submetido a tal projeto, permanecendo indecifrável no que tem de mais gritante e peculiar a identificá-lo. A atitude condenada por Leminski se reproduz no trecho a seguir, onde o *rock* é apresentado em termos de linguagem possível para se pensar uma época:

A geração 80, que começou se apresentando em palcos como o do Circo Voador, no Rio, ou do programa “Fábrica do Som”, de Tadeu Jungle, em São

² Paulo Leminski. “Mais burrice, pessoal”. *Folha de S.Paulo – Ilustrada*. 24/8/1985. In Marcos Augusto Gonçalves. op. cit., p. 254.

Paulo, encontrou no rock uma linguagem propícia para dar seu grito de liberdade em relação a um Brasil que ia ficando para trás.³

Não obstante a pulsação épica do texto a decretar um novo tempo, podemos aí surpreender certo tom *déjà vu* pelo emprego da palavra “geração” como sinônimo de uma juventude comprometida com o seu tempo, e mais adiante, pela consagração do *rock* como linguagem capaz de traduzir as sensibilidades dessa geração. De tal perspectiva, nada é tão inovador, pelo contrário, há uma identificação do novo com o antigo que esmaece a representação de uma juventude florescente no agora. Donde se conclui que haveria, isto sim, um clamor por algo novo que transcendesse o conflito de gerações, pactuado pelos vários setores de uma sociedade que desejava entrar num novo tempo – como se os personagens envolvidos tivessem que lançar mão de seus próprios estereótipos para precipitem a escrita de uma nova história. Noutros termos, qualificavam-se para o debate todos os que se esforçavam por manter viva uma memória que vinha se alinhavando, o que vem ao encontro de uma afirmação de Fernando Catroga:

(...) Em nome de uma história, ou de um patrimônio comum (espiritual e/ou material), ela [a memória] visa inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros, e impor, em nome da identidade do eu, ou da perenidade do grupo, deveres e lealdades endógenas.⁴

O momento, elaborado como *de transição* – da ditadura militar para a democracia –, denotaria um não-tempo, onde passado, presente e futuro, interceptando-se, suscitariam representações aptas a assumir o comando de um processo em curso. Neste território conflagrado, o futuro era visto como conquista e o passado, repudiado. Mas que passado? Se este fosse compreendido como o período em que o País vivia sob ditadura, então agora, ante a iminência da volta da democracia, não seria hora de render tributo aos heróis da pátria, vasculhar arquivos de vítimas, cantar antigas canções censuradas? Ora, não tendo havido um rompimento abrupto, mas sim uma longa gestação de um contexto favorável às mudanças, um pouco de prudência era mais do que necessário, para que setores radicais tanto de esquerda quanto de direita não endurecessem o discurso e reativassem as velhas coordenadas do passado, permitindo o retrocesso. A ordem, então, era: tocar para frente.

³ “Cabeça selvagem”. In Marcos Augusto Gonçalves (Org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 116.

⁴ Fernando Catroga. “Memória e história”. In Sandra Jatahy Pesavento (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p. 50.

Como se percebe, não se dá de forma tão pacífica esse pacto político entre a geração de 60 e a geração de 80, e também no governo militar há dissensões internas, principalmente no que diz respeito ao ritmo da abertura política, que suscitaria divergências quanto aos mecanismos adotados para retardá-la ou acelerá-la. Nesse jogo político de múltiplos interesses, marcado por divergências internas tanto de um lado quanto de outro, travava-se uma batalha de memórias, em que a sociedade civil procurava se assumir como vetor das mudanças com o governo no papel de árbitro do processo. Em ambos os lados, observava-se a busca de uma história coerente que destacasse positivamente a atuação política de cada um dos segmentos. Diz o ex-Ministro do governo militar, Delfim Netto:

[A oposição] nem ajudou nem atrapalhou [a abertura]. A abertura foi uma decisão interna [dos militares]. É irrelevante [a oposição]. Quando ouço nosso Franco Montoro dizer: “Nós conquistamos a democracia”, eu morro de dar risadas. Porque não conquistaram coisa nenhuma.⁵

No calor do processo de abertura em 1980, Paulo Freire, recém-chegado de um exílio de 15 anos – desembarcou no Brasil em agosto de 1979 e retornou definitivamente em 1980 –, posicionava-se criticamente com relação ao coro feito por alguns setores da sociedade com os militares:

Eu disse há pouco, em São Paulo, que o processo de abertura implica numa prática, resulta de uma prática social e histórica. Não é presente de ninguém. A visão da abertura como um presente do governo me parece uma visão errada. Eu acho que a história não se faz de presentes, de pacotes.

A abertura começa a ocorrer num determinado momento de um processo histórico, expressando um dinamismo que tem a ver com condições internas e externas de uma sociedade que está se abrindo ou não. Implica numa aprendizagem, exige uma prática da abertura, uma aprendizagem democrática, que espero seja bem feita.

Muito antes da chamada abertura, por exemplo, bastava falar em greve e isso já significava uma ameaça à chamada ordem. Hoje em dia não só se pode falar como se pode fazer. E, de longe, eu tenho observado que a classe operária brasileira tem revelado um alto nível de aprendizagem, antes e durante o processo de abertura, na proposta de suas greves, por exemplo.⁶

A visão de Paulo Freire imprime dinamismo à compreensão do processo de abertura política, destituindo, em última instância, toda a intelectualidade do papel de condutora *a priori* das transformações políticas. Estas, segundo o educador, decorreriam de um cenário complexo, marcado por pressões internas e externas. Tal reflexão nos faz

⁵ Francisco Carlos Teixeira da Silva. “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”. In Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (Orgs.). O tempo da ditadura: *regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. IV, O Brasil republicano, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 256.

⁶ “Operário é intelectual”. *Hora do Povo*. São Paulo: 31/08/1979 a 19/12/1980, nº 1, p. 6.

vislumbrar, nas entrelinhas, um novo modelo de intelectual, que, rompendo com uma tradição interpretativa costurada em diálogos teórico-ideológicos que visam domesticar a complexidade, opta por se debruçar sobre o cenário em estudo para compreendê-lo a partir das provocações suscitadas de sua própria complexidade, de que resultaria, finalmente, um aprendizado em torno das práticas locais de se enfrentar aquelas pressões. Com esse entendimento, Paulo Freire se liberta intelectualmente das armadilhas de uma memória cristalizada, que reproduziria aquele “lugar-comum da carência, da falta de moto próprio e de capacidade criativa da população brasileira”, apontado por Stella Bresciani em seu artigo sobre a presença do ressentimento na elaboração de uma identidade inacabada do brasileiro:

O quadro pessimista desenhado sobre a base desses três lugares-comuns – o meio tropical adverso, as características das raças formadoras e a persistente alienação de nós mesmos – compõe no conjunto uma avaliação carregada de sentimento negativo em relação ao colonizador, que, a despeito da não intencionalidade (nem isso nele há), trouxera consigo e deixara-nos como herança o pecado de origem que carregamos, eternamente ressentidos.⁷

Bresciani, neste artigo, reflete sobre o ressentimento identitário latente em algumas interpretações da realidade brasileira, tomando-o como decorrência de uma inadequação metodológica para se pensar as mazelas do Brasil, esgotadas as leituras do contexto sociopolítico a partir de teorias recorrentemente elaboradas sobre um fundo-comum. Numa visão mais abrangente, a historiadora transpõe as fronteiras geográficas de sua discussão, lançando indagações sobre a intelectualidade em geral que assumiria conduta semelhante no estudo da realidade de seu país:

De suas [de Thomas Skidmore] afirmações, e da evidente multiplicidade de textos atuais relacionados ao mesmo tema, deduzo quatro perguntas bastante amplas: seriam somente os intelectuais brasileiros os arquitetos de origens míticas? Não estariam todas as identidades nacionais (aqui me refiro aos países da cultura ocidental) fundadas em algum tipo de arquitetura mítica? Teriam as construções identitárias de outros países força simbólica mais duradoura, não exigindo seu continuado refazer sempre que uma crise ou ameaça, efetiva ou imaginária, apresentasse-se? Por fim, seria um olhar estrangeiro aquele capaz de diagnosticar essa nossa obsessão e seu recorrente fracasso?⁸

Sob motivações distintas, os pensamentos de Paulo Freire e Stella Bresciani se tangenciam quando confrontados com a lógica do pensamento do ministro da economia Delfim Netto. Este vem perpetuar um estereótipo do brasileiro inepto para conduzir o

⁷ Stella Bresciani. “Identidades inconclusas no Brasil do século XX – fundamentos de um lugar-comum”. In Stella Bresciani e Márcia Naxara (Orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 424.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 404.

seu próprio destino. O Brasil, nesta memória, é um país sob chancela: o último a decretar o fim da escravidão, um país cuja história de independência enfrenta um longo processo de transição da monarquia à república e, finalmente, um país que sai de uma ditadura militar por um consenso interno firmado pelas lideranças dentro do próprio governo.

A memória do período conhecido como de abertura política é disputada pelos diversos segmentos envolvidos, onde cada núcleo se arvora em condutor daquele processo:

Eu vivi todos esses fatos, convivi com toda essa situação, e vi por dentro aquele crescimento da oposição, aquele MDB, considerado uma posição ridícula, que não tinha vez e não tinha futuro, aquele nosso congresso, realizado no Rio Grande do Sul, convocando o MDB de todo o Brasil, onde nós achávamos que o MDB tinha que ter uma linha. Está certo que o MDB era o partido das oposições. Não era hora de fixar “mais à esquerda”, “mais à direita”. Tinha que ser democrata, digno e oposição ao governo.

Uns queriam a democracia, outros queriam a subversão, outros queriam a guerrilha, outros queriam a guerra civil, outros queriam a luta armada, outros queriam a renúncia coletiva, outros queriam a dissolução dos partidos. Cada grupo queria alguma coisa e aquilo formava um conjunto geral, que era uma geleia geral, e o partido não andava, não se movimentava.

Foi nessa reunião que nós demos uma linha para o partido: o MDB é o partido da democracia e da resistência que busca derrotar a ditadura militar. Agora, nós buscamos derrotar a ditadura militar com quatro bandeiras principais e primordiais: primeiro, as Diretas Já; segundo, o fim da tortura; terceiro, anistia; quarto, a liberdade de imprensa.⁹

Se costurarmos todos os discursos – existem, evidentemente, outros – veremos que, num primeiro momento, houve intensa mobilização interna nos vários segmentos envolvidos para, posteriormente, enfrentarem em bloco as pressões acerca do ritmo imprimido ao processo de abertura. Neste percurso, trava-se uma batalha de memórias pelo protagonismo da luta pela volta do País à democracia. Novamente reportando a Paulo Freire, fica claro que os fatos conjunturais gestados na própria dinâmica deste processo, como as greves dos metalúrgicos do ABC, não são considerados.

Evidentemente, se tomarmos os depoimentos das lideranças de trabalhadores, a versão será outra. Nenhuma delas é mais verdadeira ou falsa, pois procedem dos lugares de fala dos narradores. Necessário se faz abrir-se a história à pluralidade de discursos produzidos desses lugares de fala:

Assim, a insistência numa memória da crise das ditaduras deverá, (a) em primeiro lugar, construir o lugar da violência e do arbítrio na história recente

⁹ Senador Pedro Simon, em pronunciamento realizado no plenário do Senado Federal em 19/02/2013, quando homenageava o Ministro da Justiça Fernando Lyra, um dos nomes associados ao processo de abertura, falecido recentemente.

dos povos latino-americanos – para além dos interesses imediatos dos políticos que articularam as chamadas aberturas, convencidos dos méritos (em alguns casos em proveito próprio) do esquecimento; (b) em segundo lugar, dever-se-á assegurar a multiplicidade dos lugares de fala, dos diversos atores qualificados como enunciadores de uma memória dos chamados anos de chumbo; (c) devemos ter claro que boa parte do que nos próximos anos será denominado de história terá agora a delimitação de sua legitimidade como objeto histórico, o que nos exige, por fim – como historiadores –, (d) um claro engajamento em direção à salvação de acervos, depoimentos, arquivos e lugares de memória – atingidos claramente como alvos a serem destruídos em nome da unidade nacional. Em torno de arquivos e lugares de memória, ameaçados pela ainda onipotente ação das forças militares e policiais no continente – as diversas negativas em abrir e tornar públicos arquivos – e pelos políticos engajados no esquecimento, trava-se hoje uma acirrada luta pela preservação de uma memória do tempo presente.¹⁰

Nesta linha, amplia-se a atuação do historiador, a quem compete reivindicar o acesso aos documentos mantidos em sigilo, muitos dos quais trancafiados em arquivos sob condições inadequadas à sua preservação, ou mantidos dispersos, sem catalogação, em repartições públicas, sem que lhes seja conferido o necessário valor histórico. Converter as próprias condições de produção do discurso em tema de debate faz-se necessário e urgente ao ofício do historiador. Como partícipe da história, imbuído da missão de construir a memória de um período importante do País, o historiador atua politicamente no seu próprio meio, agregando novos elementos às discussões e proporcionando que sejam construídas novas versões dos fatos.

Note-se, portanto, que da esfera política transborda um discurso para outros cenários, o que, por si só, é incapaz de sanar a aparente contradição observada na área cultural – refiro-me aqui ao rótulo “geração 80” ou “geração pós-68”, usado para identificar esse porta-voz de um novo tempo, em clima de *revival* da atmosfera política dos anos 60. Essa espécie de equívoco é um sintoma de que talvez se deva buscar outros parâmetros para sedimentar a discussão.

Temos, agora numa visão amplificada, um mundo em processo de reconfiguração geopolítica pelo enfraquecimento das ditaduras capitalistas e socialistas ao longo dos anos 80. No caso brasileiro, era relevante o papel desempenhado externamente pelo presidente norte-americano Jimmy Carter, eleito em 1976:

Uma certa semelhança com as transformações em curso no Leste Europeu dominado pelos regimes do socialismo real, desde 1985 com a ascensão de Mikhail Gorbachev, pode ser assinalada na América do Sul dez anos antes, desde 1974 e 1975 e particularmente a partir de 1976, com a ascensão de Jimmy Carter à presidência americana: crítica ao predomínio de um partido oficial – ou instituição que faça as vezes deste partido, recuo do controle do Estado sobre a

¹⁰ Francisco Carlos Teixeira da Silva. op. cit., p. 245-246. Grifos originais.

economia; estabelecimento da liberdade de expressão e de organização e denúncia da atuação de polícias políticas responsáveis pela repressão das dissidências. A assunção ao poder de Mikhail Gorbachev acelerou tal processo a uma velocidade inesperada, culminando, entre 1989 e 1991, com a derrubada dos regimes do socialismo real.

Da mesma forma, uma firme ação de Jimmy Carter em favor dos direitos humanos abriu novos espaços para a atuação das oposições no Brasil e em todo o continente. (...) ¹¹

Desse prisma, torna-se extremamente sutil a zona de negociação por onde transita o debate local, ante a pujança de um contexto internacional em que as ditaduras, primeiro do mundo capitalista, mais tarde do mundo socialista, são postas em questão. A consequência a longo prazo desse processo, em escala mundial, será um esmaecimento das fronteiras, com forte arrancada da globalização. Nesse patamar, o mercado ganharia ainda mais peso nas várias arenas de debates, funcionando como vetor das mudanças:

Nós tínhamos uma visão do mercado menos ingênua. O mercado sempre foi um dado para a nossa geração. Já o populismo fingia que não existia mercado. O populismo dizia: ame essa música, ame o brasileiro, defenda o nacional, e pronto. As relações de mercado ficavam escondidas. Para nós não, o mercado era um interlocutor. Ao mesmo tempo que você polemizava com a esquerda por um lado, e criticava a cultura oficialista por outro, também tinha a relação com o mercado. Tensionávamos em alguns aspectos, aderíamos a algumas coisas e criticávamos outras. Onde você fazia uma integração maior com o mercado? Na chamada área de serviço do jornal. Você tinha que dar os lançamentos na área cultural, tinha que dar o que estava acontecendo na área de entretenimento e diversão. Nesse momento você estava realmente se integrando ao mercado. ¹²

Constata-se aqui a força da expressão “interlocutor” na redação da *Ilustrada*. “Interlocutor cultural” é o epíteto lançado ao profissional do jornalismo que, ao adotar uma linguagem com viés metalinguístico, faz emergir as condições de produção latentes no discurso jornalístico, onde o mercado é componente fundamental, elevado, este também, à condição de interlocutor. Essa visão mais realista dos fenômenos sociais, políticos e culturais visava superar a fragilidade dos discursos de conteúdo político, que ainda insistiam numa interpelação a partir de uma identidade brasileira, quando o mundo todo buscava uma configuração em bloco para enfrentar um amplo quadro de mudanças, o que requeria do jornalista uma visão internacionalista daqueles fenômenos.

Ainda sob essa inspiração, podemos identificar nos próprios intelectuais engajados dos anos 60 – muitos dos quais agora competentes profissionais liberais

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 246-247.

¹² “Entrevista com Matinas Suzuki Jr.”. In Marcos Augusto Gonçalves (Org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 118.

distribuídos em agências de publicidade e instituições do governo – uma disposição por fazer coro com esta corrente “renovadora”, a partir de uma autocrítica de sua militância política no passado. Esse esforço por garantir um lugar de fala no atual concerto político exigiria um discurso à altura, capaz de redimi-los perante o passado e acomodá-los como interlocutores no presente, associados à elite intelectualizada do momento:

Mas há o outro lado da moeda. Às vezes a (auto)crítica do engajamento dos anos 1960 não foi senão a máscara para o triunfo da concepção (neo)liberal do indivíduo, da sociedade e da política. No lugar do intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o intelectual profissional competente e competitivo no mercado das idéias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual.¹³

Uma atitude menos militante talvez redimisse, num primeiro momento, os intelectuais engajados dos anos 60 – ainda na esteira do “pacto” entre o novo e o antigo –, neste caso em proveito de um consenso mínimo, direcionado para um propósito específico e localizado. Entretanto, suas intenções não seriam exatamente conciliatórias, mas preservadoras de um *status* na “nova ordem”:

Entrava em franco declínio o modelo de intelectual ou artista de esquerda dos anos 1960, engajado, altruísta, em busca da ligação com o povo – tido hoje por muitos como mera expressão do populismo, manipulador dos anseios populares; ou, na melhor das hipóteses, como arquétipo do intelectual quixotesco e ingênuo. Ia-se estabelecendo o protótipo do scholar contemporâneo, egocêntrico, desvinculado de compromissos sociais, a não ser que eles signifiquem avanço em suas carreiras profissionais individuais, como as dos inúmeros professores que já foram críticos da ordem capitalista a ocupar cargos públicos em governos que adotam medidas neoliberais. Atuam como técnicos a serviço do funcionamento saudável da ordem estabelecida, sem maiores dramas de consciência, talvez se agarrando ainda à ideologia de que estão no poder para o bem do povo e da nação, uma vez amadurecidos e livres das utopias voluntaristas dos anos 1960, que só aparentemente teriam sido revolucionárias.¹⁴

Ora, se a presença do *rock* nos anos 80 era vestígio de um passado que se reinventava, numa perspectiva de amadurecimento daquele gênero musical, ou seja, nada de tão novo assim, a presença da geração 60 na intelectualidade dos anos 80 se justificava nessa mesma linha argumentativa, porém o amadurecimento intelectual, em vez de apaziguar, reativava uma polêmica: ao transcenderem o debate político, focados agora nas próprias carreiras, tais intelectuais, em vez de “populistas”, não seriam agora “oportunistas”?

¹³ Marcelo Ridenti. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado (Orgs.). O tempo da ditadura: *regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. IV, O Brasil republicano, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 159.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 159.

Em suma, condições políticas internacionais repercutiam no processo local de abertura política, detonando uma revisão crítica de âmbito interno nos vários segmentos que debatiam o País, encurralados ideologicamente ante a inclusão do mercado como interlocutor na pauta de discussões. Desse patamar, erguiam-se novos antagonismos – idealistas *versus* realistas, populistas *versus* oportunistas, contemporâneos *versus* anacrônicos – que suplantavam antigas dissensões internas travadas na arena política. A “geração 80”, portanto, deve ser compreendida nesse cenário internacionalista, onde o debate se faz em termos do “como”, isto é, dos meios de produção, do uso da tecnologia e de novas formas de expressão, em sintonia com um mundo globalizado:

No outro país que surgia, as bandas de rock proliferavam, influenciadas pela *new wave*, pelo pós-punk e pelo início da música eletrônica – ao mesmo tempo que ecoavam em São Paulo os acordes da Lira Paulistana, a onda musical vanguardista de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. No teatro, o Ornitórrinco, de Cacá Rosset, fazia sucesso, e Gerald Thomas entrava em cena na ponte Brasil-Nova York, com montagens para fazer barulho e revelar novas estrelas, como Bete Coelho – impressionante em “Um Processo”.¹⁵

Vê-se, desse parâmetro internacionalista, que as manifestações culturais locais não se moviam, mesmo, no conflito de gerações, mas no contato com as novidades de países tomados como referência – especificamente Estados Unidos e Inglaterra –, assimilados a um mundo desenvolvido, cujo avanço o Brasil precisava acompanhar para inserir-se numa comunidade capaz de debater o seu tempo. É desse lugar que se pode, finalmente, compreender a sensação de *revival* de uma circunstância que, no passado, favoreceu o surgimento da *Bossa Nova*, *Jovem Guarda* e *Tropicalismo*. Se a “geração 80” elegia o *rock* como linguagem para “dar seu grito de liberdade”, não haveria nada de novo ou velho nesse procedimento, inclusive porque o *rock* desse tempo era outro e as provocações também a fomentá-lo eram outras. Tampouco se podia desconsiderar que, sob a sigla *rock and roll*, desfilavam vários “subgêneros”, híbridos do *rock* com outras matrizes musicais, revelando uma intensa experimentação característica do período: *ska*, pós-punk, *new wave*. Neste caso, então, o que se apresenta é um amadurecimento de um gênero musical, que se multiplica em dicções capazes de traduzir o tempo novo que se anuncia:

(...) Os anos 80 têm um lado yuppie. A cultura yuppie é uma cultura cínica num certo sentido, que não acredita em nada, acha que o mercado resolve tudo. Por outro lado, vivíamos também um lado de uma nova cultura “de maldição”, que depois foi se perdendo. Você tinha os novos malditos no cinema, Jim Jarmusch, a nova geração independente, de onde sai Wim Wenders; você tem o pós-punk,

¹⁵ “Rock, broa de milho e videoteipe”. In Marcos Augusto Gonçalves (Org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 113.

os roqueiros dark, os suicidas, os melancólicos, você tem essa tensão entre o conformismo e a rebeldia, que não é uma luta política demarcada como foi na década de 60, mas é uma oposição ao mercado. O mercado chega, começa a se instaurar, mas ele não domina tudo. Provoca uma reação. Os independentes e malditos são parte dessa geração.¹⁶

O texto, como se vê, aborda a questão de um ângulo transnacional, com menção a nomes ligados à cultura colhidos diretamente das matrizes desses gêneros. O motor das ações políticas e culturais nos mais diversos cenários nos anos 80 parece ser mesmo o mercado, embora tal constatação não alcance a complexidade dos fenômenos operados no período. O que se pretende aqui acentuar, na verdade, é a superação de um debate em torno de conjunturas e estruturas, que davam impressão de solidez, em favor de um debate sobre algo volátil, o mercado, a exigir boa dose de pragmatismo como remédio para ser enfrentado. Neste caso, haveria, então, uma suspensão momentânea do componente político-ideológico em favor de ações mais localizadas e pontuais com vistas à sobrevivência de algum esboço de teoria num meio altamente competitivo e refratário a idealismos políticos.

Ocorre que o investimento maciço nos meios de comunicação durante a ditadura militar proporcionou a sofisticação dos métodos de manipulação da opinião pública, nem tanto para impingir um posicionamento prévio ao telespectador, subestimando-lhe a inteligência, mas em termos de veicular apenas as informações que interessavam, dando-lhes destaque. Assim, o monopólio daquela visão de mercado sobre todas as outras questões na verdade esconderia também uma forte intervenção política sob uma prática de silenciamento de outras possíveis discussões:

Como salientaram aqueles autores [McCombs e Shaws], a imprensa, o rádio e a televisão nem sempre conseguem dizer ao público o que ele deve pensar sobre determinada matéria, mas são extremamente eficazes para fixar, na mente do povo, os assuntos sobre os quais é preciso ter opinião formada. As matérias incômodas raramente vêm à tona, e, quando isso acontece, o assunto é rapidamente afogado num mar de outras notícias.¹⁷

Não se pode desprezar, como se vê, as condições de produção dos discursos veiculados pelos meios de comunicação de massa, pois tais discursos vêm construídos sob inspiração do próprio potencial de formadores de opinião que os caracteriza.

No manuseio dos recortes de jornais, fui percebendo o quanto o processo de escrita das reportagens é tolhido também por pressões editoriais. Daí, é possível captar

¹⁶ “Entrevista com Matinas Suzuki Jr.”. In Marcos Augusto Gonçalves (Org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 119.

¹⁷ Fábio Konder Comparato. “A geração controlada da opinião pública”. *Folha de S.Paulo*. 9/9/1997, p. 3.

soluções recorrentes, como, por exemplo, apresentar o sujeito a ser entrevistado a partir de dados arquivísticos, desfiados cronologicamente numa espécie de minibiografia. Alguns desses dados, inclusive, nem sempre estão corretos e, quando retomados em matérias posteriores, cristalizam equívocos e inverdades. Sem contar o constrangimento de, às vezes, o próprio entrevistado forjar fatos na tentativa de construir um discurso coerente com a sua biografia tornada pública, como alerta Ecléa Bosi:

Ouvi, numa mesa redonda, Michael Hall contar que quando entrevistava um líder sindical que havia encabeçado um movimento operário, este, para desespero do historiador, o atalhou: – “O senhor volte outro dia, estou despreparado. Quero ler o que se escreve sobre o movimento para me informar e responder direito as suas perguntas”.¹⁸

São situações corriqueiras e desafiadoras que exigem traquejo do jornalista (e do historiador, posteriormente) e expõem os vários desafios a que se vê submetido.

No preâmbulo do documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, o ator Paulo César Pereio lê, interpretando, uma confissão estilizada do jornalista Geneton Moraes Neto, mentor daquele projeto:

*Intimamente, desisti do jornalismo quando descobri que as redações são também matadouros de notícias, personagens e histórias que jornalistas jogam no lixo, todo dia, por anos a fio. Paulo Francis já dizia que o melhor jornal é aquele que não é publicado. Eis uma verdade científica: o maior inimigo do jornalismo é o jornalista, ponto. Tô fora! Tô fora! Ou deveria estar desde sempre? Onde é que eu assino a rendição inconstitucional dessa droga? (Dá pra dizer “merda”?) Onde é que eu assino a rendição incondicional dessa merda? Desisti, capitulei, me rendi, mas terminei ficando no barco. Missão: produzir memória. Ah, jornalismo, a melhor profissão do mundo! Em quatro dias, 12 horas e 15 minutos, é possível ensinar a uma jaguatirica amestrada os rudimentos da profissão: Quem? O quê? Quando? Por quê? – ponto final. É fácil. Pode ser útil. Tô dentro.*¹⁹

O texto traduz uma contingência do fazer jornalístico: o policiamento das palavras – embora saibamos ser este um vestígio das condições de produção de todo e qualquer discurso. No meio jornalístico, porém, tais condições são exacerbadas, provocando desabafos como esse.

Desde já se vê que é preciso cuidado no trato com esta fonte, por meio de uma investigação detida das condições de produção do discurso, visando conferir historicidade àqueles documentos para acertar o tom do próprio discurso historiador.

¹⁸ Ecléa Bosi. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 17.

¹⁹ O documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, de Geneton Moraes Neto, com produção de Jorge Mansur, foi exibido pelo Canal Brasil nos dias 8, 9 e 10 de fevereiro de 2011.

Neste processo de recomposição do circuito discursivo, o autor da reportagem é reconduzido ao seu lugar de fala, convertendo-se, ele próprio, em sujeito histórico.

“Lugar de fala”: a expressão, ao mesmo tempo que sugere imobilidade, pela ideia de confinamento do sujeito num nicho, denota também o contrário, de forma sutil, uma vez que “falar de um lugar” significa “falar a partir de um fazer”, a partir de um papel desempenhado num meio, num dado momento, em face de algo ou alguém: “fala como pai”, “fala como cantor”, “fala como historiador” – mas não seria como porta-voz de uma categoria social, pois não é homogêneo o solo do discurso, tampouco o sujeito se investe de um só papel enquanto atua discursivamente. A expressão “lugar de fala” é melhor compreendida no cenário dinâmico onde o discurso é permanentemente interceptado e, por consequência, atualizado. Dessa perspectiva, o discurso se constitui em fenômeno social e o lugar de fala reproduz esse traço, nos moldes do que ensina Pierre Bourdieu:

Ao contrário do que sucede frequentemente quando se pretende driblar as dificuldades inerentes a um tratamento puramente interno da linguagem, não basta dizer que o uso da linguagem por parte de um locutor determinado, numa dada situação, com seu estilo, sua retórica e sua pessoa toda socialmente marcada, agrega às palavras “conotações” associadas a um contexto particular, introduzindo assim no discurso o excedente de significado que lhe confere sua “força ilocucionária”. O uso da linguagem, ou melhor, tanto a maneira como a matéria do discurso, depende da posição social do locutor que, por sua vez, comanda o acesso que se lhe abre à língua da instituição, à palavra oficial, ortodoxa, legítima. O acesso aos instrumentos legítimos de expressão e, portanto, a participação no quinhão de autoridade institucional, está na raiz de toda a diferença (...).²⁰

A socióloga Kathryn Woodward aplica a noção de “campo social”, explorada por Pierre Bourdieu, ao fenômeno das múltiplas identidades a que somos chamados a desempenhar na pós-modernidade – segundo estudos de Stuart Hall –, buscando compreender as múltiplas interpelações do sujeito em contextos onde a identidade é posta em questão:

(...) Embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a “mesma pessoa” em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo (Hall, 1997). Diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais. Consideremos as diferentes “identidades” envolvidas em diferentes ocasiões, tais como participar de uma entrevista de emprego ou de uma reunião de pais na escola, ir a uma

²⁰ Pierre Bourdieu. *A economia das trocas lingüísticas*: o que falar quer dizer. 2ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 87.

festa ou a um jogo de futebol, ou ir a um centro comercial. Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. Em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os “campos sociais” nos quais estamos atuando.²¹

Isto posto, podemos afirmar que, mesmo quando consideramos que alguém fala no desempenho de um papel, não podemos esquecer que uma etiqueta identificadora também se presta à camuflagem, por isso é sempre possível colher outros sentidos de um discurso, sobretudo quando este parece fechado em si mesmo. Portanto, há várias forças atuando simultaneamente sobre o indivíduo, conferindo sentidos a cada gesto seu. Em síntese, a expressão “lugar de fala” acena para uma transitividade entre o individual e o social.

Tais ponderações permitem converter em objeto o próprio caderno *Folhetim*, fonte privilegiada de análise pela postura crítica de sua época. Talvez aqui esteja a chave da primeira parte do capítulo: o tratamento da fonte de pesquisa, considerando, inclusive, as suas condições de produção. Mesmo tendo Taiguara como foco, tal postura permite uma percepção mais apurada do tipo de fonte utilizada. Um trabalho mais apressado acabaria simplificando as questões envolvidas na entrevista e mesmo nas respostas. Por vezes, com foco bem restrito nos artistas, pesquisadores atribuem à memória do sujeito quase toda a elaboração feita nos discursos, esquecendo as condições de produção desses discursos, que por vezes explicariam até melhor alguns pontos que chamam a atenção.

Num caderno de cultura, o jornalista pode se conceder o exercício da própria autoria e, diante de supostos temas que emergem da entrevista, nada impede que os insira no debate, numa concepção abrangente do que seja cultura. Tamanha permissividade, porém, expõe o jornalista a situações limite onde é permanentemente desafiado a costurar um discurso que muitas vezes se lhe apresenta caótico e sem sentido, sem adulterar o conteúdo ou forjar posicionamentos a partir de ligações entre temas desconexos ou de edições de frases inteiras.

Verdadeira pérola jornalística do *Folhetim* é uma matéria sobre o cantor-compositor Geraldo Vandré, escrita em 1978 por Assis Ângelo, o mesmo autor da

²¹ Kathryn Woodward. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In Tomas Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 30.

reportagem sobre Taiguara que abre este capítulo. Intitulada *Prepare o seu coração*, citação direta da canção *Disparada*, de autoria de Vandré e Théo de Barros, a situação ali descrita configura o avesso de uma reportagem. Diante de um sujeito que, durante todo o tempo da entrevista, age cinicamente, Assis Ângelo faz o jogo do entrevistado e subverte o formato da matéria de um jeito bem original, permitindo ao leitor saborear toda a atmosfera da reportagem e refletir sobre quem, afinal, seria (ou não seria) Geraldo Vandré – o entrevistado afirma não ser Geraldo Vandré, mas sim Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, advogado e inventor de um personagem que o jornalista insistia em entrevistar.

Assis Ângelo narra, assim, o que teria sido seu próprio vexame diante de uma situação surreal em que se viu constrangido a responder às próprias perguntas, a opinar sobre questões estapafúrdias, a ouvir uma gravação insólita que não tinha vínculo com nada, entre outras bizarrices. Sem dúvida, o entrevistado se divertia às suas custas e ainda roubava-lhe precioso tempo. Até então o quadro era desanimador, porém, na escrita da matéria, Ângelo surpreende ao explicitar as condições em que transcorreu a entrevista, o que, por si só, autorizaria o acréscimo de curtas declarações de cidadãos comuns sobre o cantor-compositor em socorro de alguma coerência discursiva naquele universo caótico; isso ele faz, no entanto em resposta a uma provocação do próprio entrevistado, no calor da entrevista, o que confere um tom irônico ao gesto do jornalista:

FOLHETIM – Você teria alguma crítica ou observação a fazer sobre o Vandré, aquele cara que os estudantes e o povo, os jovens idolatraram e aplaudiram?

PEDROSA (divagando) – O povo... é melhor fazer esta pergunta ao povo.

[E o jornalista, procede, então, a uma espécie de *enquête* – que, inclusive pode ser fictícia – com pessoas de diferentes idades e profissões]

Carlos, 26 anos, escriturário, “pinguço” nas horas vagas: “Ah, esse cara eu “curti” muito. Mas; agora, parece que levou sumiço, né?”

João Vasconcelos, 24 anos, estudante: “Até hoje eu lembro das coisas bonitas que ele compôs. P’ra não dizer que não falei de flores é uma beleza. O que é que foi feito do Vandré, que nunca mais apareceu?”

(...)²²

A matéria ganhou vivacidade com os restos de lembrança trazidos por um público anônimo e diversificado. Acabou virando capa do *Folhetim*. Já a reportagem sobre Taiguara chama a atenção pelo acabamento visual, não sendo possível distinguir com clareza quem antecedeu a quem na diagramação – fotografia ou texto escrito, como se tudo resultasse de uma intromissão consentida de um profissional no trabalho do

²² Assis Ângelo. “Geraldo Vandré: o desaparecido”. *Folha de S.Paulo – Folhetim*. 17/9/78, p. 3. Grifos originais.

outro. Na estruturação da matéria, o jornalista lança mão de um expediente simples e engenhoso: organiza os temas em microtextos e etiqueta-os: *discurso político, guerra com a censura, boicote, dominantes dominados e memória fraca* –, contornando o caos observado no registro oral, sem desperdício das informações trazidas pelo entrevistado, o que descomplica na fase de copidesque da matéria. Desta intervenção estrutural resulta um diálogo entre o texto e o ensaio fotográfico, num espaço onde a realidade vem seccionada e não fundida em bloco único; desta forma, vem a sugerir a horizontalidade entre os temas da expectativa do próprio Taiguara. Note-se, por exemplo, que não há a quebra *Volta à música*. Este tema vem acomodado no microtexto intitulado *Memória fraca*, onde Taiguara denuncia o conformismo daqueles artistas que se renderam às gravadoras multinacionais sem enxergar que, assim, ratificavam o projeto de abertura do País ao capital estrangeiro. A gravadora Continental fora a saída encontrada por Taiguara para voltar aos estúdios em coerência com seu discurso político – e nesta parte da matéria entrava, finalmente, a notícia do recente lançamento do compacto simples de Taiguara com as músicas *Volto pra Vitória* e *Sol de Tanganica*, e se anuncia, então, o próximo disco.²³

Pressente-se uma intervenção do jornalista nos alinhavos entre os microtextos, sutil a ponto de dificultar a identificação do que seja uma informação de Taiguara, uma opinião pessoal ou uma informação obtida em arquivo. Tal procedimento estabelece uma cumplicidade com o entrevistado, atribuindo-lhe uma coautoria, como se o autor da matéria assumisse uma condição de porta-voz e sua presença se pressentisse apenas nos ajustes técnicos feitos para acomodar a fala à matéria escrita e na inserção de dados biográficos extraídos de fontes jornalísticas e da própria fala do entrevistado. Deste modo, a reportagem se converte, por si mesma, em evento, transferindo a um leitor idealizado a responsabilidade de depurar o texto por meio de uma leitura crítica.

O fio condutor do discurso é o retorno de Taiguara – momento tenso, onde o entrevistado tenta impor-se sobre o próprio fazer, lançando mão de conexões hábeis para justificar atos e escolhas do passado, em lugar de argumentos extraídos de uma estética musical, conforme explica o jornalista: “Já não é o astro disputado por platéias: é simples cidadão, ser humano de carne e osso, capaz de sorrir e chorar, e que hoje diz que isso é o que sempre quis”.²⁴

²³ Cf. Assis Ângelo. “Taiguara volta pra luta”. *Folha de S.Paulo – Folhetim*, nº 262. 24/1/82, p. 4.

²⁴ Idem, *ibidem*.

A imagem de cidadão comum, quando restituída à biografia artística de Taiguara, não provoca espanto: decorridos vinte anos de carreira e considerando a persistente inquietação do cantor por mostrar-se verdadeiro, por despir-se de um personagem, tal imagem traduziria, enfim, a conquista da liberdade tão sonhada, obtida no amadurecimento artístico. Entretanto, se recortarmos esta mesma biografia a partir da última aparição do cantor seis anos atrás – quando Taiguara “deu no pé” após o cancelamento do megashow de lançamento do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* –, veremos que naquela ocasião ele se despedia publicamente num cenário adverso e, agora, restabelecidas as condições de algum diálogo, já acenava para um retorno que prometia ser conturbado.

O momento era propício para cantar a própria redenção diante do passado, uma volta épica. Entretanto, Taiguara reaparece de cara limpa, descaracterizado, cidadão comum, num excesso de sinceridade capaz de provocar dúvidas sobre um retorno realmente musical. Sua presença num grande jornal gerava uma expectativa positiva quanto a essa possibilidade, mas por enquanto Taiguara era um cantor que ainda não cantava.

Em sua fala, presta serviço à classe artística com apoio em denúncias colhidas de relatos pessoais, erguendo-se como exemplo vivo de um cerceio que ainda perdurava e merecia ser debatido para além da esfera política. Quando provocado em termos políticos, foca na truculência da censura federal, à época em que se viu obrigado a parar de cantar: “Parei de cantar em público em abril de 74. Nessa época, eu já tinha 44 músicas vetadas pela Censura Federal. Percebi, então, que não dava pra continuar. E jurei: só volto a cantar quando o poder popular assumir o governo em meu país.”²⁵

Taiguara busca atualizar a sua história por meio de filtros novos, considerando que, até o momento, ele não fora ouvido, ou, quando parecia ter sido, na verdade falava sempre como cantor de sucesso e, portanto, como alguém que na verdade reproduzia um discurso pronto, de um ângulo que não o beneficiava, pois sua figura na verdade era simples reflexo de si mesmo: “Houve um instante – ele lembra – ‘que pensei estar louco, que a minha busca de autenticidade estava me levando à loucura. Agora estou voltando pra luta’”.²⁶

Vinha de longe aquele desassossego em atualizar a imagem. No auge da carreira, a contenda foi musical: Taiguara esgrimia com destreza metáforas e arranjos vigorosos

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ Idem, ibidem.

contra oponentes invencíveis e sem rosto. Ironicamente, esse transbordamento, assimilado como arroubo poético, contribuía para o fortalecimento de uma imagem de guerreiro romântico, agradando em cheio a quem justamente o cantor queria agredir: *Saiba quem agride a minha lira/Quanto mais ferida, mais diz o que sente/Ainda vou ouvir você dizer pra mim: eu amo sim/Sou carne, sou osso, sou gente.*²⁷

O aprofundamento nas pesquisas musicais abriu caminhos inesperados e acirrou o combate. A música de Taiguara tornou-se, então, mais autoral e se sofisticou a ponto de se tornar quase irreconhecível em alguns momentos, dificultando definitivamente uma acomodação num perfil predeterminado nos moldes do que vinha sendo praticado pelos meios de comunicação. As experimentações musicais produziam ruídos num discurso até então palatável, inviabilizando, assim, qualquer possibilidade de diálogo, pelo menos dentro da linguagem da música, com o chamado “grande público”. Quando a coisa ebuliu de vez, Taiguara não pôde mais cantar e desapareceu.

É esta a versão da história que vinha circulando desde sempre nos jornais. Tal discurso repercutia a tensão poética do processo de criação musical, apontando o compartilhamento de um registro discursivo por jornalistas, críticos musicais, artistas e empresários do disco. Era uma versão erguida no esforço conjunto de construir um ídolo para ser visto e ouvido à exaustão, mas inepta para suscitar um debate sobre o que era verdade e o que era ficção, uma vez que era justamente o enigma que alimentava o mito.

Agora, Taiguara propõe revelar o jogo de bastidores que viabilizou uma trama, para daí então reativar alguns episódios do passado e ressignificá-los. Feito esse acerto de contas, estariam dadas as condições para que a sua ausência do cenário musical pudesse finalmente acomodar-se num discurso atual, onde um projeto musical já se insinuasse. Era só o começo. Não um recomeço, já que não rompia com sua história, apenas a atualizava de um ângulo em que ausentes eram os “outros” – os agentes culturais que lhe negaram um canal de expressão, como, por exemplo, o semanário *O Pasquim*; e no presente, os cantores politizados dos anos sessenta e setenta, que agora se furtavam ao debate político em curso, patrocinado por entidades representativas da sociedade, entre elas, as dos próprios músicos, preferindo tocar suas carreiras à custa de um diálogo, mínimo que fosse, com as suas gravadoras. Diz Taiguara na reportagem: “Ainda estamos sem memória. Somos um País desmemoriado. Nossos artistas estão

²⁷ “Carne e osso”, composição de Taiguara, do LP *Carne e Osso*, de 1971.

cantando para os militares, para as multinacionais. E isso pra mim é falta de memória. Duvido que esses artistas lembrem hoje por que entraram ‘nessa’”.²⁸

No tocante a esse ensaio de retorno, faz-se necessário ainda um esclarecimento: quando a matéria foi publicada, o LP *Canções de amor e liberdade* ainda não tinha saído, apenas um compacto simples sinalizava um retorno de Taiguara à música. Deste modo, a reportagem funcionaria como uma espécie de pré-lançamento do LP que viria três meses depois. Isto considerado, a presença da matéria aqui, na abertura deste capítulo, põe em suspenso aquela expectativa lançada no final do capítulo anterior no que dizia respeito à recepção do disco *Canções de amor e liberdade* pela crítica. Essa quebra da narrativa expõe uma mudança de foco condicionada pela própria trama da história: no capítulo anterior, a ênfase recaía na atuação de Taiguara no jornal *Hora do Povo*, oportunidade ímpar de refletir sobre um período pouco conhecido na biografia de Taiguara e, de quebra, de tangenciar a luta da classe artística de uma perspectiva inusitada, que, estranhamente, nos parece familiar. Agora, o momento da pesquisa é outro: o sujeito é arremessado na dispersão, num cenário onde não dispõe de tanta autonomia discursiva. Portanto, em diálogo com a própria conduta de Taiguara, traduzida no tatear dos espaços onde dará seu recado, optei por primeiro tentar compreender essa atitude preventiva do cantor – o que é feito a partir do exame de duas entrevistas exemplares – para, em momento posterior, me debruçar sobre a questão da repercussão do disco nas reportagens e sua recepção pela crítica musical. Ou seja, a partir da análise de como se dá a reapresentação pública de Taiguara no espaço do jornal, onde a coerência de uma biografia já conhecida é quebrada pela inclusão do que foi silenciado, pretendo, posteriormente, recuperar esse esforço de traduzir-se no diálogo do cantor com a imprensa por ocasião do lançamento do disco. Sua convocação aí se dará pelo ofício de cantor, então a maioria dos questionamentos recairá sobre sua música, a carreira, o disco. Evidentemente, a entrevista pode ganhar outros rumos e temas inesperados serem debatidos, até porque o momento político autorizava e suscitava tais digressões, mas haverá um esforço do jornalista por retomar o foco da entrevista, em virtude de especificidades intrínsecas ao próprio jornal, como o caderno ocupado pela matéria e o espaço ali reservado para acomodá-la. Não estou me referindo neste momento, evidentemente, ao caderno *Folhetim*, mas às matérias que vêm no corpo dos jornais, em espaços consagrados a *shows*, lançamentos de discos e críticas musicais.

²⁸ Assis Ângelo. “Taiguara volta pra luta”. op. cit., p. 4.

Taiguara era um cantor distante dos holofotes havia quase dez anos e sua presença na mídia levantava de pronto indagações sobre sua ausência e os motivos do retorno. Em outros tempos, o cantor escorregaria, preferindo suavizar a carga dramática da palavra “ausência” com uma *performance* discursiva sobre o fazer musical, onde a sua não-presença se converteria em “pausa criativa”, de onde assumiria a autoria solitária de seus atos, numa atitude reverencial à música. Aí sim, acomodaria o seu discurso, e falaria do seu momento atual a partir deste contexto. Mas agora Taiguara reage de modo diferente: propõe uma revisão da história que vinha sendo contada a seu respeito, adotando um discurso pródigo em justificações e revelações biográficas como preâmbulo de um discurso político, e assim a divulgação do disco fica em segundo plano, frustrando a expectativa de um retorno efetivo ao meio musical. Não é por acaso que a gravação do LP no *Folhetim* só vem anunciada no fim da reportagem:

Faz pouco tempo que o cantor e compositor Taiguara decidiu recomeçar sua carreira. E foi rápido na decisão. Um dia chegou na portaria da gravadora Continental e identificou-se. Disse que queria falar com alguém da diretoria, que queria gravar. Contrato assinado, entrou em estúdio e, agora, está lançando um compacto simples com as músicas “Volto pra Vitória” e “Sol de Tanganica”, a primeira composta em 74 e a segunda em 78. Em abril sai o seu primeiro LP desta nova fase.²⁹

Como se pode notar, essa podia ter sido a abertura da reportagem. Mas, se assim fosse, haveria uma quebra desta temática no corpo do texto, já que o assunto não é retomado, e, assim, as informações do disco perderiam vigor ao longo da matéria, no vasto rol de questões abordadas. Quando deslocadas para o final, aquelas informações passaram a funcionar como síntese de todo o resto da reportagem e daí, então, ganharam destaque, reforçando a expectativa de um retorno de Taiguara à música.

Pelo exercício da memória, o cantor convocava vários de seus perfis identitários, visando com esse manejo costurar uma coerência discursiva que justificasse sua fase atual. Na verdade, o que se percebe é que tais perfis são articulados de acordo com as provocações suscitadas pelo jornalista ou em face de situações adversas, a exigirem uma tomada de posição clara. Taiguara cidadão é o perfil atual de quem, pela sua condição de banido social, frui da liberdade de ir e vir na trilha do anonimato. Um silenciado. Um exilado. Um louco. Um miserável que enfrenta os temporais sob o teto de uma casa segura, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, território onde tem acesso somente quem é por ele autorizado.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 4.

Ao posicionar-se como testemunha da sua própria história, Taiguara concede-se o direito de falar de si mesmo como queira, deixando pouca margem para seu interlocutor fazer inferências. Subentende-se aí um desejo de vingar-se, uma vez recuperado o direito de falar após longos anos de cerceio. Seu único compromisso agora é com as convicções que firmou por onde andou, junto a quem o acolheu. Tal comportamento faz lembrar o que Marion Brepohl de Magalhães traduziu como *ressentimento* em seu artigo sobre os exilados: “(...) um sentimento associado à lembrança de uma humilhação, que provoca o desejo de vingança e se dissimula atrás do rancor, deslocando-se inconscientemente para outros objetos”.³⁰

O discurso de Taiguara no *Folhetim* ganha vigor quando o processo de abertura política, em seu auge, instala uma tensão, não sendo mais possível ao governo falar em distender, senão em ceder, por um vício do próprio mecanismo de abertura, cada vez mais obsoleto quanto mais distenso se torna o contexto. É tempo de a sociedade intensificar o debate, num derradeiro esforço para fazer ruir uma estrutura que já balança. A figura de Taiguara por si só, nesse cenário, é polêmica, pois o seu reaparecimento põe em suspeita as condições em que se dera o seu sumiço, portanto um discurso a esse pretexto encontrará, certamente, espaço nos jornais e suscitará, de quebra, indagações sobre a retomada da carreira, como vinha acontecendo com o cantor-compositor Geraldo Vandré, entrevistado pelo mesmo Assis Ângelo, para o *Folhetim*, quatro anos antes.

Dessa perspectiva, a vontade de denunciar por parte de Taiguara é bem-vinda, pois os temas principais do discurso estão na ordem do dia, alimentando o debate sobre a superação do regime político atual e os rumos do País no processo de redemocratização. Taiguara é mais uma vítima da ditadura, sua fala toma contornos de depoimento e sua volta à música pode ser um ardil para o cantor transitar nos veículos de comunicação com assiduidade e, assim, dar seu recado político: “Voltando à vida pública, será mais fácil chegar lá [ao governo popular] do que continuando com a minha greve pessoal”.³¹

³⁰ Marion Brepohl de Magalhães. “O ressentimento do exílio: a estética da perda em Alfred Döblin”. In Stella Bresciani e Márcia Naxara, op. cit., p. 492.

³¹ Assis Ângelo. “Taiguara volta pra luta”. op. cit., p. 4.

PARTE II

Entrevista ao *Pasquim* – autocrítica, denúncias, bate-boca e a cobrança de uma dívida

Em 22/9/1983, Taiguara recebe o *Pasquim* em sua casa em Santa Teresa. A entrevista começa com uma provocação de Jaguar: “Taiguara, até agora eu pensava que você tivesse trabalhando de chofer de táxi”. Taiguara responde de pronto:

Muito me honra esse boato de trabalhador. Houve dias piores durante esses dez anos em que fui obrigado a parar de cantar. É bom a gente começar logo com a sinceridade, né. Durante essa época, não pude contar nem com o *Pasquim*. Em 70-71, a Censura me proíbe uma música chamada “Sim”, tento dizer que há uma música censurada, mas há uma conversa intelectual engraçada de que “surgem do povo pessoas querendo se fazer de censuradas”. Nunca me disseram diretamente que eu era oportunista, mas sentia isso, não sou bobo, né.³²

Numa única fala, Taiguara dita o tom do discurso que irá adotar ao longo da entrevista. Tem diante de si o ícone da imprensa alternativa, que, no auge da censura, serviu de canal de expressão para alguns artistas perseguidos pelo regime, numa memória de resistência à ditadura. A mágoa de Taiguara se deve justamente à omissão do jornal quando o cantor se viu obrigado a interromper a carreira por absoluta falta de apoio dos que podiam ter comprado sua briga com a censura. A inação do *Pasquim* sinalizaria, para ele, um alinhamento com determinada categoria de artistas, interlocutores beneficiados com a adesão do jornal à sua causa.

Na verdade, tais artistas eram uma espécie de colaboradores do jornal, aptos a debater com o pessoal do *Pasquim* os temas candentes da época, de que resultaria um discurso cúmplice e intelectualizado, condizente com a linha do jornal e anterior a qualquer gesto de engajamento efetivo do *Pasquim* a uma causa. Posto desta forma, o *Pasquim* não devia ser visto como tábua de salvação de ninguém, pois, na verdade, em última instância, o jornal também dependia daqueles artistas cúmplices para consolidar um público cada vez mais identificado com as ideias que veiculava. Por outro lado, se optasse pelo silêncio diante de certos temas, sobretudo naquele momento de censura, revogaria o próprio estatuto de jornal alternativo, formulado com base numa “linguagem de fresta”, apta a tangenciar a realidade e criticá-la. Assim pensando, compreende-se, de início, o fato de Taiguara não ter sido convocado para expor ali as suas dificuldades:

³² “Taiguara: uma entrevista que levou 11 anos para ser feita!”. *Pasquim*. 22/9/1983, p. 10.

artista não alinhado com o jornal e ainda uma figura escancarada diante da necessidade da fresta.

A situação de censura à imprensa, porém, potencializava o papel do *Pasquim* como porta-voz dos artistas censurados, em detrimento de todas as idiossincrasias destes, postas em suspenso num momento de crise. Dessa perspectiva, o *Pasquim* teria, sim, operado uma censura sobre Taiguara, a partir de um *status* conquistado pelo jornal na elite intelectualizada, de onde interditava o acesso àqueles artistas estrangeiros naquele espaço, suspeitos de oportunismo, em discurso preconceituoso e excludente.

Taiguara faz coro com uma gama de pessoas prejudicadas pela censura que vêm a público expor suas mazelas, levantando a memória de um passado recente que ainda não fora superado. O sumiço do cantor era sintomático, suscitando boatos que, por um momento, identificavam-no com Geraldo Vandré: louco, drogado, desiludido. Chamava atenção o fato de um cantor romântico ter sido tão veementemente censurado, mas já era tempo de tirar os óculos para enxergar na censura algo mais que uma instituição focada estritamente nos artistas engajados contra a ditadura. Na verdade, a princípio qualquer um fazia jus à alcunha de “censurado”, bastando apenas que sua obra recebesse o veto do censor – e aqui eram muitos os contemplados: Erasmo Carlos, Raul Seixas, Rita Lee, Odair José, Cazuza, sem contar artistas desconhecidos, cujas músicas eram igualmente submetidas a este processo de avaliação do censor e, não raro, vetadas. Quanto a estes, observa Ricardo Cravo Albin, representante da Associação Brasileira de Rádio e Televisão no Conselho Superior de Censura a partir de 1980:

Não só os grandes nomes da MPB mereceram o cutelo vil da censura. Os autores mais pobres, desamparados de um reconhecimento oficial por parte da imprensa, eram tratados sem dó nem piedade pela DCDP. Em relação a eles, os censores não tinham qualquer preocupação. Afinal, reclamar pelos veículos de comunicação eles não iriam. Muito menos teriam padrinhos importantes que pudessem solicitar providências junto ao Ministério da Justiça. E quando recorriam do veto, mesmo através de suas eventuais gravadoras, os advogados dessas não os defendiam com empenho. Eu acho até que, ao contrário, algumas gravadoras viam neles um bom pretexto para exercitar a política do boi-de-piranha, ou seja, os compositores pobres e desconhecidos eram vetados em massa para ajudar a gravadora a melhor negociar a liberação daquilo que fosse do seu interesse mais direto.³³

O Conselho Superior de Censura, previsto desde a Lei nº 5.536/68, elaborada ainda no Governo Costa e Silva, atuaria como intermediário entre a Divisão de Censura de Diversões Públicas e o Ministério da Justiça. O Conselho se comporia de dezesseis

³³ Ricardo Cravo Albin. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p. 106-107.

membros – oito, funcionários do Governo; os outros oito, cidadãos da sociedade civil – e seria a instância responsável pela análise dos recursos interpostos contra decisões finais proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, um avanço com relação à legislação então vigente.³⁴ A criação do Conselho levou mais de dez anos para se efetivar: deu-se somente em 1979, ano da decretação da Anistia, portanto num período marcado por forte tensão interna, onde os segmentos políticos envolvidos se ancoravam em seus papéis sob intenção de conduzir o ritmo da abertura. Como membro do Conselho, Ricardo Cravo Albin pôde perceber de forma mais realista a atuação da censura sobre a obra artística, a partir do contato com um *corpus* de vetos diversificado a reclamar os mesmos direitos. Naquele momento, estavam no mesmo balaio compositores conhecidos, como Taiguara, Raul Seixas, Toquinho e Rita Lee, e outros tantos compositores desconhecidos, como Jacinto José, Oséas Lopes, Juvêncio Brito de Lucena e Nelson Gonçalves Júnior. Desse prisma, a visão pragmática do Conselho Superior de Censura vem democratizar a representação da censura, instituição recorrentemente associada a categorias específicas de artistas.

É bem verdade que desde cedo se observa um endurecimento da censura diante de alguns compositores consagrados da MPB, que publicamente se posicionavam contra a ditadura. Estes, depois de censurados reiteradamente, ensejavam um “arquivo” próprio, onde cada veto era catalogado como mais uma prova de seu comportamento subversivo. O vasto acervo de vetos a composições de Taiguara constituía um arquivo da censura suficiente para considerar o cantor suspeito e suscitar maior rigor na avaliação das letras. O trâmite confuso dos processos de liberação desse material levava Taiguara a tratar pessoalmente com os censores – o cantor cita nominalmente pelo menos três deles: Dona Marina, Dona Selma e Seu Sá –, prática adotada por outros compositores, como Aldir Blanc: “Quando eu ia à Divisão de Censura, era atendido por um sujeito que estava numa mesa, depois ele te passava para uma segunda mesa, e depois para uma terceira mesa com três senhores já idosos e assim você não compreendia o que eles estavam fazendo aí.”³⁵

A censura efetuou os primeiros vetos a Taiguara em 1971, ensejando-o a adotar, na música, uma postura de enfrentamento e, assim, o compositor introduziu um novo

³⁴ Maria Abília de Andrade Pacheco. *O subversivo amor de Taiguara* (primeiros começos até 1976), p. 83. Monografia apresentada ao final do II Curso de Especialização em História Cultural: Identidades, Tradições, Fronteiras, coordenado pela Prof^a Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito, em 2008, na Universidade de Brasília.

³⁵ “A realidade da censura por Aldir Blanc”. Disponível em www.censuramusical.com.

“outro” em seu discurso: a própria censura. Entenda-se: não há uma suspensão da temática romântica, característica marcante de seu trabalho, em favor de uma mensagem mais engajada e explícita. Muitas vezes, sob melodiosa balada romântica, insinua-se uma letra repleta de “versos crus” que criticam o cenário político; outras vezes, a melodia é anárquica e acomoda uma letra cheia de metáforas do universo romântico, o que potencializa o duplo sentido. Há, na verdade, um transbordamento de sentidos, uma avidez por significar comprovada desde a capa e o encarte do disco até a ordem das músicas. Todo espaço é explorado como canal de expressão. Taiguara parece disposto a dar combustível à censura para que ela, por seus próprios meios, se vire do avesso e acabe por assinalar, em seu lugar, a presença truculenta do governo, que canaliza as atribuições daquele órgão para a veiculação de uma pedagogia. Conforme assinala Alberto Moby Ribeiro da Silva, no prefácio a seu livro *Sinal Fechado*, a censura tinha uma “preocupação ‘exagerada’ (...) em se autolegitimar, dando ao Estado autoritário uma capa de legitimidade que, de certa forma, transforma em legal algo que historicamente é visto como apartado do que se poderia entender como valores do Direito”.³⁶

A questão, colocada em termos formais, expõe a fragilidade dos argumentos que sustentariam o franco investimento em órgãos do porte da Censura Federal. Embaraçoso é admitir que a longevidade dessa instituição justificava-se melhor na parceria que ela firmava com a sociedade com vistas a regular o ritmo das mudanças, pelo apelo a valores associados à moral e aos bons costumes, que justificariam a adoção de medidas coercitivas:

Historicamente o cerco aos cabeludos serve para mostrar como a Ditadura Militar não é uma entidade acima da sociedade brasileira e repressora do conjunto da nação. Ela na verdade é desejada e está entranhada de tal maneira nas pessoas que elas reproduzem com naturalidade a repressão em escala micro, questionando e procurando fazer cessar os modelos de subjetividades alternativas ao modelo padrão. As pessoas desejam o autoritarismo porque projetam nele um instrumento para barrar o ritmo das mudanças e reinventar cotidiana e reativamente a tradição.³⁷

Na perspectiva de Edwar de Alencar Castelo Branco, a censura é muito mais do que uma instituição formalizada por um governo ditatorial. É, antes, reflexo de um anseio da própria sociedade, que, sobretudo em momentos de crise, faz aflorar

³⁶ Alberto Moby Ribeiro da Silva. *Sinal fechado: a música brasileira sob censura (1934-45/1969-78)*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 18.

³⁷ Edwar de Alencar Castelo Branco. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 94.

sentimentos de pertença que buscam ancorar o novo num sistema de valores compartilhados e repetidos durante anos. Desse prisma, podemos dizer, então, que o estudo da censura como instituição não prescinde de uma análise das condições socioculturais e políticas que teriam favorecido a estruturação de um aparato legal e político para monitorar a produção cultural. Trata-se, na verdade, de uma parceria entre governo e sociedade, em que esta delega sua autoridade ao governo, de quem espera pulso forte no controle de uma situação que ela própria se sente incapaz de administrar. É, portanto, uma relação baseada no paternalismo, numa reativação daquela memória de uma sociedade insegura diante de situações que fazem antever algum rompimento histórico. A censura não é, portanto, apanágio de um governo ditatorial pura e simplesmente, mas um instrumento político de forte alcance, que vem a atuar coercitivamente em situações de intolerância no seio da própria sociedade. No governo ditatorial, sua onipresença é detectada com mais nitidez pela necessidade de se manter um contexto à força de leis e outros instrumentos de repressão. A entrevista do *Pasquim* continua:

Ricky – Como você passou de cantor romântico – fez sucesso com “Modinha” – a cantor político, censurado?

TAIGUARA – “Sim” também é uma música romântica, como “Viagem”, “Universo no teu corpo”, de forte influência norte-americana. A gente na época ouvia mais o Jimmy Webb que a música brasileira. Mas num dos versos, eu dizia: “Sim, viver é coragem”. De acordo com Dona Marina, isso desagradou à Censura. Ela ainda juntou outro verso: “É preciso derrubar paredes”. Argumentou que podia incitar a um ato terrorista.

JAGUAR – Mas é o lema do capitalismo! Sérgio Dourado poderia adotar isso: “É preciso derrubar paredes pra construir espigões”.³⁸

“Como você passou de cantor romântico a cantor político, censurado?”, eis uma pergunta difícil de responder. A referência a *Modinha* remonta ao início da carreira de Taiguara, quando o cantor venceu dois festivais num mesmo ano: *O Brasil Canta no Rio* (TV Excelsior), com *Modinha*, de Sérgio Bittencourt, e o *I festival Universitário de Música Popular* (TV Tupi-Rio), com *Helena, Helena, Helena*, de Alberto Land. As duas vitórias definiram os rumos da carreira de cantor romântico, embora não sejam poucos os atributos artísticos de Taiguara que o vinculariam a uma linhagem de intérpretes da canção romântica: o timbre da voz, o gosto por uma interpretação

³⁸ Sergio Dourado é nome do dono de construtora carioca homônima muito conhecida, a ponto de ter sido citada por Tom Jobim na letra de *Carta do Tom*, paródia à canção de Vinícius *Carta ao Tom* 74: *Rua Nascimento Silva, 107/Eu saio correndo do pivete/ Tentando alcançar o elevador/Minha janela não passa de um quadrado/A gente só vê Sergio Dourado/Onde antes se via o Redentor/É, meu amigo, só resta uma certeza/É preciso acabar com a natureza/É melhor lotear o nosso amor.*

eloquente, a intimidade com o piano, o interesse por arranjos orquestrais e, finalmente, a referência musical de cantoras do rádio, como Maysa e Dóris Monteiro.³⁹

Significa que, embora informado da cena musical atual, o cantor não tomaria nenhum caminho que exigisse a renúncia a estilos musicais por ele reverenciados, em favor de um projeto de música brasileira atualizada. Era um intérprete e compositor versátil, dotado de recursos vocais que lhe permitiam lançar-se em desafios de interpretação, impostando a voz, modulando-a em graves e agudos, explorando sua extensão, num transbordamento de emoções que só pareciam ter lugar a partir daquela entrega dramática.⁴⁰

O grito de subversão de Taiguara ecoava mais forte dessa imagem de cantor romântico, que dele exigia ainda especial atenção à *performance* nos palcos e às declarações em entrevistas, quando se empenhava em transmitir que o artista Taiguara resultava de uma lapidação de si mesmo, que nada ali devia ser tratado como encenação. Combinado isso, o cantor transitaria com desenvoltura por espaços musicais variados, sem ficar rotulado a um gênero musical específico. Cantor de MPB ele era, se considerarmos sua origem na bossa nova, as parcerias, a longa incursão pelos festivais e a preocupação com a qualidade musical; mas não abriria mão de sua filiação a uma estirpe de grandes intérpretes, fruto de sua escuta nos rádios, o que o colocava, até certo ponto, na contramão dos debates em torno de uma música brasileira renovada. Não bastasse isso, seu não comprometimento político explícito impedia-o ainda mais de estreitar laços com uma categoria de compositores e intérpretes que se posicionavam publicamente contrários ao regime, porta-vozes eleitos de um público dos festivais, composto em sua maioria de jovens universitários. Este é um traço da personalidade artística de Taiguara – “artística” porque, nesta época, o cantor vê distinção entre canções com conteúdo político e canções com conteúdo mais poético, conforme se pode observar de sua fala ao entrevistador Tércio de Lima, no calor da final do III Festival Internacional da Canção, realizado em 1968:

Sabiá pra mim é uma das coisas mais lindas que o Tom já fez. Sinceramente. E gosto da letra do Chico também. Olha, eu gostei do resultado. Acho a letra do Vandré muito importante e é muito necessária, por causa do momento que

³⁹ Cf. 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. 231.

⁴⁰ A narrativa sustenta-se nas informações contidas na monografia *O subversivo amor de Taiguara: primeiros começos até 1976*, de minha autoria, por ocasião da conclusão do II Curso de Especialização em História Cultural: Identidades, Tradições, Fronteiras, coordenado pela Prof^a Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito, em 2008, na Universidade de Brasília.

atravessamos, o povo sente falta de recados como esse. Mas eu acho que foi um resultado justo.⁴¹

Conforme se pode depreender da fala de Taiguara, foi nesta edição do FIC que houve aquele episódio onde a canção *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, mereceu manifestações de revolta da plateia ante a anúncio de sua colocação em 2º lugar. A canção vencedora, *Sabiá*, interpretada por Cynara e Cybele, foi recebida sob vaias, com Tom Jobim no palco:

(...) Foi uma vaia retumbante, prolongada, maciça, quase raivosa, de deixar aquele moço de smoking se sentindo o cocô do cavalo do bandido. Era Antônio Carlos Jobim, o maior compositor brasileiro, aturdido, quieto como quem pede desculpas por ter composto mais uma melodia destinada a ser um clássico da música de seu país. Foi um pesadelo. “O dia mais negro de sua vida”, recordou o filho Paulinho Jobim, anos depois.⁴²

Nesta mesma edição, também Caetano Veloso ganhou destaque com a música *É proibido proibir*, que, na final paulista, recebeu muitas vaias e motivou Caetano a dirigir um discurso furioso à plateia. Foi, portanto, uma edição em que a maioria do público elegeu o discurso politizado:

(...) Ainda que amassem os baianos, como amavam Chico e Vandré, havia uma diferença fundamental: para a juventude daquele momento, o talento em si não era suficiente, era preciso ter talento acompanhado de uma posição política, como Chico e Vandré demonstravam em suas músicas. Gil e Caetano não assumiam.⁴³

Alheio a essas pendengas estético-ideológicas, Taiguara defendeu, com serenidade, acompanhado de *O Grupo*, a canção *Meu sonho antigo*, de Sérgio Bittencourt, composição que dialogava com *Modinha*, do mesmo autor, a partir da nostalgia que ambas invocavam. Também interpretou *Negróide*, composição em parceria com Maurício Einhorn e Arnaldo Costa. Mas as duas canções não chegaram à final.

Na resposta ao *Pasquim*, Taiguara cita três canções suas – *Viagem*, *Universo no teu corpo* e *Sim*. *Viagem* dá título ao LP de 1970 e é uma das mais conhecidas canções do repertório de Taiguara, ao lado de *Universo no teu corpo*, outro grande sucesso, também desse disco.⁴⁴

⁴¹ http://www.youtube.com/watch?v=IQW_vZyGn3I.

⁴² Zuzi Homem de Mello. *A era dos festivais*: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 293.

⁴³ Idem, ibidem, p. 280.

⁴⁴ *Universo no teu corpo* terminou em oitavo lugar no V FIC, em 1970, o que gerou vaias do público, que esperava classificação melhor para a música.

Quanto a *Sim*, a canção integra um arquivo de canções censuradas a partir de 1971 e jamais gravadas. É difícil precisar quantas canções foram censuradas, sobretudo quando se pensa numa prática informal de liberação das letras nos bastidores da censura, de que resultam algumas “concessões” do compositor, como, por exemplo, alteração do título, mudança de inflexão de uma palavra (muitas vezes a censora pede a gravação para verificar a ênfase dada pelo intérprete a determinada palavra de modo a atribuir-lhe novo sentido), a supressão de versos inteiros, tudo isso sem haver um processo formalizado. Além disso, Taiguara, por si mesmo, era mestre em experimentar suas letras em *shows*, lapidando-as até a gravação, o que dificulta estabelecer critérios do que tenha sido censura de fato.

A letra de *Sim* era “uma espécie de grito contra o não tropicalista”, asseguraria Taiguara anos depois.⁴⁵ A primeira estrofe é composta de indagações feitas no passado, configurando uma situação de opressão (“paredes”, “corda”) que precisa ser vencida (“porta”). A presença do “como” e do “quando” assinala o tom reflexivo de quem aos poucos toma consciência da realidade, mas ainda não age sobre ela, portanto é uma postura ingênua. Os três versos seguintes demarcam um amadurecimento – *Isto eu me perguntei/Mas só me perguntei/Me faltava a coragem* –, quando, então, o autor admite que fora covarde ao mitificar o obstáculo e assim eximir-se de enfrentá-lo frontalmente. O “como” e o “quando”, agora, vão ficando definitivamente para trás, ante a presença insistente do “hoje” no início dos próximos quatro versos, a traduzir um juramento pessoal de que, a partir daquele momento, o autor se sentiria pronto a enfrentar, de seu próprio lugar, todas as barreiras.

⁴⁵ “Taiguara volta a cantar em favor dos oprimidos”. *Folha de S.Paulo*, 2/11/1983.

TN 2.3.11509

11.142



"SIM"

AUTOR: Taiguara
CANTA: TAIGUARA

QUANDO É QUE EU VOU ENCONTRAR A PORTA?
COMO É QUE EU VOU SACIAR A SÊDE?
QUANDO É QUE EU NÃO VOU MAIS ME PASSAR A CORDA?
COMO É QUE EU VOU DERRUBAR PAREDES?... PAREDES...

ISSO EU ME PERGUNTEI
MÁS SÓ ME PERGUNTEI
ME FALTAVA A CORAGEM

HOJE EU SEI QUE VOU SER O QUE SOU SEM MÊDO.
HOJE EU SEI QUE JÁ FUI QUANDO VOU. FUI CÊDO
HOJE EU SEI QUE DIANTE DE MIM HÁ ESPAÇO
HOJE EU VEJO DIANTE DE MIM MEU BRAÇO
MEUS BRAÇOS

EU SORRINDO PRÁ MIM
ME DIZENDO QUE SIM
QUE VIVER É CORAGEM.

x:x
27.1.72.

Acertando as explicações, aprova. [Signature]

A parte, para explicações sobre a parte grefada. [Signature]

27 JUN 1972 01358
RECORRIDO POR

Meo concernente às partes grefadas, elas explicam um processo psicológico de divórcio. Explicam uma inibição da personalidade, por isso, "passar a corda". Paredes (ocorre no plural) são obstáculos, que ^{são} vencidos na 2ª parte. Lt. "11"

Fig. 2. Letra de Sim (1971). Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

A mensagem teria algum conteúdo implícito? Pouco importava. Os últimos versos indicariam a superação de um estado de *inibição da personalidade*, uma mudança, positiva, portanto, totalmente em acordo com as normas de interpretação da censura. O que não se admitiria era o contrário, isto é, o sujeito sair de um cenário

favorável para um desfavorável. Quanto à letra de *Sim*, o ruído captado pela censura vinha mesmo daquele trecho *Como é que eu vou derrubar a parede?*, ante a possibilidade, talvez, de uma leitura literal pela presença do artigo definido. Talvez por isso, a censora cortou essa partícula e pluralizou o substantivo, indefinindo-o: *Como é que eu vou derrubar 'paredes?'*. A indagação investia-se, agora, de forte sentido metafórico e, no conjunto da letra, enfraquecia a possibilidade de explorar o duplo sentido. A censura, desta vez, foi esperta.

Segue a entrevista do *Pasquim*:

TAIGUARA – No ano seguinte, foi vetada a letra de “O Medo”. A parte que ela queria que eu mudasse da letra era: “Sob a dança dos vampiros/seus morcegos de metal/cospem fogo nos seus filhos/me dão medo do real”.

Jaguar – Dona Marina deve ter identificado essa letra com seus delírios-tremens.

Na verdade, o veto a *Medo* foi anterior ao veto a *Sim* – o primeiro se deu em 1971 e o segundo em 1972.⁴⁶

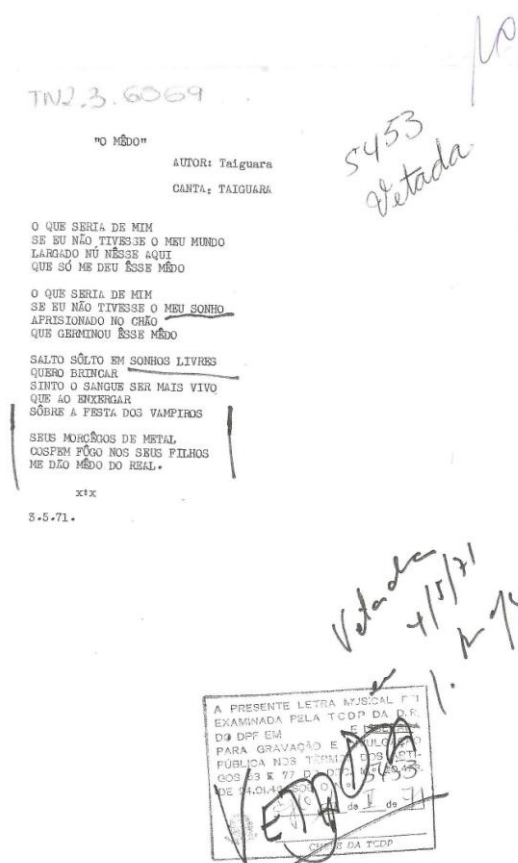


Fig. 3. Letra de *O medo*. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

⁴⁶ As datas dos vetos que aparecem nas letras obtidas no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro foram as fontes que cancelaram esta informação.

A letra trazia dois trechos sublinhados: *meu sonho* e *sonhos livres*. Não fica explícito se tais grifos seriam registros de censura, mas chama atenção o cuidado do(a) censor(a) com a palavra *sonho* numa letra cujo título é *O medo*. O trecho vetado pela censura (*Sobre a festa dos vampiros/seus morcêgos de metal/cospem fogo nos seus filhos/Me dão medo do real*) reverbera uma imagem já utilizada por Jards Macalé e José Carlos Capinam na canção *Gotham City*, embora isso não signifique que Taiguara tenha se inspirado nesta canção para compor sua metáfora da ditadura:

A quarta concorrente [no IV FIC] foi ainda mais vaiada, “Gotham City”(Jards Macalé e José Carlos Capinam), um happening alusivo ao homem-morcego, defendida agressivamente por Macalé, num camisolão branco, gritando como um louco “Cuidado! Há um morcego na porta principal!”, e Os Brasões, de peito descoberto, pintados de urucum, com uma rede metálica pendendo na testa. Esta letra de Capinam, sim, confundiu a Censura, que a liberou desconfiada mas sem perceber a metáfora sobre o regime militar através da cidade imaginária de Batman, herói das páginas do gibi, então fora de moda, mas leitura assídua na adolescência do baiano José Carlos: “... meu amor não dorme/meu amor não sonha/não se fala mais de amor em Gotham City/só serei livre se sair de Gotham City/agora vivo o que vivo em Gotham City/mas vou fugir com meu amor de Gotham City/a saída é a porta principal”. “Afinal, o que Capinam queria dizer com aquilo?”, devem ter pensado intrigados os censores. Se tivessem substituído Gotham City por Brasil, teriam matado a charada. No Maracanãzinho, os policiais se entreolhavam vendo a gritaria de parte da platéia, que aderiu ao happening.⁴⁷

A tirada de Jaguar a respeito de Dona Marina – *Dona Marina deve ter identificado essa letra com seus delírios-tremens* – aponta o grau de intimidade entre o humorista e a censora, em pleno vigor da censura prévia à imprensa. Tal contato se estreitava pela urgência do jornal em ajustar o texto às anotações da censora, de modo a não atrasar a publicação. A referência aos *delírios-tremens* de Dona Marina é recorrente nos bem-humorados depoimentos do cartunista sobre a censora Marina de Almeida Brum Duarte. Segundo Jaguar, para comprar a condescendência da censora, a redação oferecia-lhe garrafas de *scotch*, que ela muito apreciava.⁴⁸

Convém ponderar que muitas dessas histórias foram tomadas como matéria de humor em depoimentos “sérios” do pessoal do *Pasquim*, não podendo ser consideradas totalmente verídicas. Muitos são os que afirmam que aquela censora, ao contrário, era, sim, muito rígida, verdadeira “parede” diante dos artistas:

Retirada do *Pasquim*, mas não da Censura, [Dona Marina] parece ter “aprendido” a lição. Em 1978, a censora Marina Brum Duarte, ao analisar o

⁴⁷ Zuza Homem de Mello. *A era dos festivais: uma parábola*. 4ª ed., São Paulo: Editora 34, 2008, p. 342.

⁴⁸ Cf. Beatriz Kushnir. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Fapesp/Boitempo Editorial, 2004, p. 196-197.

jornal Repórter, não lembra em nada a figura desenhada por Ziraldo e Jaguar, foi extremamente rigorosa ao sentenciar o seu parecer.⁴⁹

A figura de Dona Marina descrita por Taiguara em entrevistas e *shows* a partir de 1986, remete a uma senhora antiquada, com laivos de carolice:

Dona Marina, Seu Sá e Dona Selma: mas estava lá a coroa às avessas da Dona Marina me dizendo que era admiradora, coçando o seu queixinho, 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. Eu tive 68 vetos, sem jamais ter sido considerado um caso grave. Era fácil.⁵⁰

Vale assinalar que neste momento de suas apresentações Taiguara realizava uma *performance*, vingando-se da censura pelo deboche, em conduta semelhante à de Jaguar. Assim agindo, o cantor desqualificava toda a instituição na caricatura dos três censores citados, Dona Marina, Dona Selma e Seu Sá.

Não obstante o tom sarcástico adotado numa fase pós-censura, não eram poucos os transtornos enfrentados por Taiguara nos anos setenta, quando se via convocado a levar a gravação da música ou a esclarecer algum trecho da letra. Neste caso, o seu comparecimento à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) não seria de moto próprio, mas por obrigação. Entretanto, não se pode afirmar com certeza até que ponto era a censura que intimava Taiguara a comparecer pessoalmente ou se ele mesmo era quem tomava a iniciativa com o objetivo de agilizar o processo de liberação das letras, pois havia uma prática informal de alguns cantores negociarem pessoalmente com os censores as pendências da composição. Continua a entrevista:

TAIGUARA – Aí se acostumaram a proibir, até que em 73 nada passava com meu nome. Havia também um processo da minha parte de colocar na música romântica alguma coisa que eu ia aprendendo.

Ricky – Aprendendo como?

TAIGUARA – Viajando, lendo, voltando pra Santa Teresa, reencontrando minha infância proletária. Vim pra Santa Teresa com quatro anos, (nasceu em Montevideo), fui criado aqui, estudei até o ginásio aqui, depois iniciei uma escalada pela Zona Sul, morando um tempo no Leblon e na Barra. Essa volta foi importante. Por outra parte, a repressão desperta a necessidade de lutar. Tem também o espaço universitário criado em São Paulo, onde Tuca, Toquinho, Bossa Jazz Trio e eu fazíamos shows, apresentados pelo Chico, que já tinha uma cabeça política. Em 73, quando todas minhas músicas foram proibidas, fui pra fora, onde conheci muita coisa. Eu tinha necessidade de ir na casa do *rock*, tocar com o pessoal de lá, ver que havia na mensagem deles uma luta contra os

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 197.

⁵⁰ Cf. *show* produzido pela TV Bandeirantes em 1987.

preconceitos sociais e o Sistema na Inglaterra, não era uma coisa alegórica como o rock chegava pra gente.

“Aí se acostumaram a proibir” – cantor reincidente, o próprio nome é posto em suspeita, e assim as letras são censuradas sistematicamente, culminando com o ano de 1974, quando recebe 44 vetos. Taiguara pondera que, ao lado dessa “marcação” da censura, havia, de sua parte, um processo de colocar na música romântica aquilo que vinha aprendendo. É verdade. Suas letras fluíam dos debates promovidos por uma juventude que buscava se posicionar publicamente, em âmbito mundial, ante um cenário de guerras, avanço da ciência e consumismo exacerbado. Desse viés, o capitalismo era posto em xeque, o que, num cenário de guerra fria, podia induzir à precipitada conclusão de uma opção daqueles jovens pelo socialismo, visto como única possibilidade de reconstruir o mundo por parâmetros distintos daquele sistema político que se buscava superar. Não é bem assim. Muitos jovens preferiam adotar uma postura cética em face desse embate político, colocando-se à margem da sociedade, como peregrinos no mundo. Tal desenraizamento fluía do desapego ao estático, aos valores tradicionais, em proveito de uma subjetividade exacerbada que proporcionasse uma viagem ao interior de si mesmo:

O movimento hippie seria, no período, a maior expressão desta filosofia do drop out. Não exatamente pelo que foi efetivamente em termos de movimento, mas pelos seus estilhaços, isto é, pelo que representou em termos de referência cultural no período para vastos setores do mundo jovem. O flower power não apareceu a este mundo jovem apenas como uma lírica denúncia ao crescente armamento do planeta. “Paz e amor” ou o “poder da flor” passaram a ser referência de desconstrução das “verdades eternas” que a humanidade construía ao longo dos séculos.⁵¹

Taiguara mergulha nesse universo, compartilhando imagens e símbolos dessa juventude – cores, gírias, visual de cabeludo, adesão à meditação transcendental. Uma canção exemplar desse período é *Geração 70*:

*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
Como a manhã descobre as imagens
Como o amor descobre a verdade
Como a canção descobre uma flor*

*Nós queremos desvendar a tempo
Esse mistério azul de oxigênio*

⁵¹ Edwar de Alencar Castelo Branco. op. cit., p. 73.

*Esse desejo imenso de sexo
Essa fusão de angústias iguais
E nós vamos resistir sem medo
À solidão de um tempo de guerras
E nossos sonhos loucos e livres
Vão descobrir e celebrar a paz.*

O disco *Viagem*, onde está gravada a canção *Geração 70*, traz várias características que, ao longo do tempo, permitirão identificar um sotaque musical no trabalho de Taiguara: a primeira, vem dos arranjos orquestrais do maestro Lindolpho Gaya, que se casam com a voz do intérprete num tom eloquente e pulsante. A preocupação de Taiguara com a harmonia musical em seu trabalho é notória, a ponto de o compositor ser considerado “chato” neste quesito (adjetivo usado por um positivo compositor e baixista Novelli). Detalhista, Taiguara é reconhecido no meio musical sobretudo pelo talento de músico, o que não quer dizer que tal se deva exclusivamente a suas *performances* ao piano, mas antes a sua desenvoltura nos arranjos, que o habilita a um diálogo com os músicos de igual para igual, na composição da tessitura que acomodará a sua voz de acordo com a emoção que quer transmitir. Inicia-se no disco *Viagem* uma aventura musical com a inclusão de duas canções instrumentais compostas por Taiguara: *A transa* e *Tema de Eva*, esta última gravada com letra por Evinha no mesmo ano.⁵²

A liberdade que o cantor experimenta nestas incursões pela música instrumental alinha-o com os mineiros do *Clube da Esquina*, neste disco representados pelo *Som Imaginário*.⁵³ A participação do músico Ubirajara Silva em *O velho e o novo* se repetirá em vários outros trabalhos, quando então o *bandoneón* se converterá em *corazón* no peito de um Taiguara livre, forro, senhor de si, habitante de um espaço intraduzível onde se sente abrigado e imune. O som do instrumento detona uma memória afetiva por meio da qual o artista é devolvido a suas raízes, confrontando-se no ontem e no hoje, sem apoio a nenhuma lógica ou coerência, refém das próprias emoções.

Outra ocorrência neste LP, que ressurgirá em trabalhos posteriores, é a convocação de músicos e compositores que compartilham um espaço social e musical com o cantor – no caso desse disco, o espaço dos festivais, especificamente o V FIC

⁵² Cf. LP *Eva*, 1970, gravadora Odeon.

⁵³ Como diz Ana Maria Bahiana, o *Som Imaginário* era um verdadeiro jardim zoológico: só feras – Wagner Tiso (teclados), Luís Alves (contrabaixo), Robertinho Silva (bateria), Tavito (violão), Fredryko (guitarra), Zé Rodrix (teclados, voz e flauta), Laudir de Oliveira (percussão), Naná Vasconcelos (percussão) e participações de Nivaldo Ornellas (sax) e Toninho Horta (guitarra).

(Festival Internacional da Canção), onde Taiguara defendeu *Universo no teu corpo*: participam o *Som Imaginário* (que no Festival defendeu a canção *Feira Moderna*, de Beto Guedes e Fernando Brant); a cantora Evinha (que, embora não integrasse mais o *Trio Esperança*, representaria o *Trio* no disco; o *Trio Esperança* interpretou no Festival *Tema do caminhante*, de autoria de Renato Corrêa e Paulinho Tapajós); a dupla de compositores Ruy Maurity e José Jorge Miquinioty (autores de *Se você quiser e eu puder*, canção defendida por Ruy Maurity); e Ronaldo Monteiro de Souza e Ivan Lins (parceiros de *O amor é meu país*, canção defendida por Ivan Lins).

Neste disco, Taiguara interpreta ainda *Prelúdio nº 2 (Paz do meu amor)*, do compositor Luiz Vieira, e *Gente Humilde*, de Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Garoto, num passeio por outros repertórios.

Na entrevista ao *Pasquim*, portanto, a intenção de *colocar na música romântica alguma coisa que eu ia aprendendo* veiculava um compromisso com a autenticidade pela via da experiência tanto na vida quanto na música. O aprendizado descrito por Taiguara obedece a um roteiro de viagens cujo ponto de partida é Montevideú, onde nasce; prossegue com Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro onde vive até a adolescência, e desembarca em São Paulo, cidade para onde se transfere com o pai e o irmão, quando finalmente começa a cantar, nas cercanias da Faculdade Mackenzie e profissionalmente no Juão Sebastião Bar, trazido por Chico Buarque.

Quando em sua fala Taiguara se refere à sua estada na Inglaterra em 1973, soma aos dissabores dos vetos o desejo de aprofundar os conhecimentos musicais na vertente do *rock*. Na verdade, pelo menos desde 1972, com *Piano e Viola*, Taiguara tangenciava aquela experiência. Uma temporada de quatro meses na Inglaterra e França, supostamente com uma passagem por Nova York, resultaria no surpreendente LP *Fotografias*, de 1973, verdadeiro divisor de águas em sua carreira, com forte influência do *free jazz*. O carro chefe do disco é a canção *Que as crianças cantem livres*.

Neste viés de enfrentamentos da censura, observa-se no LP *Fotografias* a *eminência parda* desta instituição, por meio de intervenções feitas na letra original e de composições de Taiguara inspiradas na sua relação conturbada com a censura, como *Esta pequena e Pra Luiza*.

Mas o mais gritante é o cancelamento de um *show* do cantor no Rio de Janeiro, com uma turnê já iniciada em São Paulo:

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.⁵⁴

A expectativa de Taiguara era de que o espetáculo ficasse no Rio até agosto, após o que, seria levado a várias capitais: “Fico na ‘Pigalle’ até agosto. Depois, vou para o Teatro Paiol, de Curitiba, dia 12 de setembro. Em seguida, Porto Alegre e outras cidades que o Genildo transar. Passarei por Salvador, Recife e Fortaleza também, cidades que eu amo muito...”⁵⁵

Após o cancelamento do *show* e contabilizado o prejuízo, Taiguara promete: a partir daquela data, não mais cantará em público. A turnê, então, é cancelada. Fecha-se, portanto, um espaço importante de contato com o público e com a própria imprensa, responsável direta pela visibilidade do cantor e pela divulgação do disco a partir da repercussão de tais eventos:

A ‘simples’ oferta diária de notícias, temas, imagens, eventos, em um jornal, por exemplo, já ‘diz’ ao seu público leitor que aqueles conteúdos foram preferidos ao invés de outros e são – portanto – mais relevantes, urgentes ou ‘dignos de nota’. Comunica-se a respeito da própria comunicação.

Por outro lado, em maior ou menor grau, o que está fora da agenda mediática é silenciado, relegado à inexistência social pública e, por vezes, ao esquecimento. A existência social pública de idéias, projetos e atores, para ficar em poucos exemplos, está em alguma medida condicionada na contemporaneidade pelo acesso, presença e trânsito na agenda mediática. E mais: pelo tratamento que lhe é conferido por essa instância.⁵⁶

Neste mesmo ano de 1973, todas as letras de Taiguara são vetadas, quando então a Odeon, gravadora de Taiguara, acena com a possibilidade de o cantor gravar um disco em Londres, espécie de saída estratégica até que as coisas esfriassem.⁵⁷

Era tudo o que Taiguara queria naquele momento. Na Inglaterra, recebe uma ajuda de custo e estreita vínculos com o *rock*, surpreendendo-se com o tom da crítica social e política das letras, bem diferente daquela *coisa alegórica como o rock chegava pra gente*, como diz ao *Pasquim*. O *rock* mostrava-se um gênero perfeito para o cantor

⁵⁴ “Taiguara sem censura”. *O Globo*. 14/4/1987. Grifos originais.

⁵⁵ “Sofrimento e alegria no som-vivência de Taiguara”, *O Globo*. 11/7/1973, p. 3.

⁵⁶ Rafael Schoenherr. *Disputas sociais na crítica musical jornalística: o potencial polêmico da Folha de S.Paulo*. Dissertação de mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, 2005, p. 13-14.

⁵⁷ Na relação de letras vetadas de 1973 fornecidas pelo Arquivo Nacional do Rio de Janeiro constam: *Verão 74, Isto não são horas de loucura, Harlem Blues, Homem, dentro de você e Um filho*. Entretanto, na mesma listagem, algumas letras aprovadas pelos censores permaneceram inéditas. Teria a censura ocorrido noutro momento? São elas: *Página distante, Porto Cais, A pedra e a vida, As rosas do tempo, Michelle de Bruxelas, Cacos nº 2 (Leny Andrade), Natureza e Vapor de Tangerina*.

transpor o degrau de simples rebeldia, conduzia a uma ação efetiva, num processo mais agressivo e explícito e menos idealizado.

Na entrevista ao *Pasquim*, o relato de Taiguara dá um salto de quatro anos, localizando o cantor agora em Paris, onde aguardava um visto para Angola, na África. A dificuldade para obter o visto levou-o até o educador Paulo Freire, que residia naquela cidade, por quem foi orientado a seguir para a Tanzânia, com uma carta de apresentação endereçada ao Departamento de Educação de Adultos:

Quem mais me ajudou mesmo – isso em 77 – foi Paulo Freire. A tua pergunta foi sobre o que me ajudou, mas prefiro dizer o que me atrapalhou. Ajuda revolucionária é o que não falta, não é verdade? Vem de todos os lados, dos trabalhadores, em qualquer porta de fábrica. Em Paris, fui morar em subúrbio, onde apanhei de 15 por defender uma mulher árabe. Eu era meio feminista, não podia ver uma mulher ser injustiçada, achava que os árabes tinham que respeitar uma mulher do meu jeito ocidental. Quer dizer, era um ignorante, não tinha aprendido o que vários operários árabes acabaram me ensinando.

Ricky – Que tem mais que bater em mulher mesmo?

TAIGUARA – Não, que a única maneira de continuar organizando a sociedade árabe de maneira árabe foi escondendo...

Ricky – Então tá: o que te atrapalhou?

TAIGUARA – Uma verdade agressiva: os intelectuais capitalizam o saber. O Saber no mundo capitalista é Capital. Há uma diferença entre quem tá realmente estudando, com necessidades profundas de saber, e quem chega a um ponto, acha que tá legal, e passa a usar a cultura como fonte de renda, ainda que não econômica, mas de prestígio. Impingem o seu saber outrora revolucionário e agora capitalista. Os intelectuais não querem que a cultura caminhe num sentido proletário. Analisando fundo, não querem o poder na mão da massa.

Jaguar – São paternalistas?

TAIGUARA – Denunciam o paternalismo, lutam contra o fascismo, renegam o capitalismo, mas mantêm o saber nas suas mãos. Hoje ainda, no meio do samba, tem muita gente tentando se comunicar, como eu tentava, mas não tem acesso a um meio intelectual fechado. Não podemos fugir disso nessa entrevista.

Jaguar – Mas não queremos fugir de nada.

TAIGUARA – Não, às vezes, por polidez, civilidade, umas coisas européias que temos que viver, evitamos certos assuntos. Mas não podemos evitar a agressividade dos fatos.

Jaguar – Deixe de rapapés, rapaz.

Neste trecho, Taiguara manifesta sua indignação com os “intelectuais”, posicionando-se de acordo com sua experiência jornalística no jornal *Hora do Povo*, onde denunciava o preconceito, primeiramente racial, no seio da intelectualidade, quando esta hierarquizava os gêneros e estilos musicais. Pelas entrevistas com os artistas, Taiguara pôde comprovar que havia certa má vontade dos formadores de opinião com relação ao samba, e a razão não era a má qualidade do trabalho dos artistas, mas a simples discriminação musical de um gênero considerado menor. Tal comportamento mascarava, na verdade, o preconceito racial, elaborado historicamente a

partir da origem negra do gênero, atualizado em preconceito social, pela sua prática associada às camadas mais pobres da população. Naquele momento, Taiguara apoiava-se nas ideias do líder revolucionário africano Amílcar Cabral, que tratava como resquícios do preconceito racial as políticas públicas dirigidas prioritariamente a certas formas de expressão cultural praticadas por uma categoria social de prestígio.

Quando Taiguara afirma na entrevista que *os intelectuais capitalizam o saber*, denuncia a manipulação da cultura pelos formadores de opinião de modo a assegurarem um lugar de prestígio num espaço cada vez mais hermético, apartado da sociedade. Desse Olimpo, o grupo apenas contempla os acontecimentos, sem se misturar com a turba, posicionando-se sempre de acordo com seus decálogos e retraindo-se ante desafios que lhes cobrem um comprometimento mais efetivo. Atuando como árbitros, imiscuem-se nas instâncias interpretativas por onde o saber se sedimenta – no caso, os meios de comunicação, o público e as gravadoras –, refratários a mudanças suscitadas por segmentos com os quais não se identificam. Fechado o cerco, restaria aos setores desprestigiados buscar formas alternativas de expressão. *Não podemos fugir disso nessa entrevista*, diz Taiguara, levantando a suspeita de o próprio *Pasquim* integrar essa intelectualidade.

A entrevista prossegue:

TAIGUARA – Veja bem, meu camarada, eu tava aqui, fazendo músicas no máximo da autocensura, como “Que as crianças cantem livres”, e vendo elas serem censuradas. Me lembro que eu tava no Zepelim, conversando com Peri Ribeiro. Fomos criados na mesma casa, no 292 da Vista Alegre. Aí entrou o Zivaldo, e apertou meu ombro, com o maior carinho, dizendo, com uma certa pena: “Puxa, Taiguara, não entendo o que acontece com você. Gostei tanto da tua música ‘Geração 70’, você faz umas coisas tão bonitas, que que há?” “Pois é, Zivaldo, a gente taí na luta”, mas já se mudou de assunto. Eu queria até ter dito pra ele: “Olha, toma meu telefone, vamos marcar um papo”.

Jaguar – Espero que isso não tenha mudado a sua vida, porque o Zivaldo é assim mesmo, muda de assunto de minuto em minuto.

TAIGUARA – (...) O *Pasquim* me foi necessário entre 70 e 73, mas eu não tive o *Pasquim*. Eu lia, acompanhava, por uma necessidade política. Via a luta do Caetano, seu exílio. Ninguém tinha mandado ele pra fora, mas o *Pasquim* colocava pro povo brasileiro, em todas as entrelinhas e às vezes diretamente, que ser expelido é exílio, não auto-exílio. Mas pra mim, pra esse da Silva que taqui, não havia espaço. Se o Zivaldo sentia uma pena intelectual, por que não fez uma entrevista comigo pro *Pasquim* ou então publicava uma música minha censurada? Tô com esse problema desde 1971! Agora é que a gente tá conversando! Não é meio absurdo? Moramos na mesma cidade!

Jaguar – Não sei o que houve. Acho mais extraordinário estar te entrevistando agora do que naquela época, quando a gente tava na mesma barra de censura.⁵⁸

⁵⁸ O bar Zeppelin, citado por Taiguara, ficava em Ipanema e era muito frequentado pela turma do *Pasquim*, conforme diz Sérgio Cabral, no documentário *O Pasquim: a revolução pelo cartum*, de 1999. Não

Aqui, um dos eixos da entrevista: o ressentimento de Taiguara com o *Pasquim*. Feitos os rapapés iniciais – nem tão cordiais assim –, o cantor começa a desembuchar, citando nominalmente Caetano Veloso para levantar a tese de que, anterior a qualquer atitude revolucionária do *Pasquim*, havia um compromisso firmado com uma intelectualidade da qual Caetano se fazia representante. O gesto revolucionário do jornal encontraria guarida numa comunidade de leitores assimilados à classe média intelectualizada, aptos a dimensionar as traquinagens do *Pasquim* a um patamar revolucionário, interpretando-as como crítica à censura. A lembrança do nome de Caetano é sintomática, porque este é um dos artistas sistematicamente associados a essa intelectualidade, convocado a posicionar-se publicamente sobre os mais distintos temas, avaliando e ponderando como interlocutor qualificado. Quando sua posição não é acolhida, levanta-se uma crítica ao cantor pelo viés da polêmica, inaugurando-se todo um debate. Como exemplo, trago aqui a polêmica instalada numa entrevista coletiva de Caetano em 5 de outubro de 1983, onde o ídolo era incensado:

(...) A economia e a política, temas que Caetano faz questão de dizer que não entende nada, ponteiavam as perguntas. É interessante certo grau de intimidade insinuado por alguns entrevistadores, eles querendo notícias até do filho do artista (alguém, na coletiva, dá sinais de preocupação com o futuro do menino, vejam só). Caetano se porta de maneira simpática, sorridente, compreende o Brasil e certos brasileiros. É complacente. Em momento algum, porém, deixa de fazer o jogo. Ele gosta da brincadeira. Quem não gosta?⁵⁹

A reportagem, marcada por uma condescendência irônica, mostra o jogo de sedução entre Caetano e os jornalistas, numa das muitas *performances* do artista como guru, discorrendo sobre os múltiplos temas que lhe são dirigidos. Até que de repente alguém se lembra da participação do cantor como entrevistador no programa *Conexão Internacional*, conduzido por Roberto D'Ávila na TV Manchete, onde o entrevistado era Mick Jagger.⁶⁰

Até então, era sabido que o jornalista Paulo Francis criticara a participação de Caetano na *Ilustrada*, com uma matéria intitulada *Caetano, pajé doce e maltrapilho*, publicada em 25 de junho de 1983. Conforme traz esta reportagem sobre a entrevista coletiva de Caetano, “(...) O motivo do artigo [de Paulo Francis] foi justamente a

livro *Almanaque anos 70*, de Ana Maria Bahiana, o Zeppelin consta da lista dos “lugares da moda”. Cf. Ana Maria Bahiana. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: ediouro, 2006, p. 143.

⁵⁹ Miguel de Almeida. “Enfim Caetano Veloso, mas só por cinco dias”. *Folha de S.Paulo – Ilustrada*. 5/10/1983. In Marcos Augusto Gonçalves (org.). op. cit., p. 140.

⁶⁰ O programa, apresentado por Roberto D'Ávila, foi ao ar pela TV Manchete em junho de 1983.

entrevista de Jagger a Caetano e a complacência da crítica em não reconhecer as pilhérias do inglês sobre o baiano”.⁶¹

Instala-se, então, uma situação desconfortável para Caetano e alguém traz mais uma crítica ao desempenho do cantor como entrevistador de Mick Jagger, desta vez de autoria de Taiguara: “Em seguida, alguém lê um trecho de uma entrevista de Taiguara em que Caetano é descrito como alguém gago diante de Mick Jagger. Caetano chuta a bola: – É hilário. Bem mais engraçado que o Paulo Francis”.⁶²

Ao que tudo indica, a entrevista onde Taiguara criticava Caetano era esta mesma do *Pasquim* – a coletiva de Caetano fora no princípio de outubro e a entrevista de Taiguara ocorrera no final de setembro. Na verdade, o trecho da crítica de Taiguara a Caetano vem anexo à entrevista do *Pasquim*, numa quebra intitulada *A Tropicália virou Tiete*. Ali, Taiguara fazia uma análise crítica do tropicalismo ao longo de sua história. Dizia ele:

O tropicalismo nos iludiu. Concordei com tudo aquilo, lutei junto, apesar de ser um cantor da área popular, sem condições de fazer determinadas inovações. No LP “Viagem” cantei com o Som Imaginário. “Geração 70” assume todos os anos 70 e suas guitarradas. Mas eu pensava que esse pessoal queria levar a tecnologia pra nossa música, trazer a contribuição de uma filosofia existencial mais libertária pra nossa música. Não integro o batalhão nacionalista: “A NOSSA MÚSICA”! Sou patriota e internacionalista. Não, a partir de determinado momento, as guitarras que Caetano tinha colocado a serviço da marcha-rancho que era “Alegria, Alegria”, viraram uma tentativa de *rock* brasileiro. Um monstro.

Taiguara não desaprovava a ideia de um *rock* brasileiro. O que ele repudiava era a apropriação da estética do *rock* a partir da importação de um modelo que vinha comprometido culturalmente. Dessa perspectiva, a criação artística estaria aprisionada ao exercício de diretrizes colhidas de um formato predeterminado. Taiguara explica melhor essa ideia, com apoio numa imagem bem significativa:

O tropicalismo se transformou naquilo que vi em Frankfurt. Lá, há um museu antropológico que expõe como são os indígenas do Equador. No primeiro andar, há uma coisa mais folclórica, cartão postal. No segundo, o programa diz que está a verdadeira vida tribal. Tem uma cabana montada à moda da tribo, com luzes simulando o sol, com tudo que a tribo usa, o seu artesanato. Ali está a peça principal, o orgulho do Museu, o que demonstra, segundo os antropólogos, o avanço desses indígenas: um violino, feito numa madeira mole, todo torto. Um violino aleijado. Um indígena tentou imitar um violino europeu e não conseguiu. Foi essa a segunda fase do tropicalismo.

⁶¹ Cf. “Pajé contra pajé”. In Marcos Augusto Gonçalves. op. cit., p. 143.

⁶² Na entrevista de Taiguara ao *Pasquim*, em anexo se lê, entre as *jóias do pensamento taiguariano*, que Caetano havia se comportado como tiete durante a entrevista e ficou gago diante do ídolo inglês.

Trouxe um lado revolucionário estético – rompeu imagens e preconceitos – mas entregou tudo a uma cultura estrangeira. Quis ser melhor Rolling Stone que os Rolling Stones. E fica gago diante de Mick Jagger. Caetano foi entrevistar Mick Jagger e ficou inibido.

A imagem do violino torto, tão ridícula para Taiguara, é reverenciada pelo estrangeiro, que elege como peça principal da exposição aquele artefato por possuir algum sentido dentro dessa cultura estrangeira. A partir desse clique de reconhecimento cultural, a cultura indígena pode, finalmente, ser avaliada a partir de critérios evolutivos, tomando como parâmetro a cultura estrangeira. Não há, como se vê, possibilidade de diálogo intercultural por meio de uma conduta de pura adoção de uma estética. Fiel a seu estilo de propor soluções, Taiguara conclui a sua crítica ao tropicalismo:

Nós, então, vamos sair do Brasil pra ficar mudos diante de Mick Jagger? Seja de quem for! Se algum tiete estiver me lendo neste momento, pelo amor de Deus, vamos renascer, vamos olhar pra lugares como a África que possam fazer uma ponte afetuosa entre nós e a revolução socialista.

Aqui, Taiguara exporia, de outro ângulo, o sentido de sua ida à África. Ao buscar recompor os elementos que se esfacelaram no contato da cultura negra com a branca, o compositor atualizaria a própria brasilidade da música popular. Entretanto, Taiguara sabia que tais elementos deviam ter sofrido, na própria África, transformações ao longo do tempo, por isso o que esperava, de fato, era restabelecer um diálogo com o povo africano por meio das afinidades entre as duas culturas. O Brasil tinha muito o que aprender naquele momento com a África, politicamente falando. A afinidade intercultural seria, então, a “ponte afetuosa” para um contato efetivo com uma experiência concreta do socialismo.

Voltando à entrevista coletiva de Caetano Veloso, após se falar das críticas de Paulo Francis e de Taiguara, Caetano tece alguns desabaços sobre sua decepção com relação a Paulo Francis. Num dado momento, o cantor explode: “É uma bicha amarga. Essas bonecas travadas são danadinhas”. Pronto: foi decretada a polêmica. Em 8 de outubro, é publicada uma matéria de Ruy Castro na *Ilustrada* com o título: *Quem faz mais a sua cabeça: Paulo Francis ou Caetano Veloso*, acompanhada de uma *enquête* com personalidades conhecidas, entre as quais os jogadores de futebol Sócrates e Casagrande, os cartunistas Angeli, Ziraldo, Millôr Fernandes e Henfil, o costureiro Clodovil e o cineasta Julio Bressane.⁶³

⁶³ Ruy Castro. “Quem faz mais a sua cabeça: Paulo Francis ou Caetano Veloso”. *Folha de S.Paulo – Ilustrada*. 8/10/83. In Marcos Augusto Gonçalves. op. cit., p. 144.

Até hoje, quando se rememora a entrevista de Mick Jagger, é comum se aludir à matéria de Paulo Francis e à de Ruy Castro como complemento de uma história cuja entrevista na televisão foi apenas o ponto de partida. Ou seja, construiu-se uma memória com foco em Caetano Veloso, Mick Jagger atuando secundariamente como catalisador da confusão que viria depois. Bem verdade que o polêmico Paulo Francis foi quem ousou dizer que o rei estava nu, o que de pronto suscitava, entre os jornalistas, a necessidade de também se posicionar a respeito daquele tema.

Vê-se daí a produtividade de uma participação pública de Caetano Veloso, que, quando criticado, e até humilhado, suscitava matérias que submetessem sua atuação pública à análise.

De volta à entrevista do *Pasquim*, Taiguara se queixa da inação do jornal desde 1971, quando teve várias composições censuradas, sem fazer jus a nenhum comentário naquele espaço, tampouco ter sido convocado para uma entrevista. Caetano Veloso, ao contrário, merecera toda a atenção do jornal quando se exilou em Londres, atenuando sua ausência no Brasil por meio de artigos de sua autoria escritos para o jornal. Na verdade, auto-exílio ou exílio, dava na mesma – e aqui Taiguara, embora não se refira a isso diretamente, reproduz uma insatisfação pessoal com a imprensa pelo tratamento dado a seu sumiço como “auto-exílio”, ou “exílio voluntário”, o que presumia um gesto espontâneo carregado de ambiguidade: podia significar tanto protesto político como pausa criativa. A crítica ao *Pasquim*, como se vê, é de cunho social: Taiguara se coloca como um Da Silva qualquer, um João-ninguém, que não tem acolhida num jornal que, num dado momento, exercia significativo papel de crítico da censura. Ao tornar público que o *Pasquim* lhe fechara as portas, Taiguara suspende o discurso político em favor de uma conscientização das dificuldades enfrentadas pelos artistas desprestigiados pela mídia. Diz Taiguara:

TAIGUARA – Então veja esse jogo de responsabilidades: às vezes molhamos os olhos num momento de autocritica, mas às vezes molhamos os olhos solitários num momento de completa inação e abandono. Muitas vezes estive assim. Acompanhando a revolução brasileira, me dirigindo a várias pessoas – citei o Ziraldo por ser seu colega, mas aconteceu com várias pessoas, quem sabe eu mesmo fiz isso com outros – enquanto eu estava com 44 músicas vetadas, quatro LPs proibidos. Por que cheguei a esse ponto e ninguém dizia nada? Aconteceu porque na época havia uma elite intelectual que, ao invés de beber do proletariado o necessário pra juntar forças contra a ditadura...

Jaguar – Bebia uísque escocês.

TAIGUARA – Tô falando não em meu nome, mas no de centenas de trabalhadores na área da cultura, que se viram bloqueados, enquanto outros eram eleitos. Os compositores que foram premiados pelas páginas do *Pasquim* conseguiram lutar contra a censura.

Ricky – Quem são esses premiados?

TAIGUARA – No Pasquim, foi mais Caetano e Gil.

Jaguar – Chico Buarque foi uma das pessoas mais massacradas pela Censura, e era nosso correspondente em Roma.

TAIGUARA – Mas isso é num segundo momento. Essa denúncia é contra nós mesmos. Quem sabe eu não fui também elitista? Quem sabe não devesse estar ali naquele instante no Zepelim? Se tivesse num sindicato qualquer, aprendendo outra coisa, quem sabe teria encontrado uma alternativa mais proletária de luta?

Alternativa é uma palavra normalmente aplicável ao *Pasquim*. Estaria Taiguara se referindo a uma alternativa ao que se oferecia como alternativo no cenário de censura em que todos viviam? Sim, se considerarmos que sua reivindicação – uma alternativa mais proletária de luta, num sindicato qualquer – sugere uma busca de espaços de expressão fora do circuito tradicional dos meios de comunicação, por estarem todos esses canais contaminados por um discurso preconceituoso que elegia como interlocutor o artista que compusesse com aquele contexto. Um artista desterritorializado como Taiguara – *chamado 'lamê' pela esquerda, subversivo pela direita* – encontraria uma escuta provavelmente num meio onde a realidade artística se diluísse numa pauta de reivindicações comum a várias categorias de trabalhadores. Este espaço de expressão favoreceria um discurso mais abrangente, oriundo de uma coletividade investida de poderes para se posicionar a respeito de um mundo que ela, de fato, não habitava, pois nem sequer usufruía dos direitos fundamentais descritos na própria Constituição. Cidadania era o grito mais urgente, provindo de uma assombrosa quantidade de anônimos que, desterrados, se viam, então, forçados a uma conscientização política, erguendo-se em massa humana capaz de falar por si mesma e precipitar ações imediatas. No final da década de 1970 e início da década de 1980, essa mobilização dos operários injeta ânimo numa intelectualidade insatisfeita com a lentidão do processo de abertura política e constrangida por uma realidade que parecia dispensar sua intervenção, pois o Governo vinha tomando medidas que atendiam muitos dos pleitos dos anos 60 com a perspicácia de manter-se à frente do processo de abertura. O espírito de cidadania sobressaía, assim, como perspectiva de luta política, numa identificação da intelectualidade com os operários. A partir desse vínculo, outros espaços de luta são convocados e reivindicações mais amplas são debatidas, mediadas por uma memória patriótica que já nomeia heróis e pede o fim da ditadura. Milton Nascimento, por exemplo, gravou em 1983 a música *Menestrel das Alagoas*, em homenagem a Teotônio Vilela, que, à época, empreendia uma jornada cívica pelo País, discursando sobre o fim

da ditadura e a volta da democracia.⁶⁴ Simone regravou em 1979 *Para não dizer que não falei de flores*, canção emblemática que, naquele momento, simbolizava a retomada de uma luta que fora sufocada pela ditadura.⁶⁵

Na entrevista do *Pasquim*, o assunto ainda é a censura:

Ricky – Algumas pessoas, na época, desconfiavam de você, porque, entre outras coisas, buscava o diálogo com a Censura. Você ia lá conversar enquanto achavam que não tinha papo.

TAIGUARA – Gonzaguinha disse numa entrevista que não perdia tempo indo lá discutir letra com censora. Pra mim, era a única coisa a fazer.

Jaguar – Mesmo pra época, o que faziam contigo era um exagero.

TAIGUARA – A Dona Marina, o Seu Sá e a Dona Selma, no início de 74, vetaram um samba-canção que, garanto pra vocês, não tem nenhuma entrelinha. Com a maior honestidade, não quis passar nada, é um samba-canção falando da separação e da saudade. Foi proibido porque o nome era “Parto Breve”. “A saudade é um parto breve.” Dona Marina pensou que fosse uma mensagem oculta.

Jaguar – Que você se mandava em breve.

TAIGUARA – Que prato você perdeu, Jaguar, que humorismo bonito podia ter sido feito em 72, com essa entrevista.

Parto Breve é uma composição que suscita uma intervenção da censura com a justificativa de veicular um conteúdo impróprio à moral e bons costumes. Veja-se que o veto de Jaguar caminharia noutra direção: ele percebeu um conteúdo político na expressão *parto breve* tão logo Tanguara mencionou o título. O impulso de apor um veto a algo interdito reproduz, em primeiro lugar, uma reação de autocensura latente nos interlocutores de qualquer discurso, instados a interpretar os meandros da elaboração das ideias que conferem sentidos ao mundo. A censora vetou a letra por um motivo e Jaguar achou que o veto fosse por outra razão. Quem garantiria ter sido esta ou aquela a verdadeira intenção do compositor? O gesto de censurar move-se na suspeita das cadeias de palavras, sonoridades, inflexões, enfim signos colhidos de uma intertextualidade já fluente numa literatura considerada subversiva. Recursos estilísticos empregados pelos compositores muitas vezes são compartilhados e reproduzidos, compondo uma gramática da chamada linguagem de fresta. Igualmente, o censor vai-se especializando no ofício de captar sentidos, mas não raro cai na armadilha da hiperinterpretação, quando passa a enxergar astúcia em qualquer malabarismo verbo-poético. Assim, no limite de seu esforço interpretativo, ao deparar com o sem-sentido,

⁶⁴ Teotônio Vilela, na época, travava uma batalha contra o câncer e, mesmo assim, conduzia com disposição sua jornada cívica, o que potencializava, para nós, estudantes universitários, a sua aura de herói da luta pela redemocratização do País.

⁶⁵ O disco, lançado pela EMI-Odeon, recebeu o título de *Simone ao vivo (show gravado no Canecão em 30/12/1979)*.

não tem dúvida: veta. Fica claro que alguns compositores adotavam explicitamente uma atitude de enfrentamento da censura encorajados por um interlocutor idealizado que compraria o seu discurso e o reproduziria como experiência discursiva mais adiante.

24816
9123-2526

" PARTO BREVE "

AUTORES:- Helio Belmiro -- Taiguara Chalar da Silv
CANTA:- TAIGUARA

EU FIZ A TUA VIDA
ME MUDEI PRA TUA VIDA
SEI QUE NINGUEM SE DÁ
SEM TER DENTRO UM MOTIVO PRA SE DAR
MAS EU, EU NEM PENSEI
FIQUEI DENTRO DO QUARTO
ONDE EU VI O MUNDO LARGO
E DENTRO DE VOCÊ JORREI MEU CORPO FETO E RENASCI
QUE DÔR, SAIR DAQUI...

9.1.74.

Coordenação de Documentação Escrita
AN/CODES

10 JUN 10 10 74 01174
NJ-DPF SR/08

VETADO

*Retada
lingua sem
impresão av
pouco de um
ap. 41. a. a) - 1. ludo
do 20. 493*

*Maria de F. de S.
Te. de cens. c. 115*

15.1.74

*de acordo
Lucia Maria F. de S.
c. 204*

Fig. 4. Letra de *Parto breve*. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

A entrevista ganha novos rumos:

Jaguar – (...) Sabe que me lembro até hoje de uma vez, naquela época, que você apareceu no trem Rio – São Paulo com uma roupa incrível de couro, cinto grosso, cabelos enormes, parecia um marciano. Naquela época, foi um choque.
TAIGUARA – Que diferença da sociedade inglesa, onde é normal, até hoje, as pessoas andarem com roupas diferentes. Não tem nada que ver. (...)

Provavelmente, à época da cena descrita por Jaguar o choque se devera nem tanto ao exagero do visual roqueiro, mas à pessoa por trás daquele visual: Taiguara, bom-moço, sempre em trajes elegantes, cabelos curtos e alisados. Entretanto, é bom

lembrar que, aos poucos, a moda se apropriaria da estética roqueira e, com o passar do tempo, ser cabeludo e usar roupas extravagantes já não denotaria indubitavelmente uma atitude contestatória ou de rebeldia:

As lojas – No Rio, além do comércio do Saara e do Lixão, havia a Frágil na Farma de Amoedo, em Ipanema – o nec plus ultra do hippie chique. Os artistas plásticos Adriano de Aquino e Célia Rezende eram os donos, Gal se vestia lá, tinha coisas importadas de Londres e números razoavelmente recentes da Rolling Stones americana e do New Musical Express inglês à venda. Um outro canto de Ipanema – o beco da rua Montenegro, uma vila de lojas que seria ponto quente até o fim da década – abrigava a Veste Sagrada, misto de butique desbum (de ultra luxo) e galeria de arte. Outro point era a Bibba de José Luiz Queiroz Itajahy, “o primeiro homem do Rio a usar calça Lee tacheada”. Em São Paulo, as butiques desbum eram a Freedom e a Paraphernália.⁶⁶

Deste ângulo, uma transformação comportamental ou ideológica de Taiguara a partir da vestimenta *hippie* deveria ser posta à margem do que poderia ser, quem sabe, simples investimento numa imagem mais urbana. Taiguara detectou no comentário de Jaguar um conservadorismo latente na sociedade brasileira, tornado mais visível quando comparado à realidade de países que nos informavam culturalmente, como a Inglaterra. Jaguar pulou para outro tema:

Jaguar – Como é que você saiu do Zepelim e foi parar na Tanzânia? Influência de livros subversivos, como esse quadro do Mar das Antilhas atrás da sua cabeça?

TAIGUARA – (olha pra trás) Penso o mesmo que você sobre esse mapa. Como a gente tem uma autocensura no Brasil! Você viu mais o Caribe que o mapa da África, do Brasil – nosso país – o Mapa-Mundi, mapa do Rio de Janeiro... (mostra as paredes) E eu já pensei em tirar esse mapa daí, porque pode ser visto da rua.

Jaguar – Ah, que encucação! Eu tava brincando, cara.

TAIGUARA – Encucação? Peraí... (abre uma gaveta e folheia uns papéis)

Jaguar – No mínimo é um retrato do Che Guevara.

TAIGUARA – Não, companheiro, é um retrato mais feio que o do Che. (tira um saco plástico cheio de fotos e envelopes) Pasquim quer pagar a dívida com Taiguara? (puxa o conteúdo) Fale disso na entrevista. É a correspondência que recebo dos terroristas. (mostra uma foto) Este seria meu suposto filho, (mostra outro) Esta é minha amante. Tem cartas da minha amante, me chamando pra ir na casa dela, citando Marx, Hegel, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, quer dizer, foram feitas com um nível de inteligência e informação invejável a qualquer agente da CIA. Sabem tudo da minha vida. (mostra um cartão de Natal da “amante”)

Jaguar – Qual o objetivo disso?

TAIGUARA – O mesmo que assassinou Dona Lyda. O mesmo que pretendia matar centenas de pessoas no Riocentro. Primeiro foram as ameaças por telefone.

ELIANE – Telefonaram pra mim me ameaçando de morte.

TAIGUARA – Aí quando comecei a escrever no Hora do Povo, criaram uma amante. Pra isso se informavam de todos os lugares onde eu tava, de tudo que

⁶⁶ Ana Maria Bahiana. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 37.

eu gostava de ler, sabem até falar de uma quinta diminuta. (lê trechos de uma carta)

Jaguar – Escreviam essas cartas só pra te aporrinhar?

TAIGUARA – Jaguar, você, estando no Pasquim, tem certas costas quentes que eu não tinha. O nome Taiguara, de um vendedor de discos, atraía leitores para o Hora do Povo, e isso era ruim pra eles. A coluna começou a ser um sucesso – eu transcrevia as Ondas Curtas – gente me parava na rua pra dizer que lia, que era uma beleza. Primeiro, veio a correspondência fascista, “lacaio de Moscou”, essas coisas. Depois começou a ficar gente aí (gesto de “em volta da casa”) de madrugada, parado. Depois um cara entrou aqui dentro, colocando uma carta em cima da mesa! Sabiam a hora de entrar na minha casa! Companheiros, a gente tem um nível de confiança entre nós dois (ele e Eliane) que é realmente, ó! Sou um cara que se separou de muitas companheiras, muitas me abandonaram, eu abandonei muitas, e hoje tô vivendo com a minha companheira. Você sabe que isso chegou a nos abalar? A perfeição era muito grande! Sabiam onde eu tinha estado, o que eu tinha feito! Depois tentaram isso com ela. Ligavam pra mim dizendo: “Pô, mas você não tem vergonha. A tua mulher...”

ELIANE – Diziam que tinham me visto saindo num Karmann Ghia.

Ricky – Não foi num Fuscão Preto?

TAIGUARA – Se um cara pode dar entrevista pro Pasquim, ou pra outros órgãos, pode rir disso, transforma em piadas, não é verdade? Quando o cara não tem nada, ninguém publica, tem que arrumar uma maneira de se defender. Aí pensa em tirar o mapa da parede.

A pergunta sobre o que teria motivado Taiguara a trocar um ambiente de classe média – frequentado, inclusive, pela turma do *Pasquim* –, pela pobreza e exotismo de um país africano daria ensejo a bons relatos de viagem, o que, de quebra, resolveria parte dos boatos em torno do sumiço do cantor. A África, no final dos anos 70 e início dos anos 80, tinha o socialismo como sistema de governo em vários países – Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, Zimbábue, Tanzânia, e não era de todo inusitado alguém buscar naquele Continente o contato direto com essa experiência política.

Mas entre um bar de classe média de Ipanema e a Tanzânia existia uma longa distância, nem tanto geográfica, senão sociocultural, e, sob esta provocação, Taiguara teria, com certeza, muitas histórias para contar, ou, pelo menos, anedotas bem mais interessantes do que relatos políticos de cunho panfletário. Um palpite infeliz de Jaguar acabaria dismantando a possibilidade de um diálogo nesses termos: *Influência de livros subversivos, como esse quadro do Mar das Antilhas atrás da sua cabeça?*. Provocado politicamente, Taiguara se vê obrigado a responder à altura e, então, a pergunta sobre a Tanzânia, de um viés exótico, fica esquecida, em meio às denúncias de intimidação que o casal Taiguara e Eliane vinha sofrendo, num quadro de atentados políticos atribuídos a setores radicais de direita que amedrontavam o País naquele momento.

A urgência da denúncia acabaria falando mais alto que a possibilidade de atualização da própria história por meio de um discurso tecido no contato com as raízes africanas, que traduziria o atual projeto musical do cantor. Neste momento, Taiguara revela o drama de um cidadão que vê sua vida ameaçada de forma ostensiva, sem que a sociedade sequer tome conhecimento do fato. Mas ele não era simples cidadão. Muito menos agitador político. Era, sim, um expatriado.

Ainda era tempo de investir numa conversa mais musical. Viajando no tempo, o *Pasquim* desembarca em 1974, no auge da censura sobre Taiguara:

Ricky – Voltando pra tua história: em 74, sem espaço aqui, você foi pra Europa. Como é que você fez pra sobreviver lá?

TAIGUARA – 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.

Jaguar – Você entrou de gayato.

Taiguara recebera esta tentadora proposta da Odeon como um “cala-boca” ante a sua insistência em aprimorar-se musicalmente, de um lado, e o vasto rol de vetos acumulados naquele ano, do outro. Nesse momento, Taiguara já fizera seu juramento de não mais cantar em público após o cancelamento do *show* do álbum *Fotografias*, em 1973. Na verdade, o juramento contemplou somente as grandes turnês, porque houve tentativas de *shows* no chamado circuito universitário, dificultadas pela marcação cerrada da censura.

Cada vez mais impossibilitado de executar seu trabalho, Taiguara torna-se menos presente nos veículos de expressão, e sua gravadora, ao argumento de empresa sob concessão pública, acena ao cantor com a possibilidade de uma pausa produtiva. Tal proposta, de cunho conciliador, contempla igualmente os interesses financeiros da gravadora, que busca, na satisfação de um sonho de Taiguara, uma compensação posterior, com a gravação de discos mais comerciais que reproduzam a fórmula de cantor de sucesso. Na Inglaterra, Taiguara recebe a proposta de gravar um disco em

inglês e ainda aproveita para fazer um curso de orquestração no Guildhall School of Music and Drama. O cantor revive a euforia com que recebeu a proposta de sua gravadora que lhe possibilitava aprofundar-se nos estudos de música em Londres:

TAIGUARA – Foi uma vitória, o que eu mais queria na Europa era estudar Música. Acabei escrevendo uma pecinha pra pequena sinfônica de alunos da escola: “Pianice”.

Ricky – Você morava aonde lá?

TAIGUARA – Por falta de dinheiro, não fui pro lugar onde todos os brasileiros iam: Nothing Hill Gate. Procurei uma amiga irlandesa, drogada de pirar todo dia, de bater no filho dela sem querer e se arrepende depois, excelente flautista, tocava com grupos de rock, morava em St. John’s Hill. Conheci ingleses fora da gama normalmente conhecidos por turistas ou compositores brasileiros. St. John’s Hill é Brixton, semi-bairro negro.

Ricky – Quartel-general dos punks, central nervosa dos quebra-quebras de Londres.

TAIGUARA – Minhas noites não eram passadas com drogados vagabundos, que se fazem de intelectuais, e sim com trabalhadores, que tinham coisas a me dizer: “Essa monarquia é o diabo, a gente vem enfrentando isso aqui desde a Idade Média. Além de todos os impostos normais, temos que pagar um imposto metafísico pra Rainha pelo seu sangue azul”.

Taiguara vê como um diferencial em sua carreira essa temporada em Londres, onde, diferente de outros brasileiros, foi morar na periferia.⁶⁷

Essa condição lhe proporcionou inteirar-se dos debates políticos por meio de conversas cotidianas com trabalhadores – frequentemente o cantor cita, entre estes, os jornalistas marxistas –, que, inclusive, lhe mantinham informado de uma vertente política do *rock*. Taiguara, que sonhava ir à Inglaterra para atualizar-se musicalmente, acabaria se informando também das possibilidades de explorar, nas letras, certas temáticas, de um viés para ele inédito. Retomemos a entrevista:

Mara Teresa – Tiveste alguma experiência com drogas?

TAIGUARA – Lá, tive a necessidade de fazer uma experiência. Era importante determinar quem dizia a verdade e quem mentia. Só podia saber isso vivendo junto das pessoas todas as experiências humanas. Houve momentos de muita falsidade, quando fui morar em Hampstead, na beira de uma reserva florestal, a Ipanema de lá. Michael Foot passeava pela minha rua com o seu cachorrão peludo. Hampstead era outra Londres, elitista, isso foi ruim pra mim. Ninguém aceitava um latino da Silva, não tinha ninguém com problemas. Me doeu. Ali, se destruí meu primeiro casamento. Minha companheira Geisa, que tinha ido lá com a mesma finalidade que eu – fazer música e revolução – tinha se afeiçoado demais pela perspectiva inglesa da música. Na verdade, eu tava querendo até largar a música, estudar mais os processos sociais. Nessa divergência ideológica entre eu e a companheira começou uma ruptura. Acontece que nossa filha tava pra nascer, no Brasil, e interrompi meu curso no meio, antes da parte melhor, que seria passar três meses escrevendo sinfônicas pros alunos do curso. Pra voltar pro Brasil, tentei vender meus instrumentos, mas a alfândega prendeu

⁶⁷ Mais uma vez, cabe falar de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que moraram no bairro londrino classe média referido por Taiguara.

tudo – não se pode vender o que se leva pra Inglaterra – e só soltava com dinheiro que eu não tinha. Precisei pedir a meu pai que vendesse minha casinha aqui, pra poder retirar meus instrumentos. Geisa estava no Brasil, minha filha pra nascer, as coisas ruins, essas divergências, foi meu período mais difícil. Até que consegui voltar, com o dinheiro dessa venda.

Este trecho faz contraponto ao outro, em que Taiguara sinalizava uma possível explicação para a origem de suas letras mais politizadas: a vivência na periferia de Londres. Naquele relato, o cantor mostrava-se mais autônomo, vivendo o cotidiano do músico estrangeiro que, assim que chega, recebe hospedagem de outro músico, com quem discute, certamente, as possibilidades de aprimorar seus conhecimentos musicais naquele país e de quem obtém as primeiras informações das novidades musicais, entre outros assuntos debatidos. No bairro onde se instalara, Taiguara tinha uma visão mais realista do músico e atualizava suas informações sobre o *rock* de uma óptica inesperada: os trabalhadores com quem interagira em seu dia a dia.

Outra realidade se desenha neste último trecho: Taiguara, num bairro comparado a Ipanema, se sente deslocado e oprimido, provavelmente em função da cobrança dos executivos da Odeon inglesa, numa conduta muito semelhante à dos profissionais da Odeon brasileira. Curioso é que esta lembrança vem à tona a partir de uma pergunta sobre o uso de drogas: a curiosidade de Taiguara em comprovar, pela experiência, o que era verdadeiro ou falso no tocante às drogas, trouxe de imediato a imagem de uma realidade elitista, associada ao ambiente da indústria de discos. O próprio casamento de Taiguara sofreria um baque nesse contexto, pelas divergências com a esposa sobre ceder ou não às exigências comerciais dos profissionais do disco. A proximidade do nascimento da filha Imyra no Brasil – Taiguara alega em outras entrevistas que desejava que sua filha fosse brasileira, por isso Geisa viera antes para cá – antecipa o retorno, com interrupção do curso de música no Guildhall e do processo de finalização do disco. O gasto com a liberação de seu equipamento na alfândega é dado importante, pois dificuldades financeiras reduzem sua autonomia nas negociações com a gravadora, podendo levá-lo a ceder às pressões de gravar algo mais comercial. Pergunta Jaguar:

Jaguar – Você não tinha ido pra Inglaterra pra fazer um disco?

TAIGUARA – Claro. A gente andava meio roqueiro na época, queria um certo aval europeu. E tinha a atração do músico por gravar em 24 canais. E, como minhas músicas eram censuradas, queria gravar letras em inglês. 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. Meu parceiro era Peter Gosling, que foi um dos Rolling Stones no início do grupo. Me enganou bastante, se colocando falsamente como revolucionário.

Ricky – Era ele quem vertia suas letras pro inglês?

TAIGUARA – Sim. O combinado era com John Cameron, mas Elizabeth Taylor e Richard Burton chamaram ele pros Estados Unidos, aí largou tudo, se descomprometeu com a Philips. Nunca mais fez uma música. De vez em quando a gente vê o nome dele em superproduções. Gosling entrou no último momento. Morava em Windsor.

Jaguar – Perto da Rainha.

TAIGUARA – A sua casa era o único lugar onde me permitiam ir. Juntei um dinheirinho pra comprar um carro barato, mas lutaram até pra me atrapalhar nisso. Por quê? 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 vendendo? 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.

Nas entrelinhas do discurso de Taiguara, vê-se outro ponto favorável a sua ida para Londres: a possibilidade de gravar em inglês um disco que também seria lançado no Brasil, o que podia ser usado como brecha para driblar a censura, já que um disco em inglês, a princípio, não atrairia tanto a atenção dos censores, então o cantor teria mais liberdade para cantar em inglês o conteúdo que quisesse.⁶⁸

Por outro lado, internacionalmente, o disco exporia a situação de ditadura do País. Na seleção do repertório do disco, Taiguara tenta explorar ao máximo essa nesga de liberdade, de início vertendo para o inglês a letra de seu último sucesso – *Que as crianças cantem livres*. Mantém no título a palavra *crianças*, da letra original – *children*, em inglês –, mas o conteúdo é bem diferente. Para melhor percebermos as distinções entre as duas letras, ei-las:

Letra da canção *Que as crianças cantem livres*, do LP *Fotografias*

*O tempo passa e atravessa as avenidas
E o fruto cresce, pesa e enverga o velho pé*

⁶⁸ Não foi possível obter a informação sobre o repertório completo do disco. As canções aqui referidas foram pinçadas de depoimentos de Taiguara nos jornais e de conteúdos disponibilizados na internet.

*E o vento forte quebra as telhas e vidraças
E o livro sábio deixa em branco o que não é
Pode não ser essa mulher o que te falta
Pode não ser esse calor o que faz mal
Pode não ser essa gravata o que sufoca
Ou essa falta de dinheiro que é fatal
Vê como um fogo brando funde um ferro duro
Vê como o asfalto é teu jardim se você crer
Que há um sol nascente avermelhando o céu escuro
Chamando os homens pro seu tempo de viver
E que as crianças cantem livres sobre os muros
E ensinem sonho ao que não pode amar sem dor
E que o passado abra os presentes pro futuro
Que não dormiu e preparou o amanhecer.*

Letra da canção *Let the children hear the music*, vertida para o português

*Onde nasci há um sentimento que nos rodeia
Um medo secreto que vive dentro de todos nós
Cantamos o amor, então se poderia pensar que somos felizes
Mas em nossos corações escondemos uma nuvem que sombreia o sol*

*Conforme o tempo passava, mais profundamente eu lamentava pelo meu povo
E, por trás de seus sorrisos, meus olhos podiam ver sua dor
Minha mente intranquila continuava procurando as respostas
Mas o céu estava escuro e as nuvens disseram vá embora*

*Então eu saí de casa em busca de verdade e compreensão
E encontrei um mundo que me deu forças para lutar sozinho
Não demorou muito para que eu achasse o que estava faltando
A liberdade para o meu povo, que é o que eu devo levar para casa*

*Portanto, cantem alto e deixem as crianças ouvir a música
Destranquem suas portas, deixem o sol entrar e sequem suas lágrimas
O passado é triste, o presente duvidoso, mas o futuro
Deve contar a verdade e plantar as sementes
E seremos livres⁶⁹*

Note-se que na letra em português o tom é convocatório, a partir de uma percepção da realidade capturada da natureza – nasce o fruto e, com o passar do tempo,

⁶⁹ *Where I was born there is a felling that surrounds you/A secret fear that lives inside of everyone/People sing of love and you would think we're happy/But in our hearts we hide a cloud that shades the sun/
As time 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 our sky was dark and 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
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/And we'll be free/And we'll be free*

crece e enverga o velho pé; o vento pode quebrar telhas e vidraças, e o fogo, mesmo brando, pode fundir o ferro duro. As carências humanas são apresentadas, então, como resultantes de uma situação não natural, marcada pela opressão: “gravata”, “calor”, “falta de dinheiro”. Ou seja, a realidade não pode ser vivenciada de forma plena porque existem muros a emoldurá-la, limitando a ação humana. Mas se não é possível derrubá-los, então que se cante de cima deles.

Na outra letra, Taiguara se apresenta, ele próprio, ao mundo, contando de onde veio: um país onde a realidade é maquiada: ali, as pessoas aparentam ser felizes, mas na verdade, por trás de seus sorrisos, esconde-se a dor. Taiguara fala de nuvens sombrias que o mandaram ir embora – e aqui podemos transcrever as palavras de um veto a sua canção *Porto de Vitória*:

Coordenação de Documentos Especiais
AN/CODES

MJ-DPF SR/GB
16488 1007 13892

" PÔRTO DE VITÓRIA "

AUTOR:- Taiguara Chalar da Silva(Taiguara)
CANTA:- TAIGUARA

À FRENTE O OCEANO, ATRÁS O MEU PAÍS
À FRENTE OUTRO DESTINO, ATRÁS MINHA RAIZ
À FRENTE EU SINTO FOME, ATRÁS PENSO EM MEU POVO
À FRENTE EU SOU DO VENTO, ATRÁS EU ME COMOVO

O PORTO DE VITÓRIA
VAI LONGE SE AZULANDO
MEU POVO NA MEMÓRIA
E DENTRO DO MEU SANGUE

CARQUEIRO OU PAU-DE-ARARA
EUROPA OU GUANABARA
VOU LA BUSCAR DINHEIRO
E UM GALO DE FERREIRO
E VOLTÓ PRA VITÓRIA
PRO DIA DA VITÓRIA
JÁ VOLTÓ PRA ESSA HORA
DE NUNCA SE IR EMBORA
JÁ CHEGÓ PRA ESSA HORA
DE NUNCA SE IR EMBORA.

10.4.74.

Vetado.
com a insatisfação e as condições
com a situação privilegiada de um
país e o dia de Vitória com Brasil
já alcançarei há muito tempo.
21/4/74
305

VETADO

Fig. 5. Letra de Pôrto de Vitória. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

Duas composições em português foram também gravadas neste disco: *Terra das Palmeiras* e *Porto de Vitória*, ambas com uma temática de exílio. *Porto de Vitória*, desde 1974, vinha passando por um processo de reexame do veto, portanto permanecia

censurada no Brasil. Taiguara insistia em incluí-la ao lado de *Terra das Palmeiras*, alegando que comporiam a suíte em português do disco. Conseguiu, a muito custo, convencer a produção inglesa e gravou as canções. Chama a atenção a acirrada luta de Taiguara pela liberação da música *Porto de Vitória*. Estaria o compositor testando a força da instituição da censura, recorrendo até a última instância para liberar uma letra que falava de uma partida para o exílio? Evidentemente, outras leituras podem se depreender de *Porto de Vitória*, mas a conotação política prevalece, já por certo direcionamento sugerido no primeiro verso: *À frente o oceano, atrás o meu país*. Quando o compositor se reporta ao seu país, açula de imediato a atenção dos censores – ainda mais Taiguara, já com acervo considerável de vetos. A menção a palavras de um léxico proibido pela censura é motivo de, no mínimo, um grifo do censor na letra original. No caso, há ainda os termos *vitória* e *pau-de-arara*: não importa se estivessem sendo experimentados em outros sentidos; a sua menção cutucaria a censura, pois compositor e censores compartilhavam dessa linguagem de fresta, cada qual no seu papel. A presença de tais termos, para um público graduado na matéria, também seria assimilada como denúncia. A história de *Porto de Vitória*, permeada de silêncios e ambiguidades, ganharia novos elementos anos depois, em 1985, quando finalmente seria gravada por Taiguara. Já agora, se perceberia, no encerramento da canção, um coro de vozes infantis entoando em lá-lá-lá o refrão da mais proibida de todas as canções: *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré. As crianças simbolizam na poética de Taiguara a superação de uma realidade opressora. Na efervescência da transição para a democracia, trombeteavam, traquinas, os novos tempos.

Taiguara também fora seduzido como músico pela proposta de gravar um disco com recursos de alta tecnologia, além de outros mimos que incluiriam os estúdios da Chapell, “onde Caetano e Gil haviam gravado e editado sem problemas”, e músicos da Sinfônica de Londres e jazzistas ingleses, conforme dissera em sua estreia como editor de cultura na *Hora do Povo*.⁷⁰

Outro dado importante no relato ao *Pasquim* é a cumplicidade entre a sucursal do Brasil e a inglesa, que faz parecer que Londres é aqui. Obviamente, essa parceria se estreitava em virtude dos interesses comuns concernentes ao lançamento do disco nos dois países. Taiguara sentia-se, mais do que nunca, vigiado, pois até mesmo seu

⁷⁰ Cf. Taiguara. ““Eu resisto. Já existe esta manhã que eu perseguia””. *Hora do Povo*. São Paulo, 25/04/1980-02/05/1980, n° 34, p. 7.

itinerário por Londres era monitorado. A possibilidade de gravar um disco de alta qualidade, com recursos tecnológicos de última geração, e de produzir um trabalho autoral com os frutos da experiência em Londres, sofria um retrocesso. Esta frustração levaria Taiguara a querer se vingar, com um disco transbordante de canções políticas dirigidas à ditadura no Brasil, numa afronta também às gravadoras. A entrevista prossegue:

Jaguar – E aí o disco não saiu?

TAIGUARA – Foi gravado mas não editado. Numa outra viagem a Londres, em 76, o Philips me disse que a EMI considerou o disco muito brasileiro pro mercado inglês. Nada, era um disco roqueiro, com só duas músicas em português. Em 75, Milton Miranda [diretor musical da Odeon] já havia me aconselhado a deixar este disco pra lá, nem mandar pra Censura, e gravar outro no Brasil. Como eu insistia em dizer que era um trabalho de qualidade, um testemunho indispensável, uma chance de obter um mínimo de prestígio, pro *Pasquim* finalmente fazer uma entrevista comigo, Milton me confessou: “Já mandamos esse disco pra um censor e fomos aconselhados a não mandar oficialmente pra Censura que seria todo proibido e sua situação ficaria muito pior”. Milton nos ajudou muito na Odeon, tinha mais sensibilidade que outros diretores. Se não fosse ele, teria sido bem mais difícil pra Milton, Gonzaguinha, que tinham suas músicas censuradas pela Odeon antes de irem pra Censura. Coisas terríveis.

O processo de finalização do disco envolveu muita discussão com os produtores de Londres, que se mantinham informados pelos colegas da Odeon brasileira sobre a situação de Taiguara diante da censura. O interesse daqueles produtores era lapidar a canção de Taiguara de um parâmetro comercial, explorando as possibilidades da canção romântica em voga; quanto aos produtores brasileiros, não parece arriscado levantar pelo menos uma hipótese que Taiguara não menciona: o prestígio da canção em inglês naquele momento, assumindo o topo das vendas de discos no País:

De fato, o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio e nos suplementos das gravadoras foi registrado pela imprensa até os anos finais da década de 1970, quando não era mais possível explicá-lo em função de algum provável efeito devastador da repressão política sobre a criatividade musical brasileira. Isso mostra que estava certa a imprensa ao apontar desde o início para as razões econômicas desse predomínio: sendo subsidiárias de grandes grupos multinacionais ou representantes de etiquetas estrangeiras no país, para as grandes gravadoras brasileiras era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil.⁷¹

Em suma, interessava, tecnicamente, tanto aos produtores ingleses quanto aos brasileiros, que Taiguara gravasse em inglês. Mas o cantor não abria mão das duas

⁷¹ Rita de Cássia Lahoz Morelli. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 62.

canções em português, que, naquele repertório em idioma estrangeiro, destacavam-se como provas materiais da situação de censura que o cantor queria denunciar para o Brasil e para o mundo. Nesse clima de contenda, Taiguara volta para o Brasil e o disco não sai. Mais um ano e meio de trabalho desperdiçado e a sensação de desamparo ante uma legislação que garante à gravadora os direitos autorais sobre a obra. Explica Taiguara:

A EMI portanto não o editaria no Brasil e não permitiria que outro o editasse. Como o “direito autoral” no Brasil ainda permite contratos de “cessão (!) de direitos”, o quadro se completou. Fui vetado e proibido como cantor e compositor. Isso sem dar trabalho extra à Censura dos militares, a quem só bastava dar o “primeiro impulso” em direção à guilhotina multinacional.⁷²

Inicia-se um processo de mobilização do cantor para liberar o disco, com vários pleitos à sua gravadora, sem sucesso. Em nova temporada na Inglaterra em 1975, tentaria negociar com Peter Philips, mas este ainda se mostrava desinteressado, alegando que o disco atenderia melhor ao público brasileiro. No Brasil, Milton Miranda aconselha Taiguara a desistir da empreitada, ante a possibilidade concreta de veto ao disco inteiro. A entrevista continua:

Ricky – Você aceitou a sugestão dele, né, porque fez então um disco brasileiro, com Hermeto Paschoal e Wagner Tiso.

TAIGUARA – 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 improvisado, 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!

Ricky – Hermeto nessa época não tinha o respaldo crítico de hoje, era considerado malucão excêntrico mesmo.

Sob o relato de Taiguara, desenha-se um cenário onde vários profissionais discutem a produção de um disco segundo expectativas que não raro conflitam com o plano do artista. Nesta fase, os índices de criatividade são domesticados segundo padrões testados, com o cuidado de o disco não provocar estranhamento num público já constituído, tampouco lançar a suspeita de esgotamento de uma fórmula.

Aqui, a crueza das negociações de bastidores incomoda na medida em que as canções, tomadas como discursos musicados, alcançam o estatuto de documentos aptos a reativar as *sensibilidades* que permearam uma época. Num primeiro momento, o ambiente de ruído que cerca as condições de produção mereceria ser posto de lado em

⁷² Taiguara. ““Eu resisto...””. op. cit., p. 7.

privilégio da análise de um documento já pronto, à luz da realidade com a qual se suponha dialogar. Ocorre que esta forma como nos sentimos interpelados no presente é apenas um convite para que nos lancemos à aventura não de dissecar o objeto, mas de vivificá-lo. Para tanto, é preciso percorrer seus rastros em cenários diversificados por onde possamos reabilitar as disputas sociais e políticas que resultaram numa memória.

Muitas vezes, compramos o discurso do nosso objeto esquecidos das condições de produção. Procedendo assim, transformamos em mito o sujeito histórico, do que resulta uma narrativa em torno de coerências e julgamentos. Quando optamos por uma análise que leve em conta as condições de produção, devolvemos o sujeito ao seu contexto, escutando-o de seu lugar de fala. No tocante ao discurso musicado, o acesso à fonte se dá pelo disco, portanto lidamos com um produto confeccionado por muitas mãos que, quando pronto, transita por vários cenários, suscitando diferentes formas de apropriação. Ao disco vincula-se o artista, cuja imagem é trabalhada em prol da divulgação daquele. Para um cantor iniciante, a margem de negociação com a gravadora é pequena, mas à medida que o cantor consolida uma carreira, já pode gozar de certas regalias que lhe permitam intervir mais na produção do trabalho.

Até aqui, viu-se que Taiguara refinava sua dicção romântica no diálogo com diversos estilos e tendências musicais, ao que o público respondia prontamente, comprando os discos. Na medida em que ele se firma como cantor de sucesso, sente-se, por certo, mais autônomo, por isso não espanta a proposta de gravar um disco como queira, sem as habituais negociações sobre custos. Ademais, se considerarmos que desde o início um traço marcante em seu trabalho era o capricho nos arranjos, de inédito mesmo agora só a carta branca da gravadora à criatividade do cantor. No contexto em que o fato vem descrito, tudo tende a provocar espanto, para que o interlocutor faça as conexões necessárias e compartilhe com Taiguara a suspeita no gesto de liberalidade da gravadora. No entanto, nada é tão espantoso assim.

Ainda sob clima tenso, adia-se por enquanto a negociação da liberação do disco inglês. Como se quisesse testar as intenções da gravadora, Taiguara radicaliza e convida *O Bruxo* Hermeto Paschoal para os arranjos do disco brasileiro. O músico Novelli, que participou das gravações desse novo disco, explica como se deu a convocação de um músico tão renomado como Hermeto para compor uma parceria com Taiguara:

Quando ele chamou o Hermeto, já definiu para nós músicos que o papo era sério. Não era brincadeira não. Ele leva o cara para morar na casa dele, então,

*bota envergadura nisso. É papo sério. E o cara aceitou! Se o cara aceitou é porque, além de confiar nele, alguma coisa ele já tinha dado como informação para essa pessoa: uma fita, um demo, não é isso?*⁷³

O clima descontraído das gravações confunde-se com uma atmosfera de anarquia na produção do disco, como diz Taiguara ao *Pasquim*:

TAIGUARA – “O pessoal quer receber pelo ensaio. Vamos ensaiar lá em casa, com eles recebendo como se fosse hora de estúdio”. “Tá legal.” A Odeon! Quando fizemos uma greve pra melhorar o pagamento, [o arranjador e maestro] Eduardo Souto Neto achou que aí já era demais, saiu, e Wagner Tiso entrou na produção e regência. Ficou praticamente todo mundo do Som Imaginário. A Odeon foi topando tudo. Era muito pão de ló. Tudo pra me convencer a desistir do disco da Inglaterra.

A possibilidade de gravar um disco sem limites à criação artística motiva Taiguara a executar uma obra que permitisse compartilhar com o público o resultado de seu aprendizado musical no Guildhall School – desse modo, o cantor compensaria a perda do disco em inglês. O músico Novelli descreve a forma como se dera a convocação dos músicos para o disco:

Uma vez na Odeon o Wagner foi dar uma ajuda mais para reger, porque o Hermeto, ele escrevia muito assim: [abaixa o tronco e aproxima o papel bastante do olho] – albino, né? Então, a grade, a partitura do Hermeto, ele escrevia certo, não era garatuja, ele tinha uma caligrafia que dava para copiar – porque tinha a grade e depois tinha um copista lá da Odeon – mas o Hermeto, para rever aquilo que ele tinha feito, ia ficar muito complicado. Então, o Wagner Tiso – eu falei pro Taiguara: “Chame o Wagner, que também é maestro”.

O disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* é considerado a obra-prima de Taiguara. Desde o início, percebe-se que o resultado será espetacular, pois o plano de Taiguara era escolher os músicos com critério, e se Hermeto Paschoal aceitara a proposta, era meio caminho andado. Se a parte instrumental contava tanto, não menos relevante deveria ser a letra, para fazer jus ao projeto. E se era previsto letra, hora de aproveitar a boa vontade da Odeon para tentar encaixar de alguma forma algum *conteudozinho* político, sobretudo porque a proposta do disco era retratar o Brasil de diversos ângulos. Na entrevista, diz Taiguara:

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

⁷³ Entrevista concedida ao grupo “História e música: compondo identidades, fazendo histórias”, no Rio de Janeiro, em 10/12/2010.

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.

Ricky – Tipo Vandré?

TAIGUARA – Não sei, concordo com algumas coisas dele, certas atitudes agressivas vejo como necessárias. Por outro lado, não concordo quando desacredita de uma unidade que precisamos construir pra uma luta certamente política, mudando a estrutura econômica. Respeito o Vandré, que acha que esses companheiros proletários, de sindicato, podem estar me explorando, mas eu acho que ele está errado. Tenho conversado muito com ele, chamado ele pra determinados trabalhos, e entendo sua atitude. Muita gente me chamou pra muita coisa e não entendeu quando eu dizia que não queria ir pra rua, preferia ficar em casa estudando.

Ricky – As histórias de vocês têm semelhanças, principalmente no sumiço, que deu margem a boatos de que tanto você quanto Vandré estivessem pirados.

TAIGUARA – É o psicologismo, né. Recomendo sobre esta questão um livro de um sul-africano que fugiu de seu país para a França, onde escreveu esse “Qui sont les dissidents”. Conhece, Jaguar?

Jaguar – Eu não sou intelectual! Tô esperando uma vaguinha pra dizer isso. Moro em Vila Isabel e concordo com sua opinião sobre o assunto. Você tá achando que sou intelectual, rapaz. Considero isso até um insulto. Eles nunca leram Carlos Zéfiro. Nem você.

As semelhanças com o cantor e compositor Geraldo Vandré novamente são levantadas: um e outro fizeram uma espécie de juramento público de não mais cantar, recolhendo-se ao silêncio. Entretanto, as circunstâncias em que se deram os dois eventos são diferentes. No caso de Vandré, foi montada uma encenação de sua volta do exílio, 58 dias depois de ele ter chegado ao Brasil. Numa sala do aeroporto de Brasília, ele era interrogado e, diante das câmeras de uma produtora local, fizera o tal juramento.⁷⁴ Outro detalhe: o que jurou foi compor, dali para frente, apenas canções de amor. Taiguara, como vimos, diferente de Vandré, tomou ele próprio a iniciativa de falar publicamente, num gesto de protesto em relação a tudo o que vinha passando. E o que prometeu foi não cantar mais até que a situação política do País mudasse. Entretanto, em 1980, uma reportagem do jornal *Hora do Povo* noticiava que Geraldo Vandré, em cerimônia de homenagem da Câmara Municipal de São Paulo, onde receberia o título de cidadão honorário paulistano, teria reafirmado publicamente que não mais cantaria enquanto persistisse o regime autoritário:

(...) Na plateia mais de 200 pessoas aplaudiam e pediam para o compositor cantar.

Geraldo Vandré se negava, afirmando sempre que era apenas o advogado Geraldo Pedrosa.

O povo pede e Geraldo Vandré afirma: “Não esqueci meu canto, só voltarei a cantar quando estivermos numa democracia”.⁷⁵

⁷⁴ *Geraldo Vandré Especial*, exibido no Dossiê GloboNews em 25/09/2010.

⁷⁵ “Vandré, um advogado que o povo quer cantando!”. *Hora do Povo*, 03/10/1980 a 10/10/1980, p. 7.

Quanto a Taiguara, sua opção agora por voltar a cantar significava a quebra do juramento – o juramento ocorrera, como vimos, logo após o cancelamento do *show Fotografias*, no Rio, quando toda a turnê foi cancelada. Depois disso, ele ainda tentou cantar em público, percorrendo cidades do interior e fazendo, inclusive, o circuito universitário. Entretanto, segundo alega, seus *shows* sempre eram dificultados, burocraticamente falando, e às vezes se notava a presença de “suspeitos” na plateia.

Quando Ricky comenta os boatos de que Taiguara e Vandré teriam ficado loucos, Taiguara aponta aí um “psicologismo”, termo de muita produtividade retirado de seu léxico político, aplicável num contexto onde argumentos retirados da psicologia prevalecem sobre o exame crítico dos fatos, contribuindo para a estagnação do desenvolvimento do senso político. No caso do sumiço de Taiguara e Vandré, a falta de informações concretas sobre os dois levava as pessoas a arriscar palpites e, entre estas, muitas apostavam na ideia de que ambos estariam loucos. Desta forma, bem ou mal, o problema estaria irremediavelmente solucionado e a sociedade se isentaria de qualquer responsabilidade posterior com os dois.

Retomando a narração, Taiguara explica por que quebrou o juramento de não mais cantar, três anos depois, em 1976:

TAIGUARA – Bem, mudei de opinião quanto a não voltar a cantar. Toda aquela vontade de mostrar o que a gente aprendeu, e, sem dúvida, certa dose de vaidade. Nós músicos somos muito vaidosos, se não tomar cuidado, pira realmente, fica cheio de acordes e notas, vivendo num nirvana musical, só no meio de músicos. Tava encantado, tinha deixado de ser aquele brasileiro ignorante, pensei “finalmente o Pasquim vai fazer uma entrevista comigo” (Jaguar põe as mãos na cabeça), “finalmente vou poder chamar essa figura que chamam de presidente de general”, “finalmente vou poder dizer, dentro do meu país, que tem uma ditadura militar”, “finalmente vou poder, mesmo sendo um da Silva, dizer que a classe operária vive enganada, que o Brasil não é desenvolvido não, não existe desenvolvimento quando o ser humano não é a prioridade”, “finalmente vou poder dizer que Celso Furtado, Arraes e Brizola tinham razão”... 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. [Entre 1981 e 1984, período que abrange a data da entrevista, chefiava a Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP a temida Solange Hernandez, considerada a mais dura de todos os diretores⁷⁶]

Ricky – Qual foi o nome usado?

TAIGUARA – Geisa Gomes Chalar da Silva, casada comigo na época, com quem eu tive Imyra, menina que deu nome ao disco “Imyra, Tayra, Ipy”. Mandadas no nome da Geisa, as músicas passaram. Até “Situação”.

⁷⁶ Cf. Leonardo Cavalcanti. “Estou anacrônica”. *Correio Braziliense*. 25/4/2010, p. 14. Esta foi a primeira de quatro reportagens de um dossiê sobre censura publicado no *Correio Braziliense*.

Ricky – Era implicância pessoal mesmo.

TAIGUARA – Qualquer samba-canção, qualquer letra romântica minha, não passava. Era uma maneira de dizer: “Pára de falar em ditadura”. É a mesma coisa que essas cartas [as cartas de ameaças que ele vinha recebendo na época da entrevista].

Mais que um disco, *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* era um ousado projeto musical, onde Taiguara se concedia o pleno exercício do experimentalismo: mesclava o erudito com o popular, misturava o *rock* com a marchinha, o *mellotron* com a harpa, tudo numa fusão anárquica, em que imperava o improviso.

Ouvido hoje, este disco provoca espanto nos que conheciam Taiguara apenas pela interpretação das canções de sucesso e, igualmente, nos tantos que tomam contato com o disco por meio da discografia de Hermeto Paschoal. O trabalho é referência também para os roqueiros, que se debruçam sobre as minúcias dos sons tirados do *mellotron* por Taiguara ou se encantam com as *performances* dos músicos na pegada jazzística do projeto:

Nesses longes anos-setenta, o Goiaba me mostrou um vinil do Taiguara chamado *Imyra, Tayra, Ipy*, que é uma verdadeira jóia (quase) perdida. Naquela época, acostumado que estava com as músicas-suítes dos progressivos, prestei atenção no vinil do Taiguara, primeiro porque o “lado A” era todo interconectado, formando uma só música e segundo, porque ele tocava alguns teclados eletrônicos “moderníssimos”, que só os tecladistas de *rock* usavam. Um deles, pelo timbre, deveria ser um sintetizador arp (concorrente inglês do americano moog) e o outro era um *mellotron*, avô jurássico dos samplers que funcionava com rolinhos de fitas gravadas e cabeçotes, um para cada tecla-nota. Hoje em dia o Pearl Jam, o filho do Lennon, os Los Hermanos e os modernos de plantão ainda usam para dar um chiste sonoro-retrô. Mas foi assim que descobri esse belo disco, que tem melodias inspiradas, arranjos monumentais de orquestra, percussões e bandoneões, violões e eletrônicos “living together in perfect harmony”. O Hermeto toca flauta e fez alguns arranjos, tem o Toninho Horta, o Novelli, o Nivaldo Ornellas e o Wagner Tiso, ou seja, a turma do Milton (...). Tem algumas letras datadas, sul-americanas, umas coisas meio MR-8, mas não chegam a datar o trabalho inteiro. É um belo trabalho, tão belo e inédito em CD (parece que só a EMI japonesa lançou), que eu, por conta própria, passei do vinil para o computer, limpei chiados e riscos, fiz capinha, encarte, selo e imprimi tudo e fiz duas cópias: uma para mim e a outra mandei pro Goiaba.⁷⁷

A presença de Wagner Tiso – melhor dizendo, de praticamente todo o *Som Imaginário* –, acrescenta uma sonoridade de *Clube da Esquina* a uma tessitura orquestrada sobre a qual se elaboram as *performances* individuais dos músicos convocados por Taiguara e Hermeto Paschoal. A introdução de sons incidentais – voz de locutor de rádio, som de chuva torrencial, pássaros – infiltra nescas do real num

⁷⁷Cleido Vasconcellos. Disponível em: <http://cdicas.blogspot.com.br/2005/01/pequeno-tesouro-escondido.html>.

ambiente sacrossanto, dando-lhe nova pulsação, num abre-alas para o gigante Brasil, finalmente corporificado, com suas dores, idiossincrasias, amores e contradições.

A voz do cantor às vezes transmuta-se em instrumento, por meio de ecos, prolongamentos, sobreposições, distorções, efeitos obtidos no manejo de equipamentos de som modernos usados nas gravações; os instrumentos, por sua vez, são quase vezes em interpretações personalizadas dos músicos que participam do trabalho; sons incidentais mesclam-se a arranjos clássicos com sonoridade latina, varando a fronteira espaço-tempo. O sentido é claro: a música é, antes de tudo, libertária, mas o homem é quem viabiliza esse processo.⁷⁸ A proposta do disco vem apresentada num polpudo encarte de quatro páginas, pleno de ilustrações, citações, desenhos de próprio punho e anotações – uma espécie de libreto para ambientar a obra e orientar a escuta. O índio é o protótipo do homem idealizado na filosofia *hippie*, adepto de um modelo de vida visto como alternativo ao praticado numa sociedade de consumo. É ele também retratado historicamente, a partir de referências extraídas do livro *Quarup*, de Antônio Callado, e as raízes indígenas do próprio Taiguara, enfeixadas na descrição do verbete alusivo ao seu nome, retirada do *Dicionário da Língua Tupi*, de Gonçalves Dias: “Homem forro, livre e senhor de si”. Pelo índio, Taiguara passeia pela latinidade, lançando diálogos com a cultura basca: *Madre y abuela Vasconia/Mi pueblo mezcla mil mares/Mi nombre indígena es rojo/Mi lengua es blanca, mi canto es negro*.⁷⁹

Taiguara revela ao *Pasquim* o artifício de usar o nome da esposa Gheisa na autoria das letras para escapar da censura, o que se percebe, nos créditos do disco, em três composições (*Terra das Palmeiras*, *Público* e *Situação*). As demais composições vêm sob autoria de Chalar da Silva.

O tema da censura é fundamental na narrativa de Taiguara, sobretudo neste momento da entrevista, quando o cantor reflete sobre todos que operaram a censura sobre ele: os militares, a gravadora, a classe artística, o *Pasquim*, o público. Taiguara mostra-se ressentido com aqueles que, podendo defendê-lo, não o fizeram, atuando, desta forma, como colaboradores da censura. Os militares, neste caso, serviriam de bodes expiatórios para quem não queria se comprometer e optava por lavar as mãos, sabendo-se justificado pela conjuntura política adversa. Rick faz uma pergunta fundamental, num registro pouco receptivo à palestra política de Taiguara:

⁷⁸ Maria Abília de Andrade Pacheco. op. cit., p. 124.

⁷⁹ Canção *Como en Guernica*, de autoria de Taiguara, do LP *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, 1976.

Ricky – Não entendi até hoje essa implicância específica com você. Por que pegar tanto no seu pé?

TAIGUARA – Pois é. Se pensar um pouco, compreende bem. Existe uma música brasileira na Zona Sul, e outra na Zona Norte e nas favelas. Uma, volta e meia, falava contra a ditadura, denunciando as instituições. A outra, em 71, 72, não. Tinha algum samba: “Se gritar pega ladrão/ não fica um meu irmão”? Alguém falava de política? Não, a autocensura do proletariado tinha que ser maior.

Ricky – Acho que não passava por uma autocensura, era alienação mesmo.

TAIGUARA – (ri) Quer dizer que a classe social determina? Por que não era autocensura? Proletariado também se autocensura! “Não vou fazer um negócio desses que vão me prender!” Quero perguntar pra você, Ricky: por que o proletariado é alienado e a pequena burguesia autocensurada?

A pergunta de Ricky vem num registro muito próximo ao da censora Dona Marina, interpretada por Taiguara no *show: 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!* A personalidade nas expressões *implicância* e *pegar no pé* atenua, na pergunta de Ricky, o tom político do tema, como a instigar o entrevistado a elaborar respostas mais criativas, bem-humoradas. Igualmente, sob tal registro, a pergunta poderia suscitar uma resposta mais nervosa se tais expressões forem percebidas como ironia ou depreciação, sobretudo ante a presença do adjetivo *específica – implicância específica* –, como se tudo não passasse de uma confusão mental do próprio Taiguara. Em todo caso, a presença de tal adjetivo denunciava um *diferente* numa elite onde ser censurado era quase uma honraria.

Taiguara assume sua condição de estrangeiro quando mostra que a própria censura estranhava sua incursão no discurso político, a princípio porque aquele era um território povoado de intelectuais de classe média, cujos discursos repercutiam no meio acadêmico, na imprensa e na cena cultural. As canções de Taiguara dialogavam com o grande público a partir de uma sonoridade dissonante da crueza do político, convidando ao sonho. Se sua canção tinha esse acolhimento entre os *alienados*, investir noutra dicção quebraria tal harmonia. Seria, no mínimo, uma traição a esse público. Para o público politizado, a mudança repentina do cantor gerava suspeita. Se não agradava a ninguém o seu engajamento político, por que insistia nisso? – eis o que o cantor chamava de autocensura, numa visão mais abrangente porque personalizada.

O discurso da autocensura flui de um exame de consciência ante as responsabilidades assumidas com o público e consigo mesmo. Neste impasse, valores como honra, dignidade, comprometimento são invocados, ante os obstáculos que põem em risco a própria carreira. Para um cantor prestigiado pela imprensa, por exemplo, a

censura acirrada sobre sua obra despertaria manifestações de apoio, conferindo visibilidade ao caso; já um cantor sem esse suporte deveria buscar por si mesmo soluções dramáticas, daí o senso de autocensura mais apurado. É nesse sentido que Taiguara *se encontra* na figura do operário. Para ele, o trabalho de compositor e músico representa o seu único meio de vida. Admite que dificilmente seria chamado a exercer alguma atividade conexa com a música que lhe permitisse povoar o território musical mesmo sem atuar musicalmente. Ficar sem gravar era, por tudo isso, o pior dos exílios.

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 jornalheiros 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.

Se antes Taiguara, ao buscar os motivos que o levaram a assumir-se como operário, voltou-se para sua própria história de vida, novamente é na experiência pessoal que ele vai buscar os elementos que o distinguem dos demais *operários da música* em face da censura. Em suas idas a Londres, segundo diz, hospedava-se modestamente, em bairro de operários. Ali, flanava pelas ruas e conversava com jornalheiros marxistas, que davam dicas de leitura e discutiam política.

A primeira notícia de uma viagem de Taiguara a Londres é de 1972, ano do LP *Piano e Viola*.⁸⁰ Naquele momento o cantor buscava um aprimoramento de seus conhecimentos musicais pela via do *rock*, que se consolidava como gênero musical apto a veicular os anseios da juventude, tanto políticos, quanto comportamentais. Taiguara fazia uma música de entretenimento com letras convocatórias à autorreflexão, num cenário onde o homem se via cada dia mais atormentado por adversários sem rosto, organizados em instituições cada dia mais abstratas e indecifráveis. Naquele momento o cantor adotava uma conduta contemplativa, malgrado a eloquência do apelo à conscientização de uma realidade opressora. Em Londres, ele se vê tocado por discursos de orientação marxista que atribuíam responsabilidades, apontavam culpados e propunham soluções para os dramas das grandes cidades. Entre um e outro debate sobre a política local, brotaria no cantor um sentimento de urgência em tomar partido numa

⁸⁰ Baseio-me aqui no acervo de fontes constituído em minha pesquisa. Não foi possível obter a informação de que o cantor tivesse viajado antes desta data à Inglaterra.

guerra internacionalizada que se desenrolava sob seus olhos, usando suas canções como instrumentos de denúncia.

As circunstâncias em que Taiguara se politiza seriam, portanto, bem peculiares porque se desenhavam de uma perspectiva estranha, num país cuja realidade política era bem distinta da nossa. No Brasil, o cantor ancoraria seus conhecimentos políticos na realidade local da ditadura, com apoio em letras cada vez mais explícitas e menos metafísicas. A censura logo percebe a mudança, e intensificam-se os vetos.

De volta à entrevista, discutem-se, finalmente, as circunstâncias em que se deu o sumiço de Taiguara em 1976, após o lançamento do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*:

Ricky – Escuta, você voltou ao Brasil, mas ficou pouco tempo. Por quê?

TAIGUARA – Não havia muito espaço pra colocar minhas mensagens. Eu precisava conversar, tentei a ajuda de alguns intelectuais –

Ricky – Mas o Pasquim negou.

TAIGUARA – Você que falou. O meu discurso não contentava os companheiros. Diziam pra ligar semana que vem, que iam me apresentar a fulano, e ninguém me ajudava em nada. Minhas músicas haviam passado, eu tinha conseguido fazer um disco, mas existem outras formas de censura. 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.

Ricky – Almôndegas era o grupo de Kleiton e Kledir.

TAIGUARA – Ia ter 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. 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.

Jaguar – Esses caras não merecem ser lembrados.

Aqui, Taiguara dá o roteiro do evento pensado para o lançamento de seu disco, notando-se alguma semelhança com os festivais de *rock* desde Monterey em 1967 e Woodstock, em 1969, quando o público dava um *show* à parte, comparecendo em massa e acampando por longas horas – às vezes dias – para ouvir as bandas, que, a pretexto de afinar os instrumentos, improvisavam microdiscursos políticos, apimentando suas *performances* e *enfurecendo* uma plateia em catarse.

A temática indígena do disco é explorada em diferentes perspectivas – cultural, social e política –, com homenagens e denúncias que visam assinalar o esquecimento do índio pela história, sob inspiração de um lugar de memória onde o evento se realiza: as ruínas de Sete Povos das Missões. A data é 1º de maio, Dia do Trabalho, e a agenda do dia começa com música pela manhã, com apresentação de algumas bandas, entre as quais Os Almôndegas, de Kleiton e Kledir. As palestras e debates desenvolvem-se ao longo do dia, numa *churrasqueira* festiva que se estende pela tarde. Retoma-se, então, a parte musical, com apresentação da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Sul, que, provavelmente, executaria o Hino Nacional e algumas peças instrumentais. Ubirajara Silva também fora convidado para participar do espetáculo interpretando ao *bandoneón* um trecho da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. À noite, a orquestra sinfônica se apresentaria novamente, desta vez no *show* de lançamento do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, com Taiguara ao lado dos músicos que tinham participado do disco.

Frustram-se todas as expectativas de Taiguara quando poucos dias antes o espaço é interditado, sob alegação de estar em andamento um projeto de instalação de uma iluminação adequada no local para atender às demandas do turismo – novamente aquela história burocrática de última hora. Com a retirada da verba da Prefeitura de Porto Alegre, complica ainda mais a situação, porque, mesmo sem *show*, existem despesas que devem ser pagas, como o cachê dos músicos. Taiguara avalia o prejuízo:

TAIGUARA – (...) Havia já contratos, que fiquei sem poder cumprir, e as rádios dizendo que fora cancelado porque eu não quis ir. Forçaram a barra pra fazer o lançamento com um show comum, no Gigantinho de Porto Alegre, só com o grupo, fazendo pelo preço do ingresso, o que desse na bilheteria. Pra isso, realmente, eu não quis ir. Fiquei sem dinheiro nenhum. Não tinha onde comer, tava devendo em todas as pensões. Ari Piasarolo é que me emprestou mil cruzeiros, uma fortuna naquela época.

Jaguar – Seria hoje uns 20 mil?

TAIGUARA – Não, muito mais, você tá calculando a inflação pelos índices oficiais, foi nesse momento que repeti: não cantava mais no Brasil enquanto a gente não tivesse uma democracia ou um início de governo popular. Tô aqui hoje voltando atrás, quebrando a jura, não temos democracia nenhuma em construção, temos uma ditadura que se afirma e se garante por meios de pacotes claros e outros mecanismos paralelos, como a entrega ao FMI.

Taiguara sai completamente endividado daquele episódio. A ruína financeira expõe-lhe a dura realidade de cidadão comum em busca de soluções emergenciais para remediar uma situação que, a longo prazo, não se sustentará. Esses detalhes financeiros destoam do ambiente de encenação que circunda o espaço das entrevistas, onde há uma espécie de contrato mediante o qual o artista comparece imbuído de uma *persona* para

divulgar o seu trabalho e/ou emitir opiniões sobre o que quer que seja, menos para desfiar mazelas de bastidores. Talvez em virtude disso vai-se esboçando um enigma em torno do disco de Taiguara, na medida em que se mostram insuficientes os dados disponibilizados pela mídia para se compreender a desistência da gravadora num projeto tão grandioso, finalizado brutalmente com uma única tiragem de cerca de cinco mil cópias. É certo que, ante o silenciamento, levantam-se suspeitas e apontam-se culpados. Neste caso, o culpado imediato, considerando o caráter político do *show* e a avalanche de vetos à produção de Taiguara nos últimos anos, é a censura, desta vez imiscuída nas instituições burocráticas responsáveis pela liberação de alvarás. Este discurso é bastante conveniente para a gravadora, na medida em que ela própria se coloca como alvo da censura, justificando a sua própria indolência no trato da questão pelo temor de ver cassado o seu contrato de concessão pública.

Convém ratificar que, sob o gesto generoso da Odeon na fase de produção do disco, havia uma cobrança de um comportamento mais responsável e profissional de Taiguara, numa forma *branda* de censura *intramuros*. Também é razoável pensar que disco tão sofisticado não exigiria estratégias de vendas similares às praticadas em relação a produtos destinados ao grande público, daí por que a Odeon não se empenharia tanto na divulgação do disco nas rádios e jornais. O fracasso, neste caso, produziria o efeito de um *puxão de orelha* em Taiguara, acostumado às altas vendas dos seus discos, agora confrontado com a dura realidade de um artista com pouco espaço na mídia. Esta condição alinha o cantor aos artistas de grande talento que tiveram de deixar o País em busca de melhores mercados para o seu trabalho, como Egberto Gismonti, Eumir Deodato, Oscar Castro Neves e Sérgio Mendes. Tais artistas têm em comum o virtuosismo musical, por isso seus projetos elaboram-se em sinfonias, onde, como músicos, se veem desafiados em *performances* com parceiros tarimbados. É um trabalho voltado para uma audiência qualificada, apta a compreender aquela linguagem, público este identificado, no limite, com a própria categoria dos músicos. Artistas com este perfil que permaneceram no País não raro enfrentaram situações desafiadoras, como Arrigo Barnabé, cujo trabalho, assimilado à MPB, não vendia:

Pensava que o que acontecesse com a MPB depois teria de passar pela música escrita, não seria só intuitivo, porque, principalmente sobre a obra de Rogério Duprat, paira a presença da música nova brasileira. Acreditei numa evolução musical que independeria do mercado. Foi ingenuidade minha, porque a música popular está ligada ao mercado de forma uterina.⁸¹

⁸¹ Josiane Lopes. “Passado a limpo”. *Bravo!*, n° 28, janeiro/2000, p. 70.

Em reportagem da revista *Bravo!*, Arrigo Barnabé, um dos nomes evocados da *geração 80*, isto é, daquele segmento representativo de um ideário voltado para a renovação da música brasileira, não por acaso se identificava com o tropicalismo por compartilhar de uma visão teórica sobre as diretivas daquele *movimento*. Arrigo apostava numa vertente da MPB pela via erudita, isto é, uma música vanguardista, elaborada em experimentações perceptíveis para ouvidos apurados que destrinchassem sonoridades nem sempre agradáveis como fruição ao público comum. Acrescentada de letra, essa base sonora se popularizava, passando a acomodar palavras ditas, gritadas, sussurradas e cantadas em coro de vozes, sob provocação de um intérprete-personagem:

O disco [Clara Crocodilo] (...) foi a experiência mais radical de renovação da linguagem da MPB depois do Tropicalismo. Com melodias dodecafônicas, a gravação feita pela banda Sabor de Veneno [que acompanhava Arrigo] equilibrava compassos assimétricos com harmonias atonais, evidenciando a formação acadêmica do então estudante de composição. (...) Erudito, popular e rascantemente urbano, com textos em linguagem de HQ, narrados ao estilo dos locutores de rádio.⁸²

Identificando-se como cantor de MPB, o cantor-compositor Arrigo Barnabé se valeu do espaço dos festivais de música popular, vencendo, inclusive, o festival da TV Cultura em 1979, com *Diversões eletrônicas*, canção composta em parceria com Regina Porto, inspirada na música *Arranha-céu*, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa.⁸³

O resultado acenava positivamente para a aposta de Arrigo Barnabé no cenário da MPB. Entretanto, nos anos 90, o cantor desapareceu da cena musical (isto é, do espaço de circulação da MPB): “Eu era comentado, Caetano citava meu nome, mas não era chamado para trabalhar. Não tinha dinheiro para pagar o dentista, a escola dos filhos”.

A saída naquele momento parecia ser, então, compor algo mais comercial, afinal os artistas de MPB vinham fazendo tais concessões às gravadoras. Também não deu certo: “Pensei: tenho de aprender a fazer coisas pra tocar no rádio, preciso sobreviver. Eu via isso no pessoal da MPB e achava que estava ligado a isso também”. Em 1987, o lançamento de *Suspeito* seguiu o manual do mercado: pagamentos de jabá às rádios, apresentação em programa de auditórios. Não adiantou.

⁸² Idem, *ibidem*, p. 69.

⁸³ “Música de estrutura modal, ela confere a ilusão prenunciada por Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, porém dentro da narrativa das histórias em quadrinhos”, anunciava a apresentadora da canção. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WrfL1ZOjNxM>.

Forçado por circunstâncias nada favoráveis ao estilo de música que fazia, Arrigo Barnabé intensificou sua atuação em espaços musicais que, desde o princípio, o convocavam, justamente pelas especificidades de sua música – o cinema, o teatro, os concertos. Foi a sua salvação:

Enquanto tocava em bares para sobreviver, começou a compor a “pseudópera” Gigante Negão, encenada e gravada em 1990, num prenúncio da década de afirmação do compositor. Com a criação de peças para a Orquestra Jazz Sinfônica; a trilha do filme Ed Mort, de Alain Fresnot; o Tributo a José de Anchieta, peça para bandas sinfônica e de *rock*; a trilha do inédito Oriundi, de Ricardo Bravo, e as peças para piano e violino que compõe neste momento [ano 2000], Arrigo pavimentou de novo seu caminho. Que terá sido, sempre, um dos mais originais da música brasileira.⁸⁴

A história de Arrigo Barnabé desvela os esforços teórico-ideológicos empreendidos pelos mediadores culturais sob a utopia de se domar a polifonia do trabalho musical mediante a sua ancoragem em territórios já pacificados. Arrigo é fruto desse contexto, acreditando, ele próprio, na possibilidade de dar continuidade a uma história que, no plano das ideias, tinha tudo para dar certo. Entretanto, o cantor-compositor não se aprofundara numa questão importante da produção artística: as condições de produção, de um ângulo mais realista, onde o mercado era uma variável de peso, verdadeira bigorna sobre o que não respondesse, a curto prazo, às expectativas daquele segmento.

Historicamente, Arrigo Barnabé é lembrado como um dos nomes da *Vanguarda Paulista*, estética musical elaborada na alternatividade, cujo espaço privilegiado de manifestação foi o Centro de Artes Lira Paulistana, em São Paulo:

A única coisa que tínhamos clara no dia 25 de outubro de 79, quando o porão da Teodoro tava quase pronto e inauguraríamos o teatro, era de que seria um espaço para coisas novas. Um centro de multimídia, onde novos trabalhos e novas propostas teriam espaço. Não fazíamos a menor idéia do que poderia acontecer a partir daquela hora. Mas sabíamos muito bem o que pretendíamos ser: um veículo para toda aquela produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumidas apenas pelos amigos mais próximos.⁸⁵

Ali se apresentavam Itamar Assumpção e os grupos *Premeditando o Breque*, *Rumo*, *Língua de Trapo*, entre outros. O espaço era também frequentado por bandas paulistas como *Os Titãs* e *Ultraje a Rigor*. Tais referências são levantadas como

⁸⁴ Josiane Lopes. op. cit., p. 70.

⁸⁵ Citação de depoimento de Fernando Alexandre ao CEAC. *Apud* I. C. Costa. “Como se tocam as cordas do Lira”. In *Arte em revista*. Independentes, Ano 6, nº 8, São Paulo: CEAC, 1984, p. 34-36. *Apud* Marcia Tosta Dias, Marcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008, p. 141.

representativas da música brasileira dos anos 80 de uma óptica que privilegia a inovação da linguagem musical. Elaborada num circuito alternativo, longe das discussões que alimentavam os tradicionais meios de divulgação da música gravada em disco, a música desse meio tinha uma dicção própria, fruto do espaço por onde circulava, guardadas as variações estilísticas de cada banda: Itamar Assumpção, por exemplo, definia sua música como “(...) jovem para todas as idades, popular, urbana, universal, experimental, ritmada, instrumental, cantada, berrada, sussurrada, silenciosa, sutil, tropical, tal e tal”.⁸⁶ O cantar falado também era característico de alguns trabalhos de sua autoria. Os grupos *Rumo e Premeditando o breque* e a banda *Sabor de Veneno*, de Arrigo Barnabé, propunham uma recriação musical a partir de valores tradicionais da canção popular brasileira. Letras marcadas pelo bom humor, com uma crítica cultural e política embutida, eram recorrentes no *Língua de Trapo* e *Premeditando o Breque*. Outros nomes formados neste circuito musical são os grupos instrumentais *Pau Brasil*, *Freelarmônica*, *Metalurgia* e *Divina Encrenca*.⁸⁷

Gravar um disco alternativo era algo feito de forma artesanal, por meio de selos independentes que produziam poucas cópias dos discos, distribuídos pelos próprios artistas em *shows*. Era uma música que não tocava no rádio, portanto uma música livre das tradicionais amarras das grandes gravadoras de um lado, mas com pouco retorno financeiro, de outro. Os artistas desse meio ficaram conhecidos como *malditos*, pela intensa criatividade musical que os distinguia dos outros artistas comprometidos com a roda-viva das grandes turnês e aparições públicas. É necessário lembrar, porém, que as dificuldades de muitos artistas em gravar suas músicas nas grandes gravadoras levaram-nos a procurar os selos independentes, sem que isso possa significar que fossem *alternativos*, pois o rótulo remetia ainda a uma *atitude alternativa*.

Os alternativos são artistas cujo perfil não ganha guarida no mercado senão pela atuação na parte sinfônica do disco. Tal discussão mostra, na verdade, o amadurecimento da música brasileira naquele momento, cuja diversidade desafiava a rotulação de mercado, indo de encontro aos velhos parâmetros discursivos em torno do que seria, de fato, uma música popular brasileira.

Os últimos acontecimentos de 1976 levariam Taiguara a jurar em público novamente naquela ocasião, não se limitando o cantor desta vez a cancelar sua

⁸⁶ Citação de Itamar Assumpção na contracapa do seu disco *Às Próprias Custas S.A.* apud Marcia Tosta Dias. op. cit., p. 139.

⁸⁷ Cf. Marcia Tosta Dias. op. cit., p. 139.

apresentação em *shows*. O juramento era de não cantar mais, ponto. Presume-se daí o cancelamento das gravações como cantor, enquanto perdurasse aquele sistema de governo. Seis anos depois, Taiguara retrata-se diante do *Pasquim*:

(...) Voltei atrás porque uma gravadora brasileira topou investir num projeto sério, esse selo Alvorada. 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. Estou numa empresa nova, fazendo um trabalho brasileiro, faço questão de não me envolver com nada que seja multinacional. Uso a eletrônica, o avanço da ciência, a contribuição do rock, a serviço da música sertaneja. Canto com Cacique e Pajé da mesma maneira como uso a guitarra, representando a Inglaterra, pra duelar com o bandoneón, representando a Argentina, em “Marília das Ilhas”.

Quando se esgota uma linha narrativa, Taiguara puxa a discussão para um território onde se sinta “forro, livre, senhor de si”, com salvo-conduto para dizer tudo o que pensa sem ser julgado. É um espaço privativo, povoado de memórias familiares e fatos desprezados por uma biografia já conhecida. O espaço doméstico é sacralizado porque imune aos vícios e concupiscências da vida pública. Nesse reduto, valores transmitidos de geração para geração são pinçados como justificativas para equívocos e a infância e adolescência são mitificadas de forma a compor uma coerência com o presente. O bairro de Santa Teresa, onde o cantor morou durante a infância e adolescência, é o espaço propício para invocar essas memórias, onde a vida se renova num sem-tempo, como se tudo não passasse de um sonho. *Ir embora* para Taiguara, caso houvesse o golpe da direita, não significava, necessariamente, sair do País, mas sair de cena, ou, simplesmente, voltar para a sua Santa Teresa: “(...) a casa, entre nós, ordena um mundo à parte. Universo onde o tempo não é histórico, mas cíclico, tempo que vive de amarelados e corroídos pelas traças, como naquela poesia de Drummond.”⁸⁸

Nesta linha, a Continental contribui para a coerência do discurso como símbolo da resistência de uma gravadora nacional à pujança das multinacionais do disco. O selo Alvorada, voltado para o segmento sertanejo, parece igualmente afinado com a conduta do cantor de investir numa música de massa que dialogue com os operários, quase sempre migrantes do interior com uma relação afetiva com esse estilo musical, que quase sempre traz como temática o drama dos que tiveram de deixar a sua terra em busca de condições de vida melhores na cidade grande. Taiguara explora esse modelo

⁸⁸ Roberto DaMatta. *O que faz o Brasil, Brasil?* 12ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 28.

de canção decompondo-o em guarânias, chamamés, polcas gaúchas e rasqueados, com arranjos que provocam um impacto musical pela fusão inusitada do sertanejo com o *rock*. Com isso, mostra que segue firme no velho propósito de não desistir do experimentalismo musical a partir de diálogos, às vezes dissonantes, entre diferentes estilos e gêneros.

O *Pasquim* interrompe a conversa sobre o disco novo, insistindo na história do sumiço. O próprio Taiguara dissera no meio da entrevista que teria ido parar na África. Mas que motivos o teriam levado a tomar aquela decisão, afinal?, insiste o *Pasquim*:

Ricky – Nós pulamos pro seu disco atual sem passar pela África. Quando você deixou o Brasil em 76, foi pra onde?

TAIGUARA – Paris. Não aguentaria mais viver em Londres, um lugar frio demais. O que Engels escreveu sobre como o operariado inglês vive enganado vale até hoje. Levei oito meses em Paris pra conseguir um visto pra África. Vários brasileiros ali me negaram ajuda. Só Paulo Freire me estendeu a mão. Essa expressão não pertence aos generais. Ouviu minha ignorância, me agüentou, eu enchi o seu saco porque só queria ir pra Angola. 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 e Elza 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.

Ricky – Carta de Paulo Freire na Tanzânia é quase que carta branca.

Jaguar – Carta preta. Branco lá não tem cartaz.

TAIGUARA – Ele é realmente muito querido de todos os povos com quem trabalhou. A pedagogia dele é muito revolucionária. Cheguei na Tanzânia três dias antes do Natal. Me deu aquela angústia ocidentalista, e quis voltar. Pouco tempo depois já estava na maior satisfação de estar no país chamado de “o escritório da revolução”. A Tanzânia não fez uma revolução inteira, tem uma economia mista, com pequenos empresários, mas é um povo em total transformação. Um país que reúne 128 tribos diferentes. É o único caso da História Moderna em que dois estados – Tanganica e Zanzibar – abrem mão de sua soberania para formar um só.

Na verdade, primeiro Taiguara quis sair do País com destino à África do Sul, mas alguns amigos, ainda no Brasil, o aconselharam a desistir da empreitada em razão do regime de segregação racial naquele País. Em Paris, permaneceu por oito meses, segundo ele à espera de um visto para Angola. Lá, encontraria o professor Paulo Freire, que lhe recomendou a Tanzânia, país cuja realidade o educador conhecia de perto; entregou a Taiguara carta de apresentação para dirigir-se diretamente ao Departamento de Educação de Adultos. A ida para a África, segundo Taiguara, não teve um propósito de exílio, mas de aprendizado musical. Acontece que a forma como se dá a entrada de Taiguara na Tanzânia condiciona-o a participar de um circuito político onde, sem

dúvida, o educador Paulo Freire tinha trânsito. Assim, o cantor embrenha-se num mundo onde se respira política, e passa a interessar-se por livros escritos por líderes revolucionários que o fazem sonhar com a possibilidade de fazer um curso de jornalismo combatente, nos moldes do jornalismo que, de volta ao Brasil, vem a praticar na redação da *Hora do Povo*.

O *Pasquim* tenta esquadrihar o período de cinco meses de Taiguara na Tanzânia, com uma saraivada de perguntas prosaicas sobre hábitos e costumes, como a preencher um vazio na biografia do cantor:

Jaguar – Como é que você se comunicava lá?

TAIGUARA – Em inglês. A Tanzânia foi protetorado da Inglaterra. E nós brasileiros somos africanos, a gente tem uma mímica fantástica. Aprendendo 50 palavras em swahili, me fazia entender.

Jaguar – Como é que você sobrevivia lá?

TAIGUARA – O Departamento me arranhou um hotel baratinho, até eu conhecer uns muçulmanos e ir morar com eles, num subúrbio de Dar-Es-Sallam, um bairro de imigrantes, de culturas as mais diferentes.

Jaguar – Mas sobreviver não implicava dinheiro?

TAIGUARA – Eu vinha trazendo dinheiro da Europa. O trabalho como músico na Tanzânia é pouco, a música lá tá mais integrada à pedagogia, às festas do partido.

Jaguar – O que você comia?

TAIGUARA – De manhã, feijão com cebola e sal. A pequena burguesia indiana acrescenta o curry e outros temperos. Maior delícia que isso não existe.

Jaguar – E bebida?

TAIGUARA – Tem uma aguardente que não é comercializada, os pombes, que todo mundo faz: uma bebida que nem chope, feita de mandioca, milho ou uma espécie de cana. É tomada na cuia, que nem chimarrão, uma pra todo mundo. sobe que nem champanhe!

Jaguar – O que é que você ficava fazendo, além de comer e beber?

TAIGUARA – Estudava. Procurava entender a revolução deles. Aprendia muitas coisas com as crianças. Li muito Amílcar Cabral, as primeiras coisas de economia política proletária, livros africanos. Fui à festa do 1º aniversário do Partido da Revolução em Doudona, a nova capital, menor que qualquer bairro do Rio, cujas ruas acabam na savana. Fica na mesma linha que Crato e Juazeiro. Nyerère, um Juscelino tanzaniano, levou a capital de Dar-Es-Sallam, grande porto, pra uma vila que só tem um prédio de três andares, o resto casa. Lá não tinha água, foi tudo canalizado de Iringa pra lá.

Jaguar – Que distância é essa? (os dois levantam pra procurar num dos inúmeros mapas) Como se fosse de São Paulo pro Rio.

TAIGUARA – Você vê, a Tanzânia, pobre, sem receber nenhuma dessas ajudas vultosas destinadas ao Nordeste, canalizou água numa distância dessas!

Intuitivamente, Jaguar tenta desvendar o contato de Taiguara com a cultura tanzaniana lançando perguntas em torno da desenvoltura de um estrangeiro num país desconhecido. Não se fala de música. Satisfeito, Jaguar já tenciona encerrar aquele tema:

Jaguar – Por que você resolveu encerrar a sua estadia?

TAIGUARA – Em parte, porque acabou o dinheiro. Ao mesmo tempo, porque não pude fazer um curso de jornalismo lá. Decidi isso na última hora, e não pude conseguir vaga pra mim. Depois de ler um texto de Samora Machel [líder revolucionário das lutas pela independência de Moçambique e primeiro Presidente pós-revolução] sobre jornalismo combatente, meu objetivo tornou-se ser um jornalista assim, com pé no futuro. Resolvi então trazer a contribuição de tudo que eu tinha aprendido, inclusive sobre o jornalismo, pro Brasil.

Novamente, a questão financeira precipita o fim de uma experiência e, assim, Taiguara vê-se obrigado a voltar. A ideia de trabalhar com jornalismo combatente no Brasil ocorrera-lhe tarde demais. Entretanto, o conhecimento adquirido na leitura dos livros de Samora Machel o embasavam suficientemente para encher-se de coragem e, já no Brasil, encarar o desafio de trabalhar num jornal de esquerda.

A entrevista caminha para o fim, mas um deslize imperdoável da repórter Mara Tereza desperta a *persona* guerreira do Taiguara de Gonçalves Dias, descambando num bate-boca que merece registro aqui por configurar uma situação de intolerância de uma parte e outra, de onde se pode verificar a aplicação prática de alguns conceitos do universo taiguariano:

Mara – Com todo o seu idealismo, não te ocorreu, ao acabar seu dinheiro, arranjar um trabalho lá [na Tanzânia], pra poder continuar assimilando essa prática? O idealista tem que se sujeitar a qualquer tipo de trabalho. Seria inclusive uma forma de você contribuir com aquilo que aprendeu assistindo ao trabalho deles.

TAIGUARA – Vê bem, companheira, concordo com seu ponto de vista, mas a meu respeito, discordo. Eu sou Taiguara. A civilização ocidental proíbe as pessoas de falarem em si mesmas. Por isso ridiculariza Agnaldo Timóteo, que sempre falou de si mesmo, mesmo quando usa isso pra denunciar a fome que seus iguais estão passando. Agora é que Timóteo encontrou a compreensão de um brasileiro ilustre, que ficou no exílio e que também sempre falou de si mesmo. Então, agora que falo de mim mesmo, não me psicologize, o que vai ser difícil pra você, porque se me pedisse o mesmo, seria difícil pra mim. Sou herdeiro de uma sociedade freudiana. Mas não tenho mais medo das acusações freudianas-elitistas do egocentrismo.

Mara – Então me responda sobre por que você não foi trabalhar.

TAIGUARA – (gesto de perai) – Só trinta segundos. Sei que há um pouco de ditadura nesse “espera um pouquinho”, mas –

Mara – Eu não quero Psicologia, quero trabalho, poxa.

TAIGUARA – Não fui lá pra isso, companheira. Assumo que meu nome é Taiguara. O que você me chama de trabalho? A ação prática, não é verdade? Essa ação tem que ser desenvolvida no meu país. Havia escolas lá, mas não sou professor. Nem lavador de pratos. Tenho uma música pra fazer. Ser obrigado a lavar pratos num país europeu não é indigno, mas é indigno quando é feito simplesmente por um amor ao trabalho. Não tenho tempo a perder, amanhã posso bater com a cabeça numa pedra e morrer. Tenho que fazer o meu trabalho de compositor. O que interessa à classe trabalhadora do Brasil? Que Taiguara cumpra sua obrigação como músico, que faça música bonita pro povo cantar, música que siga alguma coisa. A maioria é que tem razão, companheira! Com todo respeito pela tua pergunta, não tenho que estar aqui respondendo a isso!

Trabalhar na Tanzânia, pra me melhorar, pra eu me enobrecer? Isso não interessa ao povo brasileiro!

Interrompo momentaneamente a altercação entre Taiguara e Mara para identificar, no discurso da repórter, uma possível intenção de saber por que Taiguara não fizera como Paulo Freire, que dera sua contribuição à revolução tanzaniana praticando o seu metiê. Desse ângulo, Taiguara devia cantar para o povo da Tanzânia ou compor para ele canções revolucionárias enquanto estivesse ali. Seria sua contribuição para a causa revolucionária.

Mas Taiguara já não tinha deixado claro que sua ida à Tanzânia devia-se não à política, mas à música? O que pretendia era uma viagem ao estilo das que fizera à Inglaterra, onde circulava entre os locais, aprendendo sua cultura no contato rotineiro, de uma forma barata e desprezada, para, no Brasil, mostrar o que aprendera, com sua música, e fazer política em sua própria terra. No entanto, o modo como se deu o seu contato com a cultura africana o fez reformular o seu objetivo, por isso se comprometeu em conjugar o aprendizado político com as conquistas musicais.

Identificado o psicologismo no discurso de Mara, quando diz *com todo o seu idealismo* – expressão adequada para designar um traço da personalidade de Taiguara, prevacente a uma ação efetivamente de cunho revolucionário –, Taiguara não perdoa. Chama para a arena a repórter, escudado no próprio nome, invocando Agnaldo Timóteo, cantor que sempre usara artifício semelhante para salvaguardar-se.

Taiguara assume sua condição de cantor discriminado, tomando as dores de todos os cantores que, como Timóteo, se sentiam apartados da mídia, distinguindo-se Taiguara deles por ser *um brasileiro ilustre, que ficou no exílio e que também sempre falou de si mesmo*. Ora, neste momento Taiguara chama de *exílio* o que antes definia como simples viagem cultural. A mudança de contexto promove esse ajuste dos termos. Em face daqueles cantores sem conscientização política, Taiguara se considera *um brasileiro ilustre*, porque, de certa forma, sente-se capacitado para frequentar a alta roda, porém sua condição social, identificada com o tipo de música que faz, vetava-lhe este acesso. Continua a confusão:

Mara – Sou da opinião que uma pessoa que se deixa sustentar por um povo, que fica num local aprendendo com esse povo, e depois não se dispõe a trabalhar no meio desse povo, não é digno.

TAIGUARA (em pé, exaltado) – Eu sou um operário, você tem que me respeitar! Exijo que você me respeite dentro da minha casa! Quem tá falando é um africano, negro, índio, Taiguara, senhor de si! (dedo em riste, avança). Vá à luta, companheira! (Jaguar tenta acalmar Taiguara, que continua em pé e irado) Não vou ouvir na minha casa que meu trabalho não vale nada!

Mara – Você é muito agressivo, Taiguara! Em dois minutos você me chamou de ditadora e de psicóloga, só porque te fiz uma pergunta, e não falei nada. Você foi muito grosseiro.

TAIGUARA – Como pode uma pessoa como você se dirigir dessa maneira a um trabalhador como eu? O que você disse é o desprezo que a burguesia tem pelo trabalhador. É porque só sou conhecido da classe média pra baixo. Sou o Agnaldo Timóteo da composição! (senta) Não tenho nada contra você, foi sua classe social que te passou isso. Não quis agredir você. (Mara começa a dizer algo mas ele interrompe). Não te chamei de psicóloga. Você inventou isso, mentirosamente, pra justificar o que disse. (Para Jaguar) Quero ver vocês botarem isso: a burguesia brasileira é um lixo!

Jaguar – Pelo jeito, você acha que é o único aqui que pensa isso.

TAIGUARA – Você tá defendendo também? São uma empresa? Vieram aqui contra mim? Enquanto o General Figueiredo garante os novos pacotes, enquanto a ditadura garante um império multinacionalizado, enquanto a cultura européia ianque degenerada passa a ser regra geral na boca dos jovens desavisados, é esse o desrespeito pra com a classe trabalhadora! A luta de classes é isso aí (não tem jeito, descamba pra balbúrdia agressiva. Algum tempo depois, Taiguara exige que se ligue o gravador, pois irá responder à pergunta). Tereza, você me fez uma proposta bonita pra Nova Iorque ou Paris, mas eu jamais desempregaria um africano! Não fui pra Tanzânia ocupar o lugar da classe operária tanzaniana! Foi uma proposta agressiva! É por isso que os índios têm que nos matar: somos agressivos, a classe operária –

Jaguar – Você não é a classe operária, pô!

TAIGUARA (novamente em pé) – Me deixa dizer uma coisa por inteiro! Você quer que a entrevista fique dentro das regras que você impõe! (tumulto, a temperatura aumenta mais ainda)

Ricky (tentando acalmar) – Peraí, Taiguara ... (põe a mão no braço dele)

TAIGUARA – Você botou a mão no meu braço! Quer se impor sobre mim até fisicamente?! (Mara aproveita que o confronto passou pro outro lado pra pegar sua bolsa e dizer que vai embora. A turma do deixa-disso convence ela a ficar.)

Ricky (tentando argumentar) – Taiguara, nós só temos mais um pouco de fita e você tem que escolher: ou continua essa briga ou termina a entrevista. Não sei, acho que seria mais interessante pra você falar do seu disco do que ficar repisando essa briga. (desliga um pouco o gravador)

Falar do disco agora? Com os ânimos acesos? Para Taiguara, é o momento propício, isto sim, para esquecer todos os temas e defender a sua honra. Toma posse de seu território tanto físico quanto social: é um compositor da classe média para baixa, que está em sua casa, onde dá a palavra final. Chama-se Taiguara, nem mais nem menos do que este nome invoca. Que outro Taiguara existiria? O de Gonçalves Dias? Pois então seria este Taiguara a reencarnação daquele: *Taiguara livre, forro, senhor de si*. A discussão termina com Taiguara falando desse excesso de debates na sociedade burguesa, onde até mesmo o sexo vira assunto na cama. Finalmente, mais calmo, já fala do disco novo, após seis anos sem gravar – que pareciam dez, pois o último disco no Brasil, o *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, como se viu, não fora divulgado:

TAIGUARA – Procurando uma maneira de ouvir o índio, pensei em fazer esse disco. Nosso país não teve a alegoria do ouro, o brasileiro não exulta pela

matança de índios como o americano racista. Não temos filmes de caubói. Apesar da ignorância a respeito, o brasileiro tem vergonha do que acontece com o índio.

César Tartaglia – Você pesquisou a cultura indígena?

TAIGUARA – O pouco que conheço dessa cultura é o que o paraguaio nos conta. Se a maioria dos índios saírem do Xingu com uma proposta de conviver conosco, os que conseguirem resistir ao racismo, à cachaça e a prostituição de suas mulheres, vão ouvir uma valsa, misturar com seu ritmo e produzir algo como o rasqueado, como o chamamé. O índio transformou a valsa em guarânia. A gente associa o sertanejo ao country americano, quando é o índio que sobreviveu.

JAGUAR – Fale sobre o seu disco.

TAIGUARA – Tem uma guarânia moderna, onde uma guitarra sola, distorcida, uma gravação a mais ortodoxa possível de “Índia”. “Mais-Valia”, autocrítica de um patrão que entre a mulher amada e o dinheiro opta pelo dinheiro e tem um momento de arrependimento, “Voz do Leste”, gravada com Cacique e Pajé...

Ricky – O mesmo fantasma que te atormenta durante anos tá presente nesse disco: a Censura.

TAIGUARA – Uma das músicas tá fora do disco. Duas músicas, em espanhol, foram proibidas e Líbero (seu advogado) conseguiu liberar.

Lembremos que o índio é homenageado pela segunda vez: a primeira foi no disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, de 1976, onde, criativamente, era tomado como modelo para veicular o ideal naturalista da contracultura. A diferença é que agora Taiguara quer ouvir o índio, o que faz de uma perspectiva atual, isto é, considerando o processo de aculturação a que o indígena foi submetido, a fim de identificar, na apropriação de matrizes musicais como a valsa, sua contribuição à música latino-americana, de que resultariam ritmos associados à canção sertaneja, como a guarânia, o rasqueado, o chamamé. Em vez de apresentar o índio a partir do exotismo de seus ritmos, Taiguara opta, portanto, por recuperar o contato produtivo entre as duas culturas – indígena e europeia –, de que se beneficiou a canção identificada como sertaneja. Esse modelo de canção se mostraria apto, inclusive, a representar toda a América Latina – outra proposta do LP *Canções de amor e liberdade* –, porque é uma música de trânsito livre em todo o Continente. A entrevista continua:

Ricky – Por que a censura prévia, liberada na imprensa e nos livros, continua na música?

TAIGUARA – Vocês me perguntaram por que fui obrigado a parar de cantar. O motivo é o mesmo. A música é mais popular. É só subir o morro e ver como o proletariado economiza pra comprar um disco.

César – Ou escuta o disco do vizinho, ou então ouve no rádio.

TAIGUARA – A nossa censura está orientada pelas multinacionais. Imprime padrões norte-americanos de censura, mas cortando justamente os elementos bons desses padrões, que conduzem à ampliação da liberdade. Só copia o aspecto militarista. A política, não. Nos EUA um disco pode ter muitos palavões. A gente só pega dos EUA o que não presta. E a censura está agindo

agora em cima da música mais popular, principalmente a romântica. Pedem a fita não só pra evitarem de ser enganados na interpretação mas também pra sentirem se a música vai ser popular ou não. Os próprios censores dizem isso. A gente precisa de uma campanha nacional pelo fim da censura prévia na área do disco!

Ricky – Qual a sua mensagem de encerramento?

TAIGUARA – Acabei de pedir uma campanha contra a censura prévia, mas só isto não adianta. Tiram a censura e usam os mecanismos da ditadura. O que temos que derrubar é a Lei de Segurança Nacional, não é verdade? O resto pode ser consequência. Por ser um trabalhador da área de música, tô sendo atingido pela censura prévia, mas como brasileiro, nossa luta mais importante é contra a LSN, contra os mecanismos institucionais que mantêm uma ditadura militar que nos entrega às multinacionais, contra o governo atual do Brasil, que já mora fora da nossa fronteira. Contra o Governo do FMI.

(E, finalmente, a entrevista termina em tons de conagraçamento)

TAIGUARA – Peço desculpas por alguma coisa aí.

Mara – Eu também.

César – Sugiro que os dois apertem as mãos.

(O que é feito, rapidamente, enquanto os outros partem pra uma moqueca quentinha)

Taiguara vê subentendido na longevidade da censura musical um temor maior por uma expressão artística de veiculação mais fluida, difícil de manter sob controle: a música. As pessoas, quando tocadas por uma canção, chegavam a economizar para adquirir o disco. O entrevistador lembra um hábito muito conhecido, de *escutar o disco do vizinho*. Isto era feito pela contiguidade entre as casas, que favorecia um *intercâmbio musical*, mesmo a contragosto em alguns momentos; também havia a possibilidade de se tomar emprestado um disco ou negociar trocas com algum vizinho, estreitando-se, assim, os elos de solidariedade.

O rádio, também lembrado pelo entrevistador, popularizava ainda mais a canção, por atender à demanda dos que não podiam comprar o disco, contribuindo também para a permanência de uma canção na memória por meio de programas elaborados a partir de sugestões de ouvintes e das paradas de sucessos.

Discutiu-se no primeiro capítulo o quanto o rádio informou musicalmente os próprios artistas que compartilham com Taiguara uma história de escutas musicais. À medida que se populariza, torna-se um veículo ainda mais importante para a divulgação das músicas. Nas rádios AM, apresentadores como Barros de Alencar e Eli Corrêa ambientavam as canções em bate-papo com os ouvintes, concedendo-lhes frequentemente o direito de escolherem sua canção preferida. Ouvir rádio não comprometia o andamento do serviço no ambiente doméstico: podia-se passar roupa, cozinhar, arrumar cozinha ao som de músicas que, quando agradavam, exigiam memorização rápida para serem cantadas depois, pois nem sempre o disco estava à mão.

Disso resultava uma apropriação atropelada que, não raro, produzia distorções na letra. A escuta do rádio também promovia confusão na atribuição da autoria pelo ouvinte, pois muitas vezes perdia-se o instante em que o locutor falava o nome do cantor, o que levava a uma identificação da autoria da canção *de ouvido*.

Não quer dizer que o meio escrito tocasse menos o público que o disco ou o rádio. Na verdade, algumas revistas com informações da TV e da vida dos artistas faziam enorme sucesso, prolongando, assim, a experiência do rádio, pelo acesso do ouvinte do rádio às letras das canções, ao *ranking* dos discos mais vendidos e às fofocas sobre os ídolos, que às vezes atuavam também como protagonistas em fotonovelas. São exemplos dessas publicações as revistas *Amiga*, *Contigo* e *Intervalo*. Segundo o jornalista Flávio Tiné, que trabalhou nas duas últimas, “a Contigo chegou a tirar 500 mil exemplares por mês. Intervalo vendia em torno de 70 mil por semana e foi fechada em 1974 porque dava prejuízos à Abril”.⁸⁹

Taiguara finaliza a entrevista com uma reflexão sobre a perda de autonomia do governo brasileiro diante do FMI (Fundo Monetário Internacional), o que aparentava ser mais urgente do que uma discussão local sobre censura. A condição de país devedor trazia consequências danosas para o Brasil, com a ampliação dos poderes das multinacionais, entre as quais se incluíam as empresas do disco. Instalava-se, portanto, uma forma de censura muito mais contundente, construída nos interesses de mercado. Taiguara propõe uma união de forças para primeiro se combater a Lei de Segurança Nacional, a inibir o trânsito do indivíduo e o livre pensar. A doutrina da segurança nacional imiscui-se na lei e é a medula do governo militar, grande culpado pela desconfortável sensação de um país à venda. Derrubada esta lei, desabaria o aparato legal que sustentaria os desmandos da ditadura. Finda a ditadura, o Brasil poderia finalmente refletir por si mesmo sobre seu próprio futuro.

⁸⁹ Flávio Tiné. “Taiguara: o cancionário da esperança”. Disponível em <http://flaviotine.blogspot.com/2008/08/taiguara.html>.

CAPÍTULO 4

Quebrando todos os relógios, Taiguara constrói o seu próprio tempo

O preço da vida se paga é vivendo, impávido, e recordando fiel o que dela foi dor ou foi contentamento.

Darcy Ribeiro

1. A censura também tinha a sua linguagem de fresta

A entrevista ao *Pasquim* ocorrera quatro meses e meio depois da apresentação de Taiguara em Manaus para um público de mais de duas mil pessoas. Era a sua volta aos palcos em 14 de maio de 1983, segundo nota divulgada pela *Folha de S.Paulo*.¹

Como se pode perceber, de nota em nota, de notícia em notícia, Taiguara começa a povoar, finalmente, os espaços que dão visibilidade ao artista e seu trabalho. A sua volta aos palcos, mais do que as entrevistas que falam de seu retorno, é a prova cabal de que está vivo e disposto a retomar a carreira de cantor.

Já a partir do mês de setembro daquele ano de 1983, começariam as entrevistas e críticas ao disco recém-lançado, *Canções de amor e liberdade*. Naquele momento, o interesse maior que o disco despertava vinha do seu simbolismo na turbulenta biografia de Taiguara. Era a volta por cima de um cantor desaparecido por uma década, que, segundo rumores, estaria louco, viciado em drogas, enfim, condenado ao silêncio. Os rumores, na verdade, tentavam preencher o vazio das informações sobre alguém que desaparecera no auge do sucesso sem ao menos se despedir. Mas Taiguara se despedira, segundo ele próprio dizia nos jornais, e de maneira contundente: abandonara os palcos e as gravações – e expressara seu protesto publicamente – por não se render às imposições da gravadora e por sofrer constantes vetos da censura a tudo o que fazia. Seu gesto, no entanto, foi silenciado por uma lei fundamental de seu próprio meio: longe do circuito

¹ “Começar de novo”. *Folha de S.Paulo*. 25/5/1983.

musical, distante da mídia, resultado: silêncio e esquecimento. Portanto, o artista queria que o seu protesto fosse eloquente, que sua batalha se travasse no solo da música, e não por outros canais onde a música atuaria secundariamente. Mas, reconheçamos, não é nada fácil mover-se em solo tão movediço, palmilhado por agentes interessados não só em interferir no trabalho artístico, mas em se apropriar do seu discurso em seu favor. A difícil questão era: em que termos Taiguara deveria negociar com a gravadora a sua liberdade de criação?

O disco *Canções de amor e liberdade*, portanto, sinalizava uma volta após dez anos de silêncio: entre 1974 e 1976, Taiguara não gravara nenhum disco – numa época em que os artistas eram estimulados a gravar um disco por ano –, visto que estava envolvido com a gravação de seu disco em inglês e depois com o trabalho com Hermeto Paschoal. O último sucesso do cantor fora *Que as crianças cantem livres*, do LP *Fotografias*, de 1973; *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, gravado em 1976, por ser um trabalho diferenciado, não foi produzido em tiragem comercial – naturalmente, houve o episódio da censura a inviabilizar o lançamento do disco; há afirmações, inclusive, de que algumas cópias que ainda estavam nas lojas tivessem sido recolhidas, mas o fato é que a gravadora se retraiu e, assim, poucas pessoas tiveram acesso àquele trabalho.

Importante assinalar que essas questões não ficam tão claras nem na fala de Taiguara nem nas matérias que discorrem sobre o assunto. O que se percebe é que há um diálogo mudo entre gravadora e censura a incidir sobre a produção musical, segundo a conveniência de cada uma. Tal cumplicidade discursiva começa na fase da negociação de vetos, pela prática informal de liberação das letras a partir de um corpo a corpo dos advogados das gravadoras com os censores, o que redundaria em ações de um lado e de outro com o objetivo de casar as elaborações poéticas do compositor com as exigências da censura e das próprias gravadoras. A partir daí, essa informalidade se ramificaria por todo o processo de circulação da música, aprisionando o artista, vítima fácil de um jogo de manipulação de informações.

Como exemplo, tomemos a intervenção feita pelos próprios ouvintes das rádios, quando enviam cartas e/ou telefonam exigindo providências para que determinada música não seja executada: tal ação eximia a censura institucionalizada de responsabilidades formais sobre tal interdição e, de quebra, referendava a própria existência da instituição. Acrescentem-se ainda as ações empreendidas pelos órgãos responsáveis pela autorização do uso de espaços para *shows*. Tais órgãos se converteriam em verdadeiros postos avançados da censura ao interditar as

apresentações do artista por motivos bem distintos dos habitualmente utilizados pela censura formalizada. Como denunciar como censura algo que não vem formalizado como tal? Ainda mais que, no calor da interdição, se o artista buscasse recorrer, depararia com uma realidade desfavorável, já que, não raro, existiam, de fato, aquelas razões apontadas pelos órgãos responsáveis pela interdição, conforme se pode prever da declaração da viúva de Taiguara, Ana Lasevicius, a Flávio Tiné (Ana foi casada com Taiguara de julho de 1987 até a morte do cantor):

[Ana Lasevicius] teve grande participação em dois memoráveis shows de Taiguara: no Canecão e no Teatro João Caetano, quando enfrentou todos os problemas comuns desse tipo de atividade: som alugado, luz em gambiarras, água, partitura e cavaletes para os músicos, passar o som, ensaios... Afinal, diz ela, na hora o público quer que tudo funcione, não importa o trabalho que tenha dado. (...) ²

Ora, por maior que seja a boa vontade dos produtores do *show*, às vezes as condições do espaço exigem providências de longo prazo. Então, para a censura é altamente presumível que, por este caminho, sempre obterá o resultado que espera. E, mesmo que não parta da censura, propriamente, a iniciativa de interditar um espaço, a própria secretaria ligada à prefeitura local ou o órgão responsável pelos alvarás poderiam simplesmente atender a um pedido de alguma autoridade para dificultar a liberação do espaço. Em suma, a prática informal, aparentemente benéfica no começo, se tornaria, afinal, deletéria para o artista, pois não deixaria rastros de censura nas interdições, dificultando a compreensão do que estaria acontecendo de fato. Alguns jornais, diante de tal situação, se limitariam a reproduzir os argumentos dessas interdições sem lançar dúvidas sobre tais ações, transferindo toda a responsabilidade daqueles transtornos para a produção dos eventos, ou então, enveredando pela linha do “psicologismo”, especialmente no caso de cantores “complicados” como Taiguara: “(...) E [Taiguara] não resiste a soltar a paranóia ao saber que, ontem, no dia de seu ensaio geral, o Canecão estaria ocupado por uma festa da Polícia Militar – ‘muito estranha esta festa na véspera de minha estréia...’” ³

Se havia alguma paranoia de Taiguara, motivos não lhe faltariam – ou tudo seria mera coincidência, puro azar? Vejamos:

V – Que espaços você tem conseguido ocupar desde que voltou a fazer shows?

² Flávio Tiné. “Taiguara: o canceiro da esperança”. Disponível em: <http://flaviotine.blogspot.com/2008/08/taiguara.html>.

³ Marcia Cezimbra. “Taiguara: os 13 outubros”. *Jornal do Brasil*. 27/5/1987, p. 6.

T – A gente ocupa os espaços possíveis. Tem companheiro que, ao saber da minha temporada no Maksoud Plaza, pode reagir assim: “Pô, mas o Taiguara fazendo espetáculo num hotel burguês!” Ora, eu também acabei de fazer um show pros metalúrgicos em São José dos Campos. Depois, o que surgiu foi o Maksoud. E mesmo aí houve restrições. Quando o hotel já tinha pedido o show, surgiu no meio do caminho uma jogada pra que ele não acontecesse, e até agora a gente não conseguiu detectar de onde partiu. O nome “13 Outubros Depois” foi retirado do espetáculo do Maksoud e minha fotografia não saiu nos cartazes.

V – É a primeira vez que acontecem problemas desse tipo?

T – Tive dificuldades também em Minas, em 1985. O Palácio das Artes, um dos locais mais importantes para espetáculos em Belo Horizonte, ficou fechado para mim durante um ano. Meus companheiros do PT aproveitaram o momento em que houve uma mudança na diretoria do Palácio e conseguiram o local para nosso espetáculo. Agora, recentemente, houve problema num teatro no Rio de Janeiro, onde cancelaram uma temporada minha já acertada.⁴

Difícil distinguir o que seria verdade do que seria paranoia. Pouco importa. O que queremos ressaltar é que esta é uma dúvida fabricada: se não havia uma resposta certa para dissolvê-la ou atenuá-la, então o fato por si mesmo era minimizado ou descartado. Em minha própria experiência com as fontes fui presa dessa armadilha. De início, fiz coro com os jornalistas não por ver como paranoicas as suspeitas de Taiguara, mas por saber que a produção de um *show*, mesmo nos dias de hoje, sofre com a precariedade dos espaços e equipamentos, então os órgãos responsáveis pela segurança estariam, na verdade, exercendo o seu papel ao interditar um local que, de fato, não atendesse às condições mínimas de segurança exigidas para aquele tipo de evento. Se as normas tivessem sido obedecidas, a censura teria dificuldades em lançar mão dessa artimanha. Entretanto, reconsiderei a questão quando pensei nos danos provocados pela interdição dos espetáculos para os artistas, especialmente para aqueles sem grandes patrocinadores. A carreira de Taiguara foi seriamente abalada quando ele interrompeu a turnê do *Fotografias*; depois, o circuito universitário e os *shows* pelo interior do Brasil mostraram-se igualmente inviáveis por motivos semelhantes. O lançamento do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* também não aconteceu. Agora, no seu retorno, novamente o cantor enfrentava dificuldades. Se tudo isto comprometia em grau tão elevado a carreira de um cantor perseguido pela censura, é evidente que não podia ser ignorado nesta pesquisa. Noutras palavras, a questão da irresponsabilidade dos administradores dos espaços dos *shows* não afastaria a suspeita de uma intervenção da censura para impossibilitar o espetáculo, pelo contrário, a censura atuaria justamente a partir dessa possibilidade. Graças a essa prosaica constatação é que abandonei uma postura conformista para me lançar à aventura de explorar o modo como a censura também se

⁴ Vitu do Carmo. “Taiguara: o lirismo vai à luta”. *O Nacional*. 14/5/1987, p. 12-13.

esgueirava por frestas, sem deixar rastros do seu gesto. Ora, se Taiguara pensou que fora da mídia teria mais privacidade e por isso seria esquecido pela censura, errou feio. Seus *shows* foram dificultados, e o cantor, cada dia mais endividado, foi perdendo a batalha.

Tomemos como referência os dois cancelamentos de *shows* relatados por Taiguara: o cancelamento de *Fotografias*, sob alegação de ausência de saída de incêndio na boate Pigalle no Rio de Janeiro; o *show* de lançamento do disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, em Santo Ângelo, Rio Grande do Sul, em virtude da necessidade de instalação de iluminação especial pela prefeitura para atender ao turismo. Esses eram argumentos concretos, quem poderia contestá-los? Entretanto, justamente por serem verdades incontestáveis, era daí que as ações de censura fluíam com mais liberdade. Neste caso, a censura, disfarçada, atuaria como denunciante de uma verdade incômoda de bastidores que roubaria a atenção de todos – a falta de segurança nas casas de espetáculos ou nos espaços de *show* – e silenciaria o artista que viesse a público com o espírito de desfazer a farsa da censura. Por isso é que a questão da paranoia de Taiguara deve ser posta de lado e a questão da atuação da censura deve ser debatida em seu lugar. Trata-se de um estudo não sobre o fato provado e verificado, mas do fato levantado como possibilidade no universo de ações da censura. Ademais, temos que considerar que, quando a censura atua amparada nas lacunas deixadas por outrem, silencia o artista por desviar o foco de si mesma, com efeitos para o futuro: distorcendo a história, forja outras memórias. O lado mais obscuro da censura, conhecido pelos relatos dos artistas sobre a presença de agentes federais na plateia de seus *shows*, pelo fichamento de artistas no DOPS mediante solicitação de censores e pelo cancelamento sumário de espetáculos expõe uma faceta menos organizada e comprovada documentalmente, onde todo e qualquer organismo público se arvoraria em censor para silenciar o que considerava subversivo ou imoral. Taiguara narra sua própria experiência:

(...) A ditadura militar me proibiu 68 músicas, perseguiu os nossos espetáculos pelo interior de São Paulo, Santa Catarina e Paraná – onde eu fiz três circuitos universitários quase impossíveis de realizar porque a polícia federal chegava. Agentes disfarçados, à paisana, chegavam nas rádios e cancelavam a entrevista, cancelavam o show pela rádio, ameaçavam o público. 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 várias cidades do interior de São Paulo. Então, como eu não

podia mais gravar, a censura proibia tudo e não podia mais sobreviver com o trabalho, a saída foi o aeroporto.⁵

Taiguara fala, certamente, do período que se seguiu ao cancelamento do *show Fotografias*, quando deu uma pausa nas grandes turnês e tentou o chamado circuito universitário e as excursões pelo interior. Esse caminho foi também dificultado, portanto mais uma alternativa descartada. Só restava o trabalho como compositor, mas que artista iria querer gravar alguém tão censurado?

O cantor Sérgio Ricardo só recentemente foi informado pelo jornal *Correio Braziliense* de que por pouco não fora fichado no DOPS, ante um pedido de um censor encaminhado a um delegado da polícia federal:

Sérgio Ricardo foi apresentado pelo **Correio** ao ofício nº 393, de outubro de 1968, em que o tenente-coronel Aloysio Muhlethaler de Souza, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), avisa: havia pedido providências ao delegado regional da Polícia Federal de São Paulo para fichar o cantor nos registros da Divisão de Ordem Política e Social (Dops) da corporação por conta da letra de *Dia de graça*. “Trata-se de uma letra altamente subversiva, nos moldes das que estão sendo produzidas em massa por grupos comunistas que vêm agindo no cinema, teatro, rádio e televisão”, escreveu Muhlethaler. “Aparentemente inocente, a letra referida lança o seu veneno, subrepticamente, solapando o regime e as instituições. A música em pauta não será liberada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas”, continuou o censor.⁶

Vê-se que a censura aqui já não se organiza numa estrutura, mas numa teia de organismos trabalhando em conjunto pelos interesses de um governo ditatorial, de forma propositadamente difusa e às vezes invisível. Tal característica pode confundir o pesquisador, que, ao impulso de buscar documentos nos arquivos relacionados com a própria instituição, muitas vezes é surpreendido pela ausência destes: o que teria acontecido? A solução para esse vazio de documentos são os depoimentos dos advogados das gravadoras ou de alguns censores que aceitam conceder entrevistas, ou dos próprios artistas.

Retomando a questão do período em que Taiguara se afastou da música, observa-se que, durante esse tempo, a gravadora Odeon não cruzou os braços: à falta de canções inéditas do cantor, organizava coletâneas que vendiam muito bem. Para se ter uma ideia, um disco de grandes sucessos de Taiguara lançado em 1975 chegou a vender

⁵ “Taiguara”. *Jornal Inverta*. 26/5/2009. (A entrevista foi realizada em setembro de 1991). Disponível em: <http://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/0/pagina-10-entrevista>.

⁶ Leonardo Cavalcanti. “As vítimas do alcaguete”. *Correio Braziliense*. 25/04/2010, p. 13.

84 mil cópias.⁷ Aqui, um parêntese: o problema com as coletâneas é o dismantelamento de projetos musicais que teriam tomado corpo a partir de motivações peculiares que assinalavam o amadurecimento do artista. Desmembradas, as canções perdiam esse vigor discursivo, e, quando acomodadas numa seleção de sucessos – bom lembrar que nem todas as faixas representam, efetivamente, sucessos –, passavam a responder às estratégias de *marketing* da própria gravadora, contribuindo para uma memória estereotipada do artista.



Fig. 1. Coletâneas lançadas pela EMI em 1984 e 1985 (a primeira capa não traz o ano)

Durante o período de divulgação do disco *Canções de amor e liberdade*, por exemplo, foram lançadas pelo menos duas coletâneas de Taiguara: uma em 1984 e outra em 1985 (sem contar aquela de 1975, que em 1983 ainda estava em catálogo). A de 1984, intitulada *Sucessos de Taiguara*, compunha-se das seguintes canções: *Hoje, Amanda, Viagem, Piano e viola, Universo no teu corpo, Teu sonho não acabou, Helena, Helena, Modinha, Que as crianças cantem livres, O velho e o novo, Tributo a Jacó do bandolim, Carne e osso*.⁸ A coletânea de 1985, *Paz do meu amor*, trazia as canções: *Maria do Futuro, Prelúdio nº 2, Gente humilde, Mudou, Momento do amor, Serenata do adeus, A flor na areia, Manhã de Londres, Berço de Marcela, Fim de caso, Castigo, Valsa da Primavera*. Ou seja, enquanto o disco novo de Taiguara trazia um conteúdo político bem explícito, outros lançamentos do cantor reavivavam o mito do

⁷ Tarik de Souza. “Taiguara: a volta do mais censurado romântico”. *Jornal do Brasil – Caderno B*, 05/09/1983., p. 5.

⁸ Informação obtida no site: <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva>.

cantor romântico. Como eram muito grandes as dificuldades de divulgação do *Canções de amor e liberdade*, o cantor sofria na própria pele as consequências de ter sido um cantor de sucesso: agora seu maior rival era ele mesmo, remontado em coletâneas, prisioneiro de um tempo nunca ultrapassado. Não foi possível obter os dados de venda do disco *Canções de amor e liberdade*, mas pode-se imaginar que tenha sido menos lucrativo para a Continental do que foram as coletâneas para a EMI/Odeon – até porque o custo destes lançamentos era inferior, já que se tratava de uma seleção de canções já gravadas. Daí por que não causa espanto uma matéria como esta, publicada já em 1990, isto é, algumas coletâneas mais tarde:

Há artistas cuja obra parece datada. Taiguara, por exemplo, ainda hoje traz no corpo as marcas de seu tempo, vivido em plena era dos festivais e do efêmero apogeu da contracultura. O sonho acabou, mas ele dá a impressão de continuar situado numa já remota época, (sobre)vivendo do que foi e não do que é. Volta e meia, o cantor e compositor uruguaio ressurgue das cinzas em shows retrospectivos e em coletâneas como a que a EMI-Odeon está lançando. “Teu sonho não acabou” chega às lojas esta semana, em LP, cassete e CD, inaugurando a obra de Taiguara na tecnologia a *laser*.⁹

Vê-se daí a truculência das empresas do disco quando, sentindo-se acuadas, arvoram-se em legítimas proprietárias da obra artística, amparadas por uma legislação permissiva.¹⁰ O discurso sobre a fragilidade jurídica das empresas concessionárias de direito público mostrava-se frutífero num contexto de censura, quando articulado para justificar, perante o artista, uma conduta pouco receptiva da gravadora a projetos musicais mais arrojados. O artista, por sua vez, como alvo preferencial da censura, não podia polemizar com a gravadora sob tal argumento, pois ambos viviam uma situação de fragilidade no governo militar. Ao amparo desse acordo solidário, soluções mercadológicas passeariam livres pelo discurso das gravadoras. Quando elas tomam a iniciativa de montar coletâneas, ratificam a ação da censura, sobretudo por introduzir um ruído no discurso que o cantor deseja veicular no momento atual. A matéria sobre a nova coletânea de Taiguara, o cantor datado, finaliza assim: “A faixa-título diz que, onde Taiguara esteve, o sonho acabou, mas, a julgar pelo número de coletâneas de Taiguara que chegam periodicamente às lojas, tem muita gente que ainda não se deu conta disso”.

⁹ Mauro Ferreira. “Visita ao armário do sonho sem fim”. *O Globo*. 7/5/1990.

¹⁰ As queixas contra a legislação dos direitos autorais é recorrente na classe artística, conforme verificado nas matérias na *Hora do Povo* e no depoimento do músico Novelli.

Feitas essas considerações, comecemos a enfrentar a análise das matérias que noticiam o lançamento do disco *Canções de amor e liberdade*. A matéria de Tárík de Souza segue um roteiro já mencionado no capítulo anterior, de apresentação do disco a partir da biografia do cantor. Musicalmente falando, ela não se desenvolve no espanto do crítico musical diante da novidade trazida por Taiguara no disco novo, e sim na identificação da dicção taiguariana neste trabalho mais recente, como se a sua música permanecesse imune às intempéries de uma história conturbada e aquele período de silêncio tivesse sido mesmo para uma pausa criativa. Embora trate como mudança o atual investimento musical de Taiguara, atenua o seu assombro ante as emoções de um artista que se sente devolvido ao que, efetivamente, sabe fazer – “Para mim era uma questão de honra continuar a carreira. Sou neto e filho de compositor”.¹¹ Direto de seu reduto em Santa Teresa, com a esposa Eliane do lado, Taiguara toma um tererê gelado e “confessa-se aliviado do peso do mito (‘aquela história de ser obrigado a procurar o brilho de uma quinta diminuta pra provar talento a todo instante’)”. Nesse clima aconchegante, Taiguara conta, mais uma vez, sua história, revelando alguns detalhes importantes de sua biografia – mais tarde, ao redigir a matéria, Tárík de Souza complementarará o relato com dados “curriculares” do artista. Em suma, Taiguara não poupa o jornalista dos detalhes pouco musicais de sua história, inclusive deixa claro seu interesse pela política, citando nominalmente Luiz Carlos Prestes, mas a reportagem não perde o foco da discussão musical, ambientando a paixão política na própria história de vida de Taiguara, o que permite uma apropriação mais digerível ao leitor, de modo que a música não perca o seu destaque. Os comentários sobre o disco vêm salpicados no texto, ao ritmo dos temas debatidos. Num momento, fala-se da importância de um trabalho novo, o oitavo disco numa carreira de vinte anos, noutro já se fala da mudança no perfil do cantor, que se pode pressentir no disco – e então fala-se do *Canções de amor e liberdade* sob uma provocação ideológico-musical.

No penúltimo parágrafo, ganham destaque as matrizes musicais do disco:

Modernizou a **zamba** argentina (**Che Tajira**), numa entonação que lembra Astor Piazzolla ou na direção da marcha-rancho carioca (**Marília das Ilhas**). O velho sucesso da dupla Cascatinha e Inhana, a guarânia **Índia**, reciclada por Gal Costa, ressurgiu de forma ainda mais inesperada. Vem no ortodoxo arranjo original para piano, do autor José Assunción Flores, reavivado na harpa do natalino Luis Bordon. Também a letra é diferente: “Fiz uma tradução do texto original de Ortiz Guerrero, para quem a imagem da Índia era a verdadeira face de nosso continente latino-indígena”. Baseado no tripé básico da música paraguaia, a **guarania** (lenta), o **chamamé** (andamento médio) e a **polka**

¹¹ Tarik de Souza. “Taiguara: a volta do mais censurado romântico”. op. cit., p. 5.

(rápido e dançante), o diligente Taiguara comenta sua associação vocal com a dupla sertaneja Cacique e Pajé (“são índios mesmo”), que no disco cantam o **chamamé Voz do Leste**).

Finalmente, a matéria antecipa o próximo projeto de Taiguara, voltado para a gravação de um disco a partir do encontro da música brasileira com os ritmos africanos.

No dia 5 de outubro de 1983, o Deputado Jacques Dornellas, do PDT do Rio de Janeiro, lê no plenário da Câmara dos Deputados uma carta de Taiguara ao Ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, pedindo providências com relação às ameaças que, juntamente com a esposa e o assessor artístico Líbero Campos, vem sofrendo por telefone. O plenário da Câmara é um espaço novo de denúncia, cujo acesso é franqueado a Taiguara pela via política, num vínculo que mantém com o PDT carioca. Eis o trecho em que relata o que vem acontecendo:

Iniciado o lançamento na Imprensa e no Rádio do LP produzido durante os anos de 1982/83 e retomada a comunicação com o grande público nas redações e nas emissoras do Rio de Janeiro, estou sendo subitamente ameaçado por telefonemas anônimos, meu assessor artístico o Prof. Líbero Campos sendo ameaçado de morte, e seus pais tanto quanto minha Senhora tendo sido constantemente assediados pelo mesmo sórdido processo: Vêm ora tentar interromper nosso sono com pornografias e ameaças a mim e ao Prof. Líbero, ora oferecer ao Prof. suborno para que abandone o trabalho de Divulgação na Imprensa, ora grotescamente ofender minha Senhora com propostas indecorosas e tentativas de intimidação, além do que, tenho comprovado que logo após conversas telefônicas, o elemento terrorista de tudo se havia inteirado, usando essa informação como ameaça, poucos minutos depois. Tenho recebido informações de colegas da área de divulgação e da Imprensa, que, em conjunto, comprovam haver uma difusão de notícias falsas a meu respeito, difamações, e o estabelecimento de um clima de terror e medo entre vários profissionais das diversas áreas de comunicação social no Rio de Janeiro.¹²

Taiguara sugere, entre as providências, a varredura de sua linha telefônica para coibir futuras ameaças. A carta é posterior à entrevista do *Pasquim*, onde já fora feita essa denúncia. Embora num momento político tenso, o pleito de Taiguara não é atendido, já que as autoridades não se mobilizam para apurar o fato, conforme se vê na reportagem da revista *Amiga* sob o título “Taiguara: estou sendo ameaçado de morte”: “Dirigentes da Polícia Federal desconhecem qualquer ‘pressão’ à pessoa de Taiguara”.¹³ Nesta matéria, vem destacada uma fala de Taiguara de onde se lê: “Há uns terroristas que espalharam que estava hospitalizado e louco pelo consumo de drogas. Quem me conhece sabe que sempre fui completamente contra o uso de tóxicos ou manter qualquer vício”. Embora o próprio título da matéria já veicule a denúncia e os trechos ali

¹² *Diário do Congresso Nacional* (Seção I). 5 de outubro de 1983, p. 10388.

¹³ Marly Schall. “Taiguara: estou sendo ameaçado de morte”. *Amiga*. 26/10/1983.

destacados reforcem esse tom, a reportagem não enfrenta a questão. Traz uma narrativa da trajetória do cantor romântico, que, após vários vetos, desapareceu e agora retornava, com novo visual e politizado:

Taiguara, que por questões políticas esteve afastado do público por quase 10 anos, acaba de lançar um LP, **Canções de Amor e Liberdade**, onde, em meio a mensagens de amor e ideologia, ressalta seu compromisso com as raízes e lutas brasileiras. É possível que seu envolvimento político tenha, nesse longo período de ausência, mudado sua cabeça e também seu aspecto. 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.

Taiguara pondera que já vinha experimentando um contato com a política desde os tempos em que morava numa mansão na Barra da Tijuca, ou seja, no auge da carreira. Procura esclarecer as condições que o levaram a desaparecer e o fizeram aprofundar-se na política. Mas o jeito terno de cantor romântico grita mais alto, num espaço propício a uma conversa num tom mais pessoal:

Suas posições políticas não impedem Taiguara de ser um homem extremamente romântico. Ele exhibe um largo sorriso quando explica que está muito feliz com o casamento com a ex-professora Eliana, a quem chama de “companheira”, e seus filhos Moína, Tagira e Potiguar (de 8 anos, 4 e 1 ano e quatro meses). E conclui: ‘Por que voltei? Graças ao incentivo dos meus amigos do ABC paulista, dos líderes indígenas com quem convivi, à gravadora Continental, à funcionária que ia batalhar minhas músicas em Brasília e ao meu assessor artístico, Líbero Campos. Graças à minha mulher e meus filhos, que são extensões de minha vida.’”

Embora desta vez Taiguara disponha da imprensa para veicular sua denúncia, não há uma repercussão da notícia no próprio meio de forma a suscitar um debate que pressione o Estado a adotar medidas concretas no caso. Os culpados permaneceriam impunes. De toda forma, essa difusão de boatos por agentes da repressão não pode ser desprezada na investigação das dificuldades que Taiguara enfrentou no retorno. Ao contrário, o que no capítulo parecia óbvio – o uso do boato para preencher o silêncio das informações – seria apropriado por aqueles elementos, que se incumbiriam, então, de pesquisar o discurso do cantor e apropriar-se dele para tornar ainda mais verazes as informações plantadas no meio artístico. As ameaças que Taiguara sofreu, apesar da existência de testemunhas que, junto com ele, sofreram também tais ameaças, foram silenciadas de forma sutil pela própria imprensa.

Ora, na memória do período de endurecimento de setores de direita, com atentados a bomba a bancas de revista, à sede da OAB, ao jornal *Hora do Povo*, além do episódio Riocentro, o caso de Taiguara seria mais um a ser acrescentado: tratava-se de ameaças concretas a um cantor-compositor que enfrentava as agruras de um retorno à música depois de uma incursão na política pela via jornalística, trabalhando num jornal de esquerda. Num momento em que vários cantores se organizavam para se apresentar em grandes *showmícios*, somando-se aos operários que impulsionavam as manifestações a cada dia com novas adesões da sociedade, Taiguara viu-se ameaçado duramente em sua própria casa por telefonemas e cartas anônimas. A suposta razão para esses atos, segundo entendimento de Taiguara relatado ao *Pasquim*, seria, de início, a repercussão do seu trabalho na *Hora do Povo*. Agora, voltando à música, o receio daqueles agentes terroristas era de uma continuidade do trabalho jornalístico pela via musical. Justamente o que Taiguara se propunha fazer. O *modus operandi* da censura parecia não ter mudado desde os anos setenta, até porque Taiguara também repetia procedimentos daquele tempo: na divulgação do seu trabalho, antecipava as ações artístico-políticas que tomaria e então a censura agia a partir daí. Mas pelo menos uma mudança se percebia agora: em tempos de franca abertura, intensificavam-se as ações da censura por uma via oblíqua, sobrepondo-se às leis, sem que fosse possível apontar culpados.

2. Antes de existir a crítica, já havia um mundo que o artista habitava

De volta aos comentários ao disco recém-lançado, trago aqui duas críticas, uma do *Estadão* e outra da *Folha de S.Paulo*, ambas tratando como equívocos e anacronismos as temáticas das letras e os diálogos musicais do *Canções de amor e liberdade*.

A crítica de Eduardo Martins, de *O Estado de S.Paulo*, traz como título *A rede de equívocos que envolve o próprio autor*, onde o disco *Canções de amor e liberdade* vem descrito como um lançamento que, malgrado o tom revolucionário, é “inofensivo, anacrônico e pouco prático”, incapaz de incomodar a própria censura. Martins desenvolve o seu texto a partir do desajuste que aponta entre letra e melodia, seja quando o léxico empregado pelo compositor opera num registro romântico, em convite a uma leitura política, seja quando acontece o contrário. De toda maneira, para ele seria

completamente equivocada a proposta de Taiguara, esteticamente falando, baseada em encontros de realidades sonoras e temáticas totalmente incompatíveis:

[...] 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.¹⁴

Tal análise crítica privilegia, como se vê, a parte estética da canção, sem uma contextualização da temática que flui, de imediato, da letra. Quer dizer, se o crítico musical identificava nas letras uma *intenção política tão obsessiva*, por que se renderia a essa sensação de desconforto em vez de buscar compreender as motivações de Taiguara para enveredar por tal caminho? Se o cantor voltava de um exílio musical de dez anos, certamente desejava, no mínimo, ser escutado, então uma análise mais detida do conteúdo de suas letras seria produtiva tanto para o crítico como para o compositor. Ademais, num cenário onde as condições de produção favoreciam a intertextualidade, era de esperar que também a crítica se desenvolvesse a partir do diálogo com o próprio meio onde era produzida, a partir da coleta de informações sobre a volta de Taiguara, tão comentada em reportagens e entrevistas. Uma crítica feita nesses parâmetros seria muito mais consistente, pois mostraria o processo de elaboração poética do compositor de sua própria óptica, e não da óptica do crítico. A intervenção deste último se daria em etapa posterior, quando então se debruçaria sobre a matéria poética já informado de uma proposta ou simplesmente de uma intenção do compositor e então poderia lançar mão de suas competências de crítico para interpretar algo que se apresentava a seus olhos já como resultado. Para ficar mais claro, no caso de Taiguara, não se tratava de uma realidade política pura e simplesmente, mas de uma realidade de vida.

Da forma como procedeu, o crítico subestimou o potencial discursivo da canção, se considerarmos o que diz José Miguel Wisnick, que “(...) em algum lugar e de algum

¹⁴ Eduardo Martins. “A rede de equívocos que envolve o próprio autor”. *O Estado de S.Paulo*. 28/10/1983, p.15.

modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas. (...)”¹⁵ O que transparece da crítica aqui discutida é uma expectativa frustrada do próprio crítico de uma retomada da carreira por Taiguara a partir de uma atualização estética e temática de uma obra já consagrada. Curiosamente, tal proposta não contradiz o investimento de Taiguara musicalmente falando, afinal, segundo ele, nenhuma experiência seria jamais descartada; entretanto, falar em obra consagrada aqui induziria à seleção de canções, com descarte das menos conhecidas – ou das desconhecidas; ou das que nem chegaram a ser gravadas –, justamente quando se intensificava o combate entre Taiguara e a censura. Ora, uma análise crítica do trabalho atual tomando como parâmetro o repertório de sucessos de Taiguara é uma versão atualizada do próprio mecanismo de censura. Vale dizer, uma análise meramente estética torna-se, politicamente falando, no mínimo, suspeita, por revelar, nas entrelinhas, um diálogo fechado entre crítica e mercado fonográfico, segundo expectativas meramente comerciais. Assim considerando, tal modelo de crítica induz à desconfiança de uma apropriação perniciosa de um espaço da mídia pelas empresas do disco, para ali incutir seus interesses, num formato sofisticado de publicidade.

À parte todo esse complô, o público de Taiguara – composto, inclusive, de muita gente que sequer tinha acesso ao seu disco – também parecia aguardar a volta efetiva do cantor de sucesso. Desta perspectiva, o disco *Canções de amor e liberdade* seria mero aceno de retorno, espécie de carta aberta à comunidade musical. Mas haveria ainda lugar para a canção romântica em seu repertório? E se houvesse, que feição assumiria?

A segunda crítica ao disco *Canções de amor e liberdade* que trago aqui, na mesma linha da anterior, vem da *Folha de S. Paulo*, de autoria de Dirceu Soares, sob o título “Belas canções, mas fora do tempo”. Já se presente, de pronto, uma discussão em torno do anacronismo de Taiguara, que, dez anos depois, retornaria antiquado e desatualizado. Curiosamente, quem parece desatualizado nesta crítica é o próprio Dirceu Soares, ao invocar, textualmente, as “canções de protesto” em pleno ano de 1983, aprisionado numa nomenclatura, esta sim, datada. Ante a evidência do anacronismo do cantor, o crítico talvez devesse se lançar à aventura de investigar – ou pelo menos sugerir este caminho a seus leitores – o que estaria por trás de uma estética que lhe

¹⁵ José Miguel Wisnik. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 199.

soava antiquada. Afinal, fazer da crítica um julgamento a partir do próprio gosto denuncia, muitas vezes, um preconceito estético a partir de modelos selecionados no próprio meio onde a crítica opera, que faz confundir gosto com qualidade. Em plena Era dos Festivais, o escritor Paulo Mendes Campos já dizia:

Melhores não quer dizer absolutamente nada. Isso de falar que um objeto é melhor do que outro só tem sentido quando podemos usá-los e verificar os resultados. Dois tecidos para camisa, por exemplo. Mas como poderei saber se o girassol é melhor que a violeta? Deveria preliminarmente, pelo menos, comê-los. Quando se trata da quintessência do abstrato – a música – dizer qual é a melhor é uma farsa mental.¹⁶

Aqui, o cronista antevia a própria angústia ante a possibilidade de, um dia, vir a participar do júri de um festival. Tratava-se de uma alegoria, por meio da qual se podia criticar todo o contexto que circunda o julgamento estético, quando alguém se vê no papel de atribuir valor a uma obra artística. Convenhamos, a crítica musical compõe o circuito de divulgação da canção, orientando o público do disco e informando as futuras reportagens que a tomarão como referência, daí a responsabilidade em não fazer julgamentos que reflitam simples opinião. Isso porque

A opinião sem recurso aos fatos gera uma razão interna que incorpora a si só o que lhe é semelhante, vindo em tudo confirmação de si própria. Falta-lhe a *liberdade para o objeto*, de que fala Hegel, que é a liberdade que o pensamento tem de assumir a diferença das coisas. E a coisa pertence ao mundo, não é reiteração mecânica da opinião.

Na vida prática, não temos sempre condições de transformar opinião em conhecimento: a verdade fica sendo a opinião comum.

A técnica acentua, no dia-a-dia, esse caráter mágico de não-verificabilidade.

O corretivo é a relação do pensamento com o objeto que o liberta do capricho, da volubilidade da opinião pela adesão humilde às coisas. Essa adesão humilde às coisas, muitas vezes perdida e sempre a reconquistar, impede que as opiniões continuem a se repropor e a proliferar numa projeção doentia.¹⁷

Geraldo Vandré, para alguns ícone máximo da chamada *canção de protesto*, afirma que jamais compôs esse gênero de canção, que suas canções procuravam, antes, desenhar uma realidade que o provocava de alguma forma.¹⁸ De fato, bem considerando, Vandré compôs canções de sonoridades e temáticas variadas – para ficarmos nas mais conhecidas, *Disparada* e *Porta-estandarte* –, mas uma em especial

¹⁶ Paulo Mendes Campos. “Consciência de jurado”. *Manchete*. 1º/11/1970, p. 123.

¹⁷ Ecléa Bosi. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 122. (grifo original)

¹⁸ Afirmação feita no documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, de Geneton Moraes Neto, com produção de Jorge Mansur, exibido pelo *Canal Brasil* nos dias 8, 9 e 10 de fevereiro de 2011.

acabou por rotulá-lo definitivamente como *cantor de protesto: Pra não dizer que não falei de flores*.

A crítica de Dirceu Soares aponta a fragilidade do formato “música de protesto”, cuja mensagem perderia o impacto tão logo o contexto político a que se referisse mudasse; segundo ele, a mudança da realidade para melhor ensinaria as pessoas a buscar esquecer todo o aparato ideológico que dera sustentação a um debate no passado, já superado no presente, por isso as canções, como parte desse entulho, seriam rechaçadas como passadistas. As letras de Taiguara, por falar de censura, exílio, exploração capitalista, com um uso nada econômico de jargões políticos, citações de líderes revolucionários, palavras de ordem, eram tomadas pelo crítico como um mau presságio, num Brasil que não queria mais marcar passo, senão marchar convicto e avante, rumo a um futuro promissor:

As canções que Taiguara fez e colocou neste LP chegam, por tudo isso, com sabor de velharia incômoda de baixíssimo astral. É até bom a gente se isolar três vezes na madeira! Martelar, nos dias de hoje, as velhas feridas já (quase) cicatrizadas, não é nada agradável. Melhor esquecê-las. Além do que já não é nenhum ato de heroísmo fazer e gravar canções de protesto. Nem a Censura anda tão preocupada com isso, hoje bem mais aberta do que nos tempos do Ato 5.¹⁹

A posição de Soares dialoga com uma faixa da intelectualidade que, segundo vimos na discussão ensejada pela matéria do *Folhetim*, rechaçava como passadista todo um conjunto de referências associadas ao Partidão, o que, na arte, se traduziria numa estética do nacional-popular. O reparo de Soares quanto ao anacronismo da canção de protesto o leva a sonhar com aquele Taiguara que sabia *dosar o amargo com doce* em *Universo no teu corpo*, canção de 1970, perfil este tangenciado no disco novo apenas pelo cuidado com a parte musical e pela maturidade de intérprete:

Fora estes senões, o LP está bem cuidado musicalmente, muito rico em ritmos da fronteira, como a guarânia e o chamamé. A regravação de “Índia”, de J. A. Flores e Ortiz Guerrero, adornada pela harpa paraguaia de Luiz Bordón, está muito bonita. Como intérprete, os anos sofridos fizeram de Taiguara um cantor de muita força, bem melhor.

Na mesma linha desta crítica, muitas outras matérias devem ter debatido a questão do panfletarismo de Taiguara, pois, quatro anos depois, o cantor falaria à revista *Amiga*:

Há pouco mesmo, saiu uma matéria no **JB**, vendo panfletarismos no trabalho da gente. Que nada! A gente tá dando um depoimento de vida. Muitas vezes não é

¹⁹ Dirceu Soares. “Belas canções, mas fora do tempo”. *Folha de S.Paulo*. 15/11/1983.

nem político o depoimento que estou dando, mas o companheiro, assustado pela possibilidade de fazer um panfleto ou de apoiar um panfleto – porque houve uma lavagem cerebral durante esses 20 anos –, e aí as pessoas têm medo de fazer uma arte política. Têm medo de que o trabalho possa se tornar objeto da crítica técnica, tecnocrática, quer dizer, é o tecnocracismo, o psicologismo. Tudo isso cria um estado de nervos e as pessoas vão pro palco fazer a arte pela arte; não dá pra contar com a realidade. Porque as pessoas têm medo do perigo da realidade manchar, macular a arte, de baixar o astral. Todo mundo tem medo do astral. Esse medo faz com que as pessoas vejam política, quando não estou falando em política; estou apenas dando um depoimento de vida.²⁰

Ora, para Dirceu Soares, o potencial artístico de Taiguara, mantendo-se intacto, redimia todo o disco, mantendo-se acesa a chama da espera de trabalhos futuros, quando o cantor estaria, aí sim, mais ambientado nas discussões estético-ideológicas travadas na linguagem da música. Nesta mesma linha vem um pequeno texto de Clóvis Naconecy de Souza do jornal *Shopping News*. Primeiro, o crítico ambienta o projeto musical de Taiguara num contexto que põe o artista em diálogo com outros cantores que também viveram uma experiência de censura e exílio:

Poucos artistas têm o peito de abandonar as benesses de um sucesso incontestável em troca de um ideal. Mesmo porque é uma questão de comodidade. Manter a integridade das convicções é sempre uma árdua batalha. Taiguara é um desses abnegados, a exemplo de Chico, Caetano, Gil e Vandrê dos anos 60. Ninguém melhor que ele sentiu o sabor do mel do sucesso, no começo dos anos 70, quando o País todo cantava em uníssono os êxitos de **Helena, Helena e Hoje**. Mas aqueles, decididamente, não eram bons tempos. Podia-se celebrar o amor nas canções, enquanto nos porões a conversa era bem outra. Para um artista sensível, que estava em sintonia com seu tempo, nada pior que a consciência. Era humanamente impossível contribuir para a alienação geral, compondo tolas canções de amor. O resultado foram dez anos de exílio voluntário, marcado profundamente nas rugas do rosto e, agora, nas mensagens revisionistas de seu trabalho de volta.²¹

Na verdade, Taiguara em momento algum desistiu de compor canções de amor, muito menos por algum drama de consciência. O que o teria levado a se exilar, segundo diz nas entrevistas, foi a impossibilidade de seguir compondo suas músicas num ambiente onde o seu nome era índice de suspeita para uma avaliação da letra com muito mais rigor. Ante as dificuldades com a censura oficial e os obstáculos dentro da própria gravadora, a fresta de que dispunha bloqueou-se de vez, e assim viu-se obrigado a interromper a carreira. A Odeon procurava justificar a própria má vontade com o argumento de que havia um contexto de censura que dificultaria certos projetos de

²⁰ Lílian Wanderley. “Taiguara: ‘Minha força vem da realidade do meu povo’”. *Amiga*. 24/6/1987, p. 41.

²¹ Clóvis Naconecy de Souza. “Crítica: Canções de amor e liberdade – Taiguara (Continental)”. *Shopping News*. 30/10/1983.

Taiguara, de onde vem a pergunta: seria realmente possível a Taiguara, naquele momento, compor algo que não fosse vetado? Algumas canções de sucesso, como *Hoje, Universo no teu corpo, Geração 70, Viagem*, se submetidas noutra época à censura, para serem gravadas pela primeira vez, seriam liberadas? Por essas e outras, a expressão *exílio voluntário*, usada pela crítica, aborrece Taiguara: ou não se falava de exílio – em algumas entrevistas, ele afirmou que saíra do País em 1976 apenas para pesquisar as raízes africanas da música brasileira –, ou então se falava simplesmente de *exílio*, considerando que teria deixado o Brasil por motivos políticos, o que, de fato, ocorreu. Mas *exílio voluntário* seria uma expressão ambígua, marcada pelo voluntarismo de quem, por si mesmo, teria optado por uma pausa musical. O repúdio de Taiguara à expressão *exílio voluntário* ou *autoexílio* torna-se mais compreensível quando tangenciamos esta questão por outra via: uma carta enviada à mãe do *exílio* na Inglaterra, em que assevera ao irmão Araguari, num lembrete em *post-scriptum*:

Alô, seu puto. Dá uma escrita prá mim e me conta do que achas importante eu saber do que ocorre aí. Culturalmente e em outros sentidos. Se precisar de algum livro, grita. Eu quase entrei num stress aqui, por falta de piano e outros calores daí, mas o piano chegou e o tempo vem trazendo a Primavera. Quer dizer, tô de alta. Orienta a mãe e tu também, não escreve em meu nome. É mais garantido. Queria poder te contar o que se sabe aqui, tanto do Chile, quanto do Brasil. Aí não se tem mesmo idéia, mano. Pode crer. Você precisa vir à Europa. Aproveita qualquer chance de viagem. Economicamente a Inglaterra quase se fu..., mas parece reagir, como a Alemanha agora e a Holanda também. Mas o “terror” não é bem aqui, mano. Prá mim tudo está difícil aqui, porque sou um estrangeiro querendo colher a curto prazo. Mas os residentes gozam de saúde, liberdade e eleições.²²

Taiguara se comporta na carta como exilado quando pede para não ser identificado no destinatário. As informações que manda para o irmão de como o Brasil é visto em Londres dão a entender que ele desejava obter de Araguari a confirmação dessa ideia pelo relato de fatos culturais e políticos que vinham ocorrendo no País enquanto estava fora. Daí por que seria perigoso mandar a carta em seu nome, pois, se houvesse alguma violação da correspondência, o próprio Araguari estaria em perigo. E a possibilidade de violação era grande, porque o nome de Taiguara era suspeito. Em outra carta a sua mãe nesta mesma época, 1974, Taiguara dizia: “Não sei quando já, porque aqui o tempo tá passando confuso, mas te escrevi e não chegou, né? Pois é a merda do

²² Disponível em: <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:100>.

controle aí, eu acho. (...) Bem, vou trabalhar e espero que essa bendita, maldita, tenha chegado a tuas mãos...”²³

Taiguara relata em várias reportagens que esse fora um período de investimento na carreira, e não um exílio, mas sua condição de cantor censurado num país sob ditadura faziam-no adotar no exterior uma conduta preventiva, comportando-se como exilado político. Sua atitude era coerente naquele momento, porque o estigma de cantor censurado, como se viu no capítulo anterior, chegara até a Inglaterra, pela comunicação entre a Odeon brasileira e a inglesa, de que resultou uma vigilância local dos empresários ingleses para que o cantor se comportasse por lá de acordo com o que se esperava dele como cantor romântico de nível internacional. Em resumo, se Taiguara foi para a Inglaterra para estudar música e gravar um disco em inglês, ou se saiu do País por outra razão, fato é que em 1974, segundo relatos seus, deixara atrás de si uma listagem de cerca de 68 canções censuradas, uma temporada inteira do *show Fotografias* cancelada e outros tantos *shows* pelo interior interditados. Naquele momento, a pausa no exterior caíra-lhe do céu, e talvez por isso mesmo o próprio Taiguara não se dera conta de que, afinal de contas, estaria mesmo exilado de seu país, cassado como artista pela ditadura. Se tudo lhe parecia difuso, a realidade era-lhe implacável.

Na reportagem de Naconecy de Souza, a parte da crítica propriamente dita se explicita na última parte de seu texto:

Esta execração pública, ao que parece, é uma catarse inevitável de todo exilado que se preze. A mesma via crucis foi seguida, recentemente, por Sirlan, Teca Calazans, Raul Ellwanger e Manduka, e agora soa totalmente extemporânea. Taiguara parece ter sido congelado, e apenas acordado alguns anos depois do prescrito. Seu disco, por isso mesmo, destila uma verborragia incansavelmente socializante, tendo como pano de fundo as latinidades do bandoneón e harpa paraguaia. Poucos resquícios restam daquele bom compositor e intérprete popular. Ainda assim, bem-vindo seja!²⁴

Sem se debruçar sobre os elementos estéticos do disco, a crítica minimiza os danos do investimento atual de Taiguara, vendo no *Canções de amor e liberdade* uma catarse característica de um cantor exilado. Todo e qualquer espanto diante da sonoridade latino-americana ou da *verborragia incansavelmente paraguaia* se apazigua na comparação com outros artistas que, ao voltarem, teriam passado pelo mesmo processo de desabafo público. Entretanto, estes são artistas associados a uma nova

²³ Disponível em: <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:94>.

²⁴ Clóvis Naconecy de Souza. “Crítica: Canções de amor e liberdade – Taiguara (Continental)”. op. cit., 30/10/1983.

geração de exilados, não àquela a que pertenceram Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e o próprio Taiguara. De tal perspectiva, a volta de Taiguara se descontextualiza, dando a impressão de invadir um tempo que não é mais o seu, como se o cantor tivesse perdido o bonde da história. Em suma, por distinto caminho, esta crítica chegava a uma conclusão semelhante à das outras duas: o disco não fazia jus ao talento de Taiguara, por isso a única notícia boa era mesmo o retorno do cantor. Convinha, portanto, mostrar-se condescendente com os deslizes, na expectativa de uma volta definitiva do velho e bom Taiguara. Mas se tudo parecia fora do tempo, não seria tarde demais para o cantor também?

Decorridos nove meses da carta enviada ao Ministro da Justiça, onde denunciava as ameaças que vinha sofrendo, Taiguara tem sua casa arrombada, enquanto se apresentava em *shows* no Paraná. A queixa é feita na delegacia mais próxima pela esposa de Taiguara, que conta que “reviraram todos os papéis e livros, desarrumaram a cama e nada levaram, desprezando jóias, eletrodomésticos e outros objetos de valor”. Naquele momento, passavam de cinquenta as cartas de ameaças recebidas pelo casal, e os telefonemas sinistros, interrompidos por algum tempo, tinham recomeçado.²⁵ Este período de terrorismo faz parte da memória de Moína, filha de Taiguara:

Luís Carlos Prestes convidou Taiguara para um churrasco em sua residência após ter voltado do exílio e ficou seu amigo até a sua morte. Prestes tornou Taiguara um militante do Partido Comunista da linha “PRESTES” e Taiguara fazia shows de solidariedade a favor do crescimento dessa linha de ação e pensamento. Infelizmente este sonho não pôde ser alcançado. Eu me lembro de uma situação onde estavam se reunindo. Era aniversário de Prestes, minha mãe [Eliane], junto com sua família, havia organizado um grande bolo em homenagem ao Prestes, como estavam acostumados a fazer todos os anos. Estavam presentes várias delegações políticas importantes e Taiguara fazia uma apresentação. Era um showmício de aniversário de Prestes, quando eu com as demais crianças brincávamos no parquinho que fora adaptado para nós e nos lançaram uma bomba [de gás] lacrimogêneo. Situações como essa foram constantes em nossas vidas a partir do retorno de Taiguara com seu LP “Canções de Amor e Liberdade”, de 1983. Para nós filhos, Luís Carlos Prestes se tornou Vovô Prestes.²⁶

O contato de Taiguara com a política, como se pode perceber, é visceral: transcende a esfera pública e se personaliza na ambiência doméstica, de onde flui uma relação familiar com o líder revolucionário do Partido Comunista Luiz Carlos Prestes. Esta admiração de Taiguara por Prestes, quando descrita na imprensa, parece artificial,

²⁵ “Arrombada casa do cantor Taiguara”. *O Globo*, 06/05/84, p. 28; “Invadiram a casa de Taiguara”. *Folha da Tarde*, 7/5/1984.

²⁶ Depoimento de Moína disponível em: <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:114>.

forjada, fora de hora, talvez porque os bastidores das afirmações do cantor não são explorados. Curiosamente, sente-se aqui a falta daquela prática da imprensa tida como fútil, de flagrar o artista em seu cotidiano com a família. Se assim tivesse ocorrido, provavelmente não causariam tanto espanto as citações de Taiguara a Prestes, porque haveria fotos como esta a mostrar o clima de descontração nas reuniões familiares, onde Prestes era apenas um grande amigo da família de Taiguara:



Fig. 2. Luiz Carlos Prestes em casa de Taiguara numa reunião familiar

Na verdade, o líder revolucionário e o cantor tinham em comum não apenas a política, mas a origem gaúcha, de que resultava um convívio com muito churrasco, chimarrão e música. A propósito, a política era um traço cultural da família de Taiguara desde os tempos de Glaciliano, avô de Taiguara:

Nesses anos de 71, 72, isto [a política que vinha expressa nas letras] teve muito de rebeldia, mais do que de consciência. Uma rebeldia plantada em mim por meu avô, pai de meu pai, a essa altura perto de morrer, aos 74 anos. Ele era compositor e artesão. Fabricava um acordeão todinho com as próprias mãos – torcia os ferros, botava o celulóide na acetona para derreter, até as molas ele mesmo produzia. Tive uma convivência muito grande com ele, fui seu neto e filho ao mesmo tempo, porque meu pai, maestro e bandoneonista, e minha mãe, cantora, viajavam muito e me deixavam aos cuidados dos avós, primeiro em Montevidéu, onde nasci, depois em Porto Alegre, onde fui batizado, e finalmente no Rio, onde passei boa parte da infância. Meu avô era muito rebelde, falava sempre contra a opressão, contra a impossibilidade crescente de continuar sendo um artesão. (...) Eu via na minha família posições favoráveis ao João Goulart, ao Brizola, ao trabalhismo. No Rio Grande do Sul tenho um tio, o tio Floriano, de

quem praticamente arrancaram tudo nesses anos de ditadura porque ele foi secretário particular do Brizola. Jango, Getúlio, esses nomes passavam muito pelas conversas em casa.²⁷

Daquele relato de Moína sobre a convivência com Prestes, pode-se perceber quão estreita se tornara a relação do cantor com o político comunista. O próprio Ubirajara Silva, naquela entrevista a mim concedida, deixou claro o seu gosto pessoal pela política. No entanto, não se sabe se, nos anos oitenta, tenha partido de Taiguara a iniciativa de preservar o ambiente familiar – e o próprio amigo Prestes –, mantendo-os fora da mídia.

3. Disco é uma coisa, *show* é outra: o grande abraço do público 13 outubros depois

É curioso observar que o disco *Canções de amor e liberdade* foi devidamente comentado e analisado criticamente nos jornais, mas pouco se falou à época dos *shows* do cantor nos jornais mais conhecidos. Sabe-se que a primeira aparição em *show* de Taiguara noticiada é aquela de Manaus, em 1982, portanto anterior ao disco. É de supor, então, que desde aquela data Taiguara vinha experimentando formatos de *shows* a partir do contato com o público, conforme vem mencionado numa e outra reportagem, sem uma turnê com um roteiro de *show* predefinido. A referência aos *shows* de Taiguara passam a ser mais frequentes a partir de 1986, quando começa a se esboçar um roteiro, portanto três anos depois do lançamento do disco *Canções de amor e liberdade*:

O show que Taiguara traz para o Palácio das Convenções do Anhembi é o produto de mais de 40 apresentações que ele fez em várias cidades brasileiras, todas elas adaptadas às características regionais de cada lugar. “Vou mostrar partes desses espetáculos, pois desde o início mudamos muita coisa. No Teatro Guaíra era feito de um só ato com quatro horas de duração. Como era muito tempo, dividimos em dois atos e reduzimos as falas. Quando nos apresentamos em Porto Alegre, as pessoas que tinham visto em Curitiba reclamavam que as falas estavam muito reduzidas. Na Bahia as falas quase não existiam, o espetáculo ficou mais musical, mais étnico. O show chegou em Belo Horizonte em dois atos e a etnia desapareceu”, diz. Aqui, **13 Outubros** continua dividido em dois atos, sendo o primeiro uma passagem pelo passado e o segundo mostrará a fase atual do artista e o que pretende fazer daqui para frente. Haverá um intervalo de 13 minutos, simbolicamente a representação dos 13 anos de afastamento.²⁸

²⁷ Vitu do Carmo. “Taiguara: o lirismo vai à luta”. op. cit., p. 12-13.

²⁸ “A volta: Taiguara, cantando a sua ausência”. *Jornal da Tarde*. 1º/10/1986, p. 19.

Do noticiado, não parece ter havido um espetáculo especialmente produzido para a divulgação do disco de 1982, o que se percebe já no título do *show* atual: *13 Outubros*, isto é, treze anos sem se apresentar numa grande turnê. Tal título reverenciava a memória da última apresentação de Taiguara em público num *show* especialmente produzido para uma turnê nacional: o *show Fotografias*, apresentado no Teatro Ruth Escobar em São Paulo:

Em junho de 1973, com o grupo “A Transação”, formado por Tibério César (baixo acústico e elétrico), Jorginho Campos (bateria e percussão), Marluí Miranda (guitarra, craviola e percussão) e Nivaldo Ornellas (flauta, sax, órgão e clarinete), leva ao Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, o *show* “Fotografias”, montado para anunciar o novo elepê, de mesmo nome, resultado desse trabalho conjunto de cerca de um ano. “Fotografias” é um espetáculo produzido por Genildo Oliveira Fonseca, dirigido por Claudio Mamberti e decorado com fotografias do famoso fotógrafo Antônio Guerreiro e David Zingg. Um roteiro inteiramente musical, sem texto, pela urgência na liberação do evento pela censura (...)

Para compensar a falta de texto, incrementou-se o cenário com um palco adaptado de uma prancha móvel que, seis meses antes, servira de caravela para Vasco da Gama na peça “A viagem”. Também alguns *slides* de fotografias de acordo com a temática das canções foram empregados. Na montagem do espetáculo foram gastos 25 milhões de cruzeiros, quantia considerada elevada para uma temporada de apenas dezessete dias: “Difícilmente a cifra total será recuperada mas, assim mesmo, o trabalho servirá de experiência não só para a montagem do Rio mas para as próximas realizações da equipe”, justificou o diretor Claudio Mamberti naquela época.²⁹

A turnê foi cancelada, como se viu, e o investimento não gerou nenhum retorno financeiro; muito pelo contrário, foi enorme o prejuízo, não só em termos financeiros, mas pelo que se esperava em termos de repercussão do *show* nos veículos de comunicação, ocasião em que normalmente o disco é também divulgado. Treze outubros depois, voltava Taiguara para uma apresentação no Anhembi que seria transmitida pela TV Bandeirantes e, em seguida, o cantor se apresentaria no palco do Ruth Escobar para estreia do espetáculo em turnê nacional.³⁰

Em suma, a volta de Taiguara às grandes turnês ocorreu três anos depois do lançamento do disco *Canções de amor e liberdade*, portanto tardiamente, se considerarmos o procedimento habitual do lançamento do disco concatenado com o *show*, de forma a intercomunicarem-se, para, daí, produzirem efeitos na mídia e no

²⁹ Maria Abília de Andrade Pacheco. *O subversivo amor de Taiguara* (primeiros começos até 1976), p. 99. Monografia apresentada ao final do II Curso de Especialização em História Cultural: Identidades, Tradições, Fronteiras, coordenado pela Prof^a Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito, em 2008, na Universidade de Brasília.

³⁰ O *show* da Bandeirantes foi exibido em 1987, mas, por informações conexas, inferi que esse *show* é o do Anhembi, realizado em 1986.

público – tal mecanismo visa expandir o rol de possibilidades de contato do público com as canções e com o cantor, do que resulta uma presença mais duradoura do disco no circuito musical, com exploração de várias de suas canções e não apenas daquela eleita como carro-chefe. Mas, em vez de seguir esta fórmula, Taiguara se acautela e opta por um caminho diverso: afastado há tempos dos palcos, não oferece ao público um espetáculo pronto. Compromete-se com ele pela partilha de uma memória – a que se agregam elementos novos, fruto do período de afastamento do cantor –, costurando uma parceria cujo resultado, após três anos, é esse esboço de roteiro de um espetáculo.

Não foi possível colher as informações sobre até que ponto esta fora uma estratégia previamente pensada por Taiguara. Vários eram os obstáculos naquele momento à retomada da carreira pelo cantor, entre os quais aqueles decorrentes do próprio afastamento da cena musical, como a dificuldade de patrocínio, por exemplo. A gravação do disco pela Continental, se por um lado ia ao encontro das convicções de Taiguara, por se tratar de uma gravadora nacional, fora também a solução mais viável que se apresentou ao cantor, porém o grande desafio daquele projeto musical desenhava-se na fase de divulgação, como se viu do cenário descrito nas reportagens da *Hora do Povo*. Sem o apoio do rádio, por exemplo – na época a difusão das músicas já era negociada com as gravadoras pelo pagamento de “jabás” –, a repercussão do disco se faria por uma via inconsistente para este propósito: as entrevistas dos jornais. Como vimos, essa parte foi desempenhada com afincos por Taiguara. Ora, este canal apresenta um defeito estrutural que o coloca em desvantagem com relação ao rádio: nos jornais se escreve sobre música e, por mais que as palavras informem ao leitor sobre as canções, não há uma experiência sonora com o disco. Desta forma, a audição ficaria restrita a quem tivesse se interessado em adquirir o produto após as informações dos jornais e revistas e a quem frequentasse espaços privilegiados de divulgação da música, como *shows*, lojas de discos e espaços públicos destinados à realização de eventos. Evidentemente, a propaganda boca a boca também é uma possibilidade que não pode ser desconsiderada, mas o processo de divulgação do disco não se completa quando as rádios não executam – ou executam pouco – as músicas.

É bem verdade que algumas matérias falam da boa divulgação das músicas do *Canções de amor e liberdade* em algumas rádios, mas fato é que, se considerarmos o duro contexto descrito pelos artistas na *Hora do Povo*, não parece que Taiguara tenha conseguido, logo após o retorno, uma projeção significativa de seu trabalho, até porque em matérias bem posteriores ao lançamento do disco *Canções de amor e liberdade* se

falaria que este disco não fizera sucesso.³¹ Mas pode ser que, pelo fato de no passado o cantor ter vendido muitos discos, a imprensa esperasse que agora seu sucesso se repetisse nesse mesmo nível.

De todo modo, quando Taiguara investe em *shows* sem um direcionamento para o disco atual, mesmo que supostamente o cantor traga algumas composições do repertório do disco, não se consuma a expectativa da mídia depositada no *show* e, daí, o trabalho não ganha repercussão. Portanto, esta pode ter sido uma oportunidade perdida para um retorno triunfal de Taiguara, pois o *show* faria com que o cantor permanecesse por mais tempo na mídia e, daí, até mesmo um trabalho que, de início, fosse pouco compreendido, poderia no *show* ter a sua redenção, porque a “cancha” com os palcos tornava Taiguara um artista excepcional naquele espaço.

O que se nota, portanto, é uma quebra dessa prática, onde Taiguara seguia experimentando a reação do público ao seu retorno, informando-o das razões que o levaram a ausentar-se e a retornar ao meio musical, visando, quem sabe, ao próximo disco, e não ao atual, que, desse prisma, teria um valor mais simbólico, de registro da volta do cantor à música. O repertório musical que trazia, se tomarmos por base o roteiro do *show* que aos poucos vai-se esboçando, é um apanhado das canções de sucesso somadas a um repertório de canções censuradas e outras, ainda inéditas, entre as quais algumas resultantes da fusão com os ritmos africanos, uma síntese, enfim, de tudo o que produzira e vinha produzindo, de algo que fora silenciado pela censura e, portanto, não tinha sido gravado, mas unicamente pensado como repertório de um próximo disco, cuja temática sinalizava para um encontro da música brasileira com suas raízes africanas e latinas.

Dessa perspectiva, o *show 13 Outubros*, mesmo não atrelado a um disco específico, representava naquele momento pelo menos um investimento mais concreto na carreira, pela expectativa de uma atualização da linguagem musical no contato direto com o público. Ao se lançar em turnê, Taiguara se inscrevia novamente na cena musical, de novo se apresentando em espaços consagrados, como o Teatro de Convenções do Anhembi, o Teatro Ruth Escobar, o Canecão, as boates de hotéis como o Maksoud Plaza, em São Paulo.³² A partir daí, novo tratamento seria dado ao artista não só pelos jornalistas, mas pelo próprio Taiguara, agora preocupado com um visual

³¹ Cf. Bruno Cattoni. “Taiguara sem censura”. *O Globo*. 14/4/1987, p. 6.

³² Na verdade, antes do *13 Outubros*, Taiguara já vinha se apresentando em espaços consagrados. O que quero ressaltar é que, a partir dali, os *shows* ganhariam mais visibilidade na imprensa do Rio e de São Paulo porque se tratava de uma grande produção.

mais adequado a esta nova fase, no que se nota um investimento numa imagem do artista para circulação perante a imprensa e o público. Assim pensando, o visual é mero disfarce.

Let me be Taiguara, pede o cantor em *release* do *show* encaminhado à redação da *Folha da Tarde*.³³ A súplica dirigia-se não apenas ao jornal, mas aos muitos que o criticavam pelo palavrório político durante os *shows* e pela insistência em reapresentar-se sempre, com amparo no meio social e político que o acolheu. Já haviam se passado três anos desde o lançamento do disco e, finalmente, já se vislumbrava pelo menos um sinal positivo de um Taiguara mais artista e menos político. Na entrevista coletiva em São Paulo, última cidade em que o cantor havia se apresentado num grande espetáculo, em 1973, Taiguara se comporta como estrela da música e irrita a repórter, ao explicar o porquê da sua volta, da quebra de sua jura de não mais cantar em público: “Penso que esses ‘treze outubros’ deveriam ser cantados. Por que alguém, em algum momento, tem de parar de cantar? Estou quebrando a jura porque talvez saiba, no fundo, o que não sei na superfície”. Interessante observar que Taiguara é quem, a todo momento, lembra aos jornalistas das promessas que fez no passado. Compreende-se que, pela busca de uma coerência de sua narrativa, o cantor amarrasse os episódios e selecionasse memórias, mas esta estratégia, antes de sinalizar a superação de uma situação adversa, trazia-a de volta, favorecendo a replicação de críticas nos jornais em torno do anacronismo do cantor.

Na entrevista coletiva, Taiguara havia chegado com 40 minutos de atraso, segundo a repórter, e acabou não falando quase nada do próprio *show*. Interrompera a entrevista para almoçar, deixando os repórteres esperando. Escreve a repórter, sobre a resposta evasiva de Taiguara – aquela citada imediatamente atrás: “Taiguara filósofo. Talvez a tarde fria, quem sabe o vinho ou a sofisticação do ambiente [Taiguara estava hospedado no Novotel Morumbi]. Bom e fácil filosofar ou pensar em revolução social com garçons enchendo nossos copos. Tudo bem”.³⁴

Seria esse esnobismo um sinal alvissareiro de uma volta de Taiguara a partir do auge da carreira? Nem tanto. Quando parou de gravar o fizera a contragosto, justamente por ter ousado demais, por ter buscado agregar ao seu trabalho nova dicção, com letras mais comprometidas com a realidade social e política e arranjos vanguardistas e

³³ Nancy Nuyen. “‘Deixe-me ser Taiguara’...”. *Folha da tarde*, 1º/10/1986.

³⁴ Nancy Nuyen. “‘Deixe-me ser Taiguara’, diz o cantor. Quem impede?”. op. cit., 1º/10/1986.

sofisticados. Enquanto se fechava o cerco, compôs silenciosamente cerca de 68 canções, todas censuradas. A linha evolutiva de seu trabalho rompeu-se justamente nesse interstício, fato ignorado pelo grande público, que, agora, deveria ser, finalmente, informado desse momento de afastamento, por todos os meios possíveis. Mas o momento agora não era mais de prosa, mas de puro canto. Taiguara estava de volta por inteiro.

Entretanto, pesavam algumas dúvidas sobre como se daria a atualização do perfil musical do cantor. Sabia-se, pelas entrevistas, que Taiguara agora tentava se reconciliar com o passado, acomodando o período de silêncio à sua história atual, de forma a mostrar esta nova fase como o desenlace de uma situação adversa de que, afinal, se saíra vitorioso. Não falaria mais de censura, de ditadura militar, de situações que, por muito tempo, buscou expor na imprensa. Agora, falaria de música e de política, mas a partir do presente. Isso no espaço dos jornais. Porque nos *shows* Taiguara ainda falava do seu passado, fazendo-o, entretanto, do posto de quem havia, finalmente, superado uma situação e então se sentia livre até para rir de tudo aquilo.

Não havia uma fórmula de sucesso. Taiguara acabou optando por um pouco de cada coisa, no contato direto com o público em *shows* quase improvisados. Se tal conduta promovia um descompasso entre o lançamento e a divulgação do disco, tanto mais conhecido o público se tornava para Taiguara – o cantor, desde o seu silenciamento, foi-se fechando em si mesmo, numa forma de autocensura, como dizia. Se o público agora não o reconhecia, caberia ao cantor dar o primeiro passo para, ele sim, buscar compreender o público como o seu interlocutor. Desse contato, fluiria a inspiração para novos trabalhos, quando Taiguara devolveria para o público aquilo que este esperava.

A proposta do *Treze Outubros* vem esboçada no final da reportagem “Taiguara, cantando a sua ausência”:

O público terá no palco ritmos produzidos do bandoneón à guitarra, da viola aos teclados, do charango ao bongô, com as influências do morro carioca, de Minas Gerais e “das ruas dessa América de raízes latinas e africanas”. Com ele estarão no palco Cássia (teclados), Joelson (violão, cavaquinho e charango), Beto Lopez (percussão), César Rebeche (viola e guitarra), Hélius Vilela (piano e teclados), Novelli (baixo), Rubinho (bateria) e Ubirajara Silva – seu pai, no bandoneón, acordeon e bandesson. O roteiro e um improviso teatral ficam a cargo de Wilson Prudente e a direção é de João das Neves. **13 outubro** permanece no Anhembi até domingo (quinta, sexta e sábado às 21 horas e domingo às 20 horas) e os ingressos custam Cz\$100,00, Cz\$150,00 e

Cz\$200,00. Eles podem ser adquiridos nas bilheterias do Anhembi e do Teatro Bandeirantes.³⁵

A turnê de Taiguara com o *13 Outubros* começaria de verdade pelo Teatro Ruth Escobar, último local onde tinha se apresentado há 13 anos. Somente a estreia é que seria no Anhembi. Neste momento, finalmente Taiguara se mostrava reconciliado com o passado, tomando-o como referência para o espetáculo de forma a ambientá-lo ao seu momento atual. O calvário da censura, inclusive, era motivo de pilhéria naquela encenação dos censores Dona Marina, Seu Sá e Dona Selma, relatada no capítulo anterior. Não que o cantor minimizasse os danos da agressão que sofrera, apenas o presente naquele momento gritava mais alto, e Taiguara já parecia admitir que era possível, sim, mostrar-se político e ao mesmo tempo compor canções com temáticas as mais diversas. Entretanto, vem a questão: o disco *Canções de amor e liberdade* não teria tido, então, apenas um valor catártico, conforme assinalava uma entrevista atrás sobre o comportamento dos exilados quando voltam? Não seria aquele disco mero passaporte para uma volta efetiva só mais tarde? Em termos imediatos, podia ser. Mas a pesquisa musical das raízes ameríndias frutificaria nos *shows* dali para frente e a canção de Taiguara se tornaria cada dia mais diversificada, com temas ainda mais variados, porque inspirados na pluralidade de ritmos que iam do *rock* ao bolero, do samba à salsa. Enfim, ali estava alguém que dava os primeiros passos numa carreira que ele próprio não sabia no que ia dar. O seu compromisso político falava mais alto, porque até então não tinha uma resposta clara do público, o que viria como fruto do contato nos *shows*. A própria trajetória de Taiguara mostrava-lhe que o seu lado intérprete fazia a diferença em sua carreira. O trabalho em disco resultava de uma parceria com o público, nascia a partir da ambiência dos espetáculos – na época dos festivais, como se viu, Taiguara flertava com as tendências musicais que lhe despertassem interesse nas composições que trazia para o disco novo. Agora, longe do espaço musical, trouxera para o disco a experiência com o meio político, que era o meio que vinha frequentando. Decorridos três anos, já era tempo de atualizar sua carreira pela própria via musical, pela experiência dos *shows* levados pelo Brasil afora. Tudo isso resultaria no *13 Outubros*, trabalho decorrente do diálogo com o público, escrito para o presente, naturalmente com espaço para se refletir sobre o passado, porque ficava claro nas entrevistas que Taiguara não repudiava nada do que vivera:

³⁵ “A volta: Taiguara, cantando a sua ausência”. op. cit., p. 19.

Mas que não se iludam os saudosos. Quando subir hoje ao palco do Palácio das Convenções do Anhembi para abrir seu show *13 outubro* (alusão direta a sua ausência desde 1973 quando se apresentou pela última vez aos paulistas, no Teatro Ruth Escobar), Taiguara não estará trajando o *modelito* poncho e conga. Muito bem produzido, com os cabelos cortados tipo new-wave e vestindo roupas modernas, ele vai contar um pouco de sua trajetória nesse período em que esteve ausente. E explicará ao público o motivo dessa ausência: “Nem eu sei por que me ausentei tanto. Mas à medida que fui estudando os fatos históricos me compreendi melhor”, diz o compositor, tomando seu chimarrão fumegante e passando-o entre os amigos no saguão do Novotel do Morumbi onde está hospedado.³⁶

A apresentação visual de Taiguara desta vez aparece atualizada, segundo as tendências da moda da época. Não encarna o político de barba e roupa safári, tampouco o cantor latino de poncho e conga. É um Taiguara atualizado numa linha que parece coerente com o seu passado de cantor de sucesso. O investimento num *show* de grande porte acendia as esperanças de uma retomada grandiosa e já parecia possível sonhar com a repercussão do *show* nos jornais, o lançamento de um disco e a presença do cantor em programas de televisão. Eis alguns dados do *13 Outubro* (roteiro que sofreria adaptações ao longo da temporada, segundo Taiguara):

O espetáculo é dirigido por João das Neves e dura três horas. Taiguara define o show como um grande encontro entre amigos. Os do passado, como Novelli, que no show, toca contrabaixo, e os novos como Wilson Prudente (responsável pelo roteiro), Joelson (no violão, cavaquinho e charango) e Cássia Maria, sua antiga colega de redação do jornal *Hora do Povo* (porta-voz do Mr-8) onde Taiguara manteve, por quase dois anos, uma polêmica coluna e editava as páginas de cultura. O pai de Taiguara, o músico Ubirajara Silva, também estará em cena tocando bandoneón, acordeon e bandesson, além do músico uruguaio Beto Lopez, do argentino Cezar Rebeche e de Helvius Vilela (piano e teclados) e Rubinho (bateria).

O show *13 outubro* é quase uma super-produção. Um “mosaico maluco” como o define Taiguara que, ao contrário do que muitos pensam, partiu para o exílio voluntário em 1974 por não encontrar no País a menor possibilidade de prosseguir seu trabalho. “Nessa discussão sobre a minha saída não sei se cabe Freud, mas sim Pavlov, já que fui condicionado a abandonar o País. Eu não podia trabalhar e sempre precisei de música como do oxigênio” (...)³⁷

Note-se aqui um comportamento recorrente em Taiguara, em atribuir valor simbólico a cada detalhe de seu trabalho, desde as condições de produção: quando gravou o *Canções de amor e liberdade*, a gravadora escolhida foi a Continental, pela sua história de resistência como gravadora nacional num cenário de alta competitividade das gravadoras multinacionais. Agora, o palco é o do Teatro Ruth Escobar, e entre os

³⁶ Ricardo Soares. “Veja quem chegou de repente”. *O Estado de S.Paulo*, 2/10/1986, p. 8.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 8.

músicos destacam-se Novelli, associado ao passado do cantor, por ter com ele composto algumas canções e tocado em pelo menos dois discos – *Fotografias* e *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*; Ubirajara Silva, outro nome de forte significado para Taiguara; Cássia Borja, colega do jornal *Hora do Povo*, e finalmente os músicos novos. Curioso que a sonoridade afro-latina não levaria Taiguara a assumir neste momento uma *persona* latina ou africana, mas tão somente a cantar suas raízes de uma perspectiva musical, incorporando ritmos, de que resultava uma música suingada, em alguns momentos salsa, em outros puro samba. Taiguara promove a mescla musical que sonhara, onde guitarra e teclados se somariam a bongôs, *bandoneón* e piano, compondo sonoridades que navegavam pela biografia do cantor, conferindo um sabor de nostalgia e euforia. A euforia viria, sobretudo, da experiência africana, quando, inclusive, dançava *kitoto*, ritmo tanzaniano, com um adereço de sementes enrolado nas pernas:

Se Taiguara não gosta de lembrar de suas agruras políticas e das muitas músicas censuradas, fala com muito carinho de suas viagens, e de seu aprendizado político no Exterior. Principalmente na Tanzânia onde conheceu o líder revolucionário sul-africano Siph (sic) Majola: os dois moraram juntos nos alojamentos da escola de jornalismo de Dar Es El Salaam, capital da Tanzânia. Hoje, Siph está lutando contra o regime de Piether Botha e Taiguara, muito influenciado por suas convicções, presta-lhe uma homenagem em cena, com Wilson Prudente representando o revolucionário.³⁸

Taiguara samba, sorri, se delicia ao piano e quando fala da censura é em forma de deboche.³⁹ Finalmente, o presente se desenha como possibilidade, já permite elaborações musicais mais soltas, com perspectivas para projetos futuros:

A volta de Taiguara foi acontecendo aos poucos. Fez mais de 40 pequenos shows pelo País, começando por Manaus, em 1982, onde foi muito bem recebido em um ginásio de esportes. Passou por Curitiba, Bahia, Belo Horizonte, cidades do interior de Minas e Goiás. Os espetáculos eram sempre diferentes entre si. Um grande ensaio para *13 outubro* (que fica em cartaz até domingo com ingressos de Cz\$100,00 a Cz\$200,00), um espetáculo dividido em dois atos. O primeiro, uma passagem pelo passado e o segundo, a fase atual do compositor de *Samba de Copo na Mão, Universo no Teu Corpo e Hoje*. Entre os dois atos haverá um intervalo simbólico de 13 minutos, representação de seus 13 anos de afastamento.

Taiguara gravou seu último disco em 1983, quando a Continental lançou seu *Canções de Amor e Liberdade*. Tem recebido propostas interessantes (que prefere, por enquanto, não revelar) para mostrar seus trabalhos mais recentes – e

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 8.

³⁹ A descrição de tais detalhes foi, na verdade, obtida das imagens de dois *shows* de Taiguara: o da TV Bandeirantes, em 1987, e o da TV Manchete, em 1989. A presença dos músicos do *13 Outubro*, a proposta de *jazz* teatral de João das Neves e o repertório apresentado condizem com as descrições do *show* diluídas nas reportagens da época, por isso, guardando as especificidades da linguagem da televisão, penso que não constituiria erro apropriar-me delas para buscar compreender melhor a proposta do *show 13 Outubro*.

com a possibilidade de receber, novamente, em ordem seus direitos autorais e reeditar seus discos do passado.⁴⁰

Taiguara se apropria da própria história ao reenquadrar suas memórias no *show 13 outubros*. Ao visitar aquele passado, cantar os sucessos daqueles outros tempos, Taiguara os renova, atualiza, como atualiza a narrativa de sua história.

4. Direto do Anhembi: o *show 13 Outubros* visto da televisão



Fig. 3. Faixa exibida durante o show do Anhembi

O *show* de Taiguara apresentado pela TV Bandeirantes em 1987 dura cerca de 50 minutos, descontados os intervalos. É uma versão editada do *13 Outubros* do Anhembi. Constam dos créditos: *Fotografia*: Riscos e Rabiscos; *Cenário e desenho*: Jayme Leão (o responsável pela capa do disco *Canções de amor e liberdade*); *Ensaio e contra-regra*: Fernando Caldas; *Produção Executiva*: Osmar Silvério; *Direção executiva*: Nelson Donato; *No papel de Siphon Majola, texto e interpretação*: Wilson Prudente (sociólogo); *Piano e junco*: Helvius Vilela; *DX7 e piano*: Cassia Borja (colega de Taiguara da *Hora do Povo*); *Violão, cavaquinho, charango e bandolim*: Joelson Lima; *Guitarra*: Cesar Rebechi; *Baixo*: Novelli (parceiro em composições e músico); *Percussão*: Beto Lopez; *Bateria*: Rubinho; *Bandoneon, bandesson e acordeon*: Ubirajara Silva (pela primeira vez num *show* de Taiguara); *Orquestração, texto e direção musical*: Taiguara; *Direção geral do show*: João das Neves; *Direção e edição*: Alan Kardec; *Supervisão*: Eduardo Lafon.

⁴⁰ Ricardo Soares. “Veja quem chegou de repente”. op. cit., p.8.

A cada chamada do intervalo na TV aparece o logotipo de um pássaro com o nome *Taiguara* em amarelo e ouve-se um trecho da última canção interpretada. O cantor se apresenta todo de branco, com um lenço lilás amarrado ao pescoço, cabelo com corte moderno, como descrito naquela reportagem de Ricardo Soares do *Estado de S.Paulo*. O *show* começa com Ubirajara Silva tocando um trecho de *O guarani*, de Carlos Gomes. É aplaudido de pé.

Sentado ao piano, Taiguara saúda o público: “Boa noite, camaradas, companheiros”. E acrescenta, enigmático: “A favor de quem, a gente sabe. Contra quem?” A primeira canção é *Hoje*, grande sucesso do LP de 1969, lançado pela Odeon. Esta primeira parte do *show* desenvolve-se praticamente com Taiguara sozinho ao piano, sem outro acompanhamento. As canções vão se emendando umas às outras e, quase sempre, no entremeio, vem uma curta intervenção de Taiguara com alguma reflexão extraída dos últimos versos da canção anterior. Assim, o cantor faz um contraponto com a próxima canção, sempre apresentada como algo novo ou como esperança de um acontecimento transformador. O contrário também acontece: às vezes, a canção seguinte traz a frustração de uma esperança desenhada na canção anterior.

A segunda canção interpretada, *Maria do Futuro*, é anunciada pelo cantor com as seguintes palavras: *Depois da revolução brasileira, pode ser que elas se tornem enfermeiras ou professoras. Por enquanto elas ‘constituam’ [Taiguara sorri, pois percebe que pronunciou errado a palavra]... ‘cons-ti-tu-am’... ‘cons-ti-tu-am’... continuam prostitutas*. Esta canção, por sinal, era a preferida de Taiguara no LP *Viagem*, de 1970, segundo disse a Fernando Faro no programa *Ensaio*, gravado em 1994:

(...) “*Universo no teu corpo*” acontece em 70, no Festival Internacional da Canção, aquele caso, né? Se a música devia ganhar, se não devia ganhar. A música ficou muito mais conhecida do que as outras. Mas desse disco eu gosto mais de “*Maria do Futuro*”, de “*Viagem*”, de “*Gente humilde*” do Chico, que eu gravei. “*Maria do Futuro*” é a que eu gosto mais do disco, como composição minha.⁴¹

Ao final da música, Taiguara colhe de pé os aplausos e não introduz a canção seguinte (percebe-se um corte no programa). Focalizado de novo ao piano, canta *Geração 70* (do mesmo LP de *Maria do Futuro – Viagem – de 1970*), cujos versos finais são estes: *E nós vamos resistir sem medo/à solidão de um tempo de guerras/ E*

⁴¹ João Carlos 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. 238.

nossos sonhos loucos e livres/vão descobrir e celebrar a paz. A canção *Universo no teu corpo*, já se insinuando ao piano, adquire, então, um tom bem mais amargo, convertendo-se num hino à desilusão dos que um dia ousaram sonhar. Tudo acontece assim: Taiguara dedilha a introdução de *Universo no teu corpo* quando, refletindo sobre as últimas palavras da canção anterior, mostra no que dera tanta esperança, dizendo: *Nossos sonhos loucos e livres nem descobriram nem celebraram a paz. Foram bem vendidos (ou comprados) pelas multinacionais.* Agora, aquele equilíbrio do amargo com o doce, referido no começo deste capítulo pelo crítico Dirceu Soares, tendia francamente para o amargo nos primeiros versos de *Universo no teu corpo*: “*Eu desisto/Não existe esta manhã que eu perseguia...* e arrancaria esfuziantes aplausos da plateia. Ao final da música, cantada com emoção e personalidade, novas e acaloradas palmas. Uma ao lado da outra, as canções servem a uma narrativa daquele momento que Taiguara vivia: compõem a narrativa do *13 Outubros*, fazendo-se novas, contemporâneas. Taiguara, de pé, agradece. Traz uma flor nas mãos.

(Primeiro intervalo)

Sempre ao piano, Taiguara fala de uma canção da primeira safra de censuradas, *A ilha*, cuja letra tinha sido liberada e a execução, proibida [É exibida pela primeira vez no *show* uma faixa com os dizeres: *Taiguara, volta! Nós te amamos...*]:

Esse ano de 1971, cinco anos antes da primeira publicação no Brasil sobre Cuba, o livro de Fernando Morais A Ilha, que é também autor de Olga, um livro necessário pro nosso povo, eu tinha feito uma música chamada A Ilha, que tinha sido liberada e foi incluída no LP Carne e Osso. Mas eu prefiro registrar que naquele momento um companheiro tava vivo, como eu tô hoje e poderei não estar amanhã. E poderemos não estar [Taiguara dedilha a introdução de “Imagine”]. Porque não existe um heroísmo que a imprensa burguesa quer acusar a gente de pretender. O que existe é a luta! É a luta.

Taiguara não finaliza, portanto, seu relato sobre a canção *A ilha*, ou seja, prefere não se retratar como cantor censurado. A partir daí, empreende um percurso musical que vem recuperar, por fim, a história dessa canção pela reativação dos diálogos que a inspiraram e não pelo veto que incidiu sobre ela. Tudo começa com a lembrança de John Lennon, que teria motivado Taiguara a recorrer da sentença *O sonho acabou* com a canção *Teu sonho não acabou*. Canta *Imagine*, com ênfase em alguns versos, aos quais vai acrescentando uma semifala ou meia-canção, apropriando-se à sua maneira da letra em inglês: *You may say I’m a dreamer/But I’m not the only one [Cause we are here, you are not alone]*. Ao final, anuncia a próxima música: *Teu sonho não acabou*, canção do LP *Piano e viola*, de 1972: *Sob influência do Lennon, mas não concordando*

com o dado de que o sonho tinha acabado, eu compus uma música que me fez muito feliz em Manaus, na hora da minha volta ao Brasil, isso foi ali pelo ano de 81, se não me engano, mas ela veio de muito antes, desse ano aí, de 72. Vamos cantá-la junto?. O público responde positivamente ao convite, cantando junto com Taiguara *Teu sonho não acabou*. Ao término da interpretação, Taiguara mostra seu virtuosismo ao piano, com uma peça elaborada a partir do final instrumental da gravação de *Teu sonho não acabou*. Esse desfecho acaba por trazer à memória a canção *A Ilha*, gravada antes de *Teu sonho não acabou*, cujo desfecho era composto sob a mesma melodia. Portanto, fecha-se o círculo: John Lennon é lembrado como a inspiração de *Teu sonho não acabou* e o final instrumental desta canção converte-se em ponte para se chegar à *Ilha*, tema do qual Taiguara falava no começo. O final instrumental no disco era curto, mas ao vivo expande-se em peça musical. Daí para frente, toda e qualquer história sobre *A Ilha* e tantas outras canções, que se perguntasse ao piano: o dedilhar da música explorava com mais nitidez a sonoridade latina já percebida no disco, com a participação de um violão no acompanhamento e castanholas. Um bandolim lastimoso e anônimo (a cortina ainda encobria a banda) ganha eco nos gemidos de Taiguara. A voz do músico acompanha a melodia sem nada verbalizar, numa lamúria flamenca. Por longos minutos, ele se entrega à execução do final da canção *Teu sonho não acabou – A ilha*, enlevado ao piano. Aqui, uma pausa: a filha Moína conta que para Taiguara o piano era bem mais do que um instrumento: “O centro de concentração de Taiguara era o piano. Era ali que ele passava grande parte de sua vida. Compondo, arranjando, organizando, criando poesias, meditando, para que suas músicas pudessem soar muito mais que um simples conjunto de notas e acordes”.⁴² No *show*, o piano é uma extensão do cantor. Graças ao instrumento, Taiguara pode extravasar as próprias emoções numa parceria cúmplice que lhe proporciona extremo prazer e segurança. Por meio de elaborações musicais que simulam improvisos, o músico saboreia cada instante como se brotasse ali na hora aqueles ornamentos. A reverência à música é perceptível nas expressões faciais e na sofreguidão com que se debruça diante do piano para extrair-lhe as notas na medida certa, sempre se surpreendendo com a melodia que flui do contato de seus dedos com as teclas. Diverte-se como um menino diante do brinquedo favorito, sorrindo e meneando a cabeça com graça, eternamente agradecido. Tais momentos não passam despercebidos a quem, da plateia, captura aquela atmosfera e se delicia junto

⁴² Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:95>.

com Taiguara. Diz Jocimar Bueno, fã ardoroso do cantor: “Eu ainda estou neste show [do Anhembi] (e em tantos outros). Ele gostava de improvisar no piano (tipo jazz) quando tocava, ficava bons minutos e a platéia ‘vinha abaixo’. Ele sorria. Não esqueço seu sorriso de esperança. Abraço todos.”⁴³. De fato, ao final daquela *performance*, a plateia aplaudiria sem surpresa, como se estivesse no aguardo daquele momento – é um instante de reconhecimento do ídolo.

Nesta *performance*, Taiguara pouco falara e nada cantara. Mesmo assim, seu recado tinha sido convincente: emocionara o público como o fizera seu pai Ubirajara Silva no começo do *show*. Sentia-se, afinal, credenciado para colher, neste momento cúmplice, uma oportunidade de se mostrar ao público a partir do presente, expressando sua preocupação atual: *O nosso sonho não só não acabou, como tá por começar. Tá por começar. O nosso sonho não é “aliancista”: o nosso sonho é grevista. O nosso sonho não é “aliancista: o nosso sonho sabe que a cultura é uma arma na luta de libertação.* O público compreende com palmas.

(*Segundo intervalo*)

No comentário anterior, o cantor expressa seu dissabor com o momento político feito de conchavos e mal-alinhavadas alianças, em nome do bem maior: a sustentação política da Nova República, que parecia frágil naquele momento de transição do País para a democracia. Taiguara não concordava com a ideia de uma aliança a qualquer preço, mas sim na continuidade daquela efusão de nacionalismo presenciada na campanha Diretas Já. Ante a derrota da Emenda Dante de Oliveira, deveria ter havido, sim, uma intensificação do movimento nas ruas, e não uma canalização daquela efusão cívica para a torcida por uma disputa entre Tancredo Neves e Paulo Maluf no colégio eleitoral. Aqueles eram nomes ligados aos militares, tudo parecia uma farsa. O regime podia ser outro, mas o comando era o mesmo. Taiguara diz em entrevista:

Naquela ocasião, mais de seis milhões de brasileiros se movimentaram por todo o país, pedindo eleições diretas. Aquilo só poderia desembocar em duas coisas: Numa opção honesta do PMDB ou numa desonesta. No primeiro caso, quando a Emenda Dante de Oliveira foi derrotada, o que deveria ter acontecido, se a cúpula do partido tivesse sido pelo menos burguesamente honesta? Botava mais gente na rua e exigia as diretas. Mas a opção desonesta é que foi a escolhida: a candidatura indireta. Essa é a realidade que a gente às vezes não quer enxergar, porque de certa maneira um ou outro de nós foi cúmplice. E, ao invés de fazer uma autocrítica, é mais fácil tomar uma dose.⁴⁴

⁴³ Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:140>.

⁴⁴ Vitu do Carmo. “Taiguara: o lirismo vai à luta”. op. cit., 14/5/1987, p. 12-13.

É nesse alvorecer da chamada Nova República que a frase de Amílcar Cabral, citada por Taiguara no *show*, emerge: os artistas deveriam continuar se articulando em prol de causas ideais e não se conformar com uma estrutura governamental pactuada, na expectativa de garantir para si mesmos um lugar num governo que, para Taiguara, já nascia falseado:

Quando perguntado sobre qual seria o papel do artista no contexto político-econômico, Taiguara cita uma frase africana que diz: “A cultura é uma arma na luta da libertação”. E afirma que “para nós do Terceiro Mundo, povos dominados, a cultura é realmente uma arma na luta da libertação, e nossa tarefa, de cantores, compositores, atores, jornalistas, é justamente essa, ou seja, colocar a cultura a serviço da libertação. Hoje, nós temos uma juventude com a cabeça lavada, com rock e tudo, mas que se interessa cada vez mais por política. É uma base total”.⁴⁵

Taiguara continua seu discurso no *show* num momento que é o mais longo destinado à fala. Na verdade, pela televisão, nenhum momento de fala é excessivamente longo, tudo funciona muito bem dentro do roteiro de um *show* que promove releituras, revisão de posturas, adequação de discursos, para que o cantor se mostre de uma perspectiva atual:

E essa desconfiança de que a gente tava errado em 73 custou muito mais caro pra aqueles que nos porões da ditadura tiveram sacrificadas as suas vidas. Os 11 vetos do LP do qual sobrou só uma música em outubro de 73 não são nada. As 44 músicas proibidas em abril de 74 não são nada. Não foram nada os interrogatórios diante dos meus novos parceiros daquela época – Dona Marina, Seu Sá e Dona Selma.

Isso Taiguara repetia em entrevistas: aquela luta pela liberação das letras se revelaria, afinal, inócua, primeiro porque as letras (suas e dos outros artistas de MPB censurados) não se dirigiam, efetivamente, às tais causas ideais – Taiguara, inclusive, não se considerava amadurecido politicamente naquele período. Outrossim, quanto mais cutucava a censura, tanto mais se afastava de seu público, porque sua linguagem se sofisticava em metáforas e experimentalismos dirigidos à própria censura e a um público que não era o seu de fato. Este público apto a compreender a mensagem rebuscada de Taiguara também não o aceitaria por considerá-lo estrangeiro naquele meio: “chamado lamê pela esquerda”, diria no *show* em seguida.

No *show*, Taiguara reviveria seus tempos de ator no espetáculo *Receita para Vinícius*, de 1966, ao encenar sua própria saga em face da censura. Relatava e

⁴⁵ Roberto Silva e Jorge Andrade. “Taiguara está de volta, cantando amor e liberdade”. *Gazeta de Notícias*. 8/10/1983. Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:125>.

interpretava um episódio em que conseguiu liberar uma canção pelo uso de um artifício que furou o bloqueio de três censores com os quais costumava conversar: Dona Marina, Dona Selma e Seu Sá. A música era *Nova York*, que, segundo ele, falava da euforia da cidade com o fim da Guerra do Vietnã:

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?” [Taiguara coça o queixo]. 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 [substitui o Sr.] Sá, o do bigode. Esse deve tá lá até hoje, né? Claro, o do bigode tá em moda. [Taiguara finge coçar o bigode]. 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 a 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.

Fácil para quem? Dito assim, o compositor mostrava o quanto ele fora ingênuo, equivocado, em ir por um caminho de enfrentamento direto sem nenhuma garantia de um desfecho feliz. Mal sabia que aquela liberdade poética não lhe era facultada em seu próprio meio. No seu relato, a artimanha usada para liberar *New York* foi esta: ao pronunciar “police”, a junção dessa palavra com as partículas soltas e átonas “e” e “a” desfaria o estrangeirismo: *Você paga o pão, o pó, a pedra e a police e a poluição*” (ouviam-se “polícia” do mesmo jeito). Taiguara revelava na encenação do *show* não a sua esperteza ou a parvoíce da censura, mas o *non sense* de uma batalha em que lutara como “penetra”. Tanto era esta a sua condição que se viu sozinho quando as possibilidades de trabalho se bloquearam. Uma observação: num momento em que toda a criação artística passava pela lupa da censura, mesmo que Taiguara não agisse de forma expressamente contestadora, quem garantiria que não fosse censurado? Mais do que uma confissão de

culpa, podia-se perceber no relato daquele episódio uma denúncia muito mais séria: o elitismo existente no meio musical e a conivência das gravadoras com a censura em alguns casos. Em suma, tudo era muito mais complexo do que fazia supor um investimento musical num público tão minguado, constituído, afinal, dos próprios censores.

Para finalizar a primeira parte do *show*, diz Taiguara: *A última música permitida encerra esse período. E a gente depois vai esperar 13 minutos. Não vão mais ser 13 anos, se Deus quiser* – Taiguara não diz expressamente no *show*, mas nas entrevistas reconhece que o seu silêncio musical pode ter sido um equívoco de sua parte. E, finalmente, canta *Que as crianças cantem livres*. Os instrumentos da banda vão entrando aos poucos. Ao som do refrão *O amanhecer, o amanhecer, o amanhecer*, que encerra a canção, abre-se a cortina e surge finalmente a banda, sob aplausos. Taiguara agradece de pé ao público.

(*Terceiro intervalo*)

Após um suposto intervalo de 13 minutos, começa o segundo ato. Nesta parte do *show*, desenha-se musicalmente o período de sumiço de Taiguara por meio de um repertório de canções afro-caribenhas que iluminam o espetáculo com uma fusão de ritmos que narra a euforia de quem, finalmente, parece ter encontrado o seu caminho. Nada ali parece estranho, até porque se sabe que Taiguara sempre procurou exercitar a sua versatilidade de *crooner* pela interpretação de gêneros variados. E a canção latina, desde o começo da carreira, sempre esteve presente em seu trabalho, fosse por meio de boleros e sambas-canção, fosse por investimentos mais ousados, como o disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, onde o índio era a porção brasileira traduzida em linguagem musical sofisticada, por meio de quem o cantor tentava desenhar uma identidade do homem latino-americano. O mais recente disco, *Canções de amor e liberdade*, reformulava tal proposta, nem mais nem menos politizada que a anterior; o que acontecia era que, no disco atual, a mensagem política se elaborava a partir de matrizes musicais identificadas com a música de fronteira, o sertanejo, as canções aboleradas; o conteúdo era mais explícito porque o compositor pretendia entabular um diálogo com um público mais popular e, ao mesmo tempo, mais enredado com a realidade política do País justamente por sua própria condição social, que o fazia partícipe do conteúdo daquelas letras. Com relação à porção musical africana de Taiguara, sempre é bom lembrar que uma de suas primeiras composições foi *Samba de copo na mão*, do primeiro LP de 1965, uma experiência com o samba que no *show* era expandida.

Taiguara abre esta segunda parte do *show* lembrando ao público o conturbado período que antecedeu o seu desaparecimento:

Em 74, todo aquele crime nos pegou desprevenidos. Porque tava tudo errado. Em 75, já com as músicas do LP feito na Inglaterra em língua inglesa proibidas, eu vim pro Brasil com a ilusão de fazer um disco em inglês contra a ditadura, desorganizada e pretensiosamente. Tava tudo errado.

Os músicos executam uma batucada, ouve-se o som de uma marimba. Entra um músico com um artefato eletrônico nas mãos, sambando ao som da percussão, agora com acompanhamento do baixo. O músico traz nas pernas um amarrado de vagens secas que produz um som característico ao balanço da dança que executa. O som é captado por um microfone acoplado no emaranhado de vagens. Taiguara se junta ao músico e dança ao lado dele pelo palco até chegar ao piano. De vez em quando se ouve alguém gritar: axé! Ao piano, Taiguara diz: *Esta dança, kitoto*. E canta uma música inédita, *Sol de Tanzania*:

*Sol de Tanzania
Sol de Dar Es Salaam
Rio de Janeiro
Verdadeiro amanhã
Vai sambar inteiro
Nossa libertação
Sete de setembro
Sem promessa com as mãos*

*De puxar carroça
Gatilho, arrastão
Já de madrugada
Brotou filho, irmão*

*Boca, braço, perna
Povo inteiro se uniu
Fim da vida eterna
Começo do Brasil
[trecho incompreensível]
Chama a revolução
Sou Siphon Majola
Linda libertação*

*Sou Siphon Majola
Benjamin Moloise
Sou Winnie Mandela
Bem-vinda entre nós*

*Boca, braço, perna
Povo inteiro se uniu
Fim da vida eterna
Começo do Brasil
do Brasil*

No CD *Canções de amor e liberdade*, lançado em 1995, portanto 13 anos depois do LP, duas músicas são acrescentadas: *Volto pra Vitória* (novo nome de *Porto de Vitória*) e *Sol do Tanganica* (título reformulado de *Sol de Tanzania*). Nesta data, a gravadora Continental já tinha sido comprada pela Warner Music, portanto tombava a última grande gravadora nacional, um dos baluartes da narrativa de retorno de Taiguara.⁴⁶ A letra desta nova versão de *Sol de Tanzania* é ainda mais clara na proposta de somar as afinidades históricas entre os países dominados e buscar um diálogo por meio de um intercâmbio cultural entre as nações. Líderes brasileiros são citados nesta versão: os indígenas Sepé Tiaraju e Juruna e o negro Zumbi. Vê-se daí que Taiguara propõe a revisão de uma história engessada por longos anos: *Fim da vida eterna*, isto é, fim de uma versão da história elaborada num fatalismo construído a partir das origens do Brasil como colônia portuguesa. Esta eterna condição de nação dominada só seria superada quando o Brasil escrevesse sua história a partir de narrativas de líderes do seu próprio povo que tenham se insurgido contra o dominador e, no entanto, foram silenciados. No fim das contas, a música se esforça por elaborar uma nova narrativa sobre o Brasil, erguendo-se como monumento aos heróis injustiçados pela oficialidade. Torna-se, ela mesma, relato.

Eis esta outra versão, intitulada *Sol do Tanganica*:

Sol do Tanganica
Que esquentou Zanzibar
Fez Tanzânia unida
Fez cantar e acordar
Mais um brasileiro
Pra essa libertação
Fim do cativo
Sem promessa e com a mão

De puxar carroça
Gatilho, arrastão
Bota o pé na roça
Brota filho, irmão

Boca, braço e perna
Povo inteiro se uniu
Fim da vida eterna
Começo do Brasil

Ó guarânia pátria

⁴⁶ Cf. Rafael Schoenherr. *Disputas sociais na crítica musical jornalística: o potencial polêmico da Folha de S.Paulo* (Dissertação de Mestrado), São Leopoldo: Unisinos, 2005, p. 90.

*De Sepé Tiaraju
Ó meu camarada
Da Guiné, do Congo*

*Luta por Lumumba
Zanga por Zumbi
Junta com Juruna
Tua terra tá aqui*

*Boca, braço e perna
Povo inteiro se uniu
Fim da vida eterna
Começo do Brasil*

No *show*, este é um momento festivo, ensolarado, de enlace de dois continentes: América Latina e África. A música promove um abraço fraterno entre povos que finalmente despertam. Vem como um convite a um diálogo construído nas afinidades culturais e na própria condição de territórios explorados economicamente e subestimados historicamente. Ninguém ali é, diante do outro, colonizador ou colonizado, dominante ou dominado. Ambos se sabem excluídos de um mundo visto como desenvolvido e reconhecem em si mesmos o potencial revolucionário necessário para superar sua condição subalterna de nação dominada que lhes foi incutida culturalmente pelo dominador. São citados nomes de líderes africanos, como Siphon Majola e Winnie Mandela, da África do Sul, e Benjamin Moloise, do Congo Belga, antigo Zaire; estes seriam verdadeiros heróis a ser imitados pelos países que viviam condições culturais e políticas semelhantes às daqueles países africanos: */Sou Winnie Mandela/Bem-vinda entre nós!* Neste aspecto, a Tanzânia estaria à frente do Brasil, porque a libertação do país se dera como conquista do povo tanzaniano, não como resultado de um longo processo de negociação entre as elites do próprio poder. O comprometimento do povo tanzaniano com essa liberdade conquistada se mantinha aceso no desafio de reconstruir a identidade cultural de um país que ainda se enxergava pelas lentes do colonizador. A Tanzânia era, portanto, um território privilegiado para se aplicar a máxima de Amílcar Cabral por uma necessidade histórica: a cultura seria, de fato, a arma mais poderosa para se recuperar a autoestima de um povo subjugado por tantos anos. No século XVI, a região vivera sob o jugo português, quando Tanganica e Zanzibar eram duas regiões distintas; depois, passaram pelas mãos de Alemanha e Reino Unido e, em 1964, Tanganica e Zanzibar, já independentes, se uniram para constituir a Tanzânia, numa década marcada pelo acirramento das lutas pela independência das colônias africanas. No governo de Nyerere, a Tanzânia vivera o

chamado socialismo africano, sob influência da China. Em 1986, data deste *show* de Taiguara, fazia um ano que Nyerere havia deixado o governo. Em seu lugar, assumira Ali Hassan Muwinyi – embora a presença de Nyerere fosse ainda marcante na política do país – e, pouco a pouco, o socialismo seria abandonado: em abril de 1993 ocorreriam eleições pluripartidárias com vitória do partido do governo, mas dois anos depois o presidente do país viria da oposição. Era o fim do sonho socialista.⁴⁷

De toda forma, no momento do *show* de Taiguara fica evidente que o Brasil precisa conhecer a realidade política da Tanzânia para promover uma revolução polifônica numa narrativa que o aprisionava historicamente. Terminada a música *Sol de Tanzania*, nova percussão em ritmo de *kitoto*. Aos poucos essa percussão se suaviza e então se pode ouvir a voz de Wilson Prudente, interpretando Siphon Majola, numa *performance* denominada pelo sociólogo-ator de jazz teatral:

– *Nunca vi alguém fazer tantas perguntas, Taiguara. Você chega na África querendo saber tudo em quatro dias. Porque o apartheid, diante dele, as atrocidades nazistas, os campos de concentração, eram apenas uma escola. A Tanzânia, Taiguara, não é apenas esses coqueiros bonitos que você está vendo. A Tanzânia tem sido uma universidade da libertação dos povos da África. Mas você, o que é que você pretende encontrar por aqui?*

– *Vovó. Minha avó africana, tão aviltada, minha avó dentro da estrutura escravagista do meu País, negra no mundo dos brancos até hoje. Minha avó, queria encontrar minha avó.*

– *O que daqui pode ser útil a um artista, a um cantor que vem de tão longe?*

– *Vige Maria, Siphon! I came here – Did you hear that sound out there? Kitoto, beautiful kitoto. I came here maybe to be born, maybe to kill myself, to suicide. Porque eu acho que, se eu me suicidar como brasileiro escravo de Freud e da estrutura escravagista e do imperialismo norte-americano, é capaz de nascer de mim alguma coisa que preste.*

Tambores ressoam. Ouve-se um instrumento imitando um berimbau. Taiguara faz uma invocação: Ôôôôôô! O seu grito se confunde com o começo de outra canção inédita, *Pra Angola*:

Ôôôôôô!
Vento de Itapuã
Só pra me despedir,
Eu vim/eu vim/ eu vim só pra me despedir/ eu vim

Ôôôôô!
Vento de Itapuã
Só pra me despedir, eu vim
Da minha neguinha baiana dos pêlos do mar crespinhos
Dos coqueirais de novelo
No belo modelo
Dos amendoins

⁴⁷ *Almanaque Abril* 98. 24ª ed., São Paulo: Editora Abril, 1998, p. 642.

*Que brincam no bamboleio
Dos bicos dos seios cheinhos*

*Mas essa boca dengosa, cheirosa do axé me achou
Dentro da noite bonita, formosa da tua cor
Escola de ogãs e guerreiros
Tua pele é o terreiro
Que ardeu e suou
Feito avião, teu chamego
Pra Angola me carregou*

*E agora, eu sou
Da escola que me ensinou
Da escola
Do amor, salve, salve, Salvador.
E agora
eu sou da escola que me ensinou
Da escola
Do amor, salve, salve, Salvador.*

*[Repete a letra]
Ôôôôôô! Ôôôôôô!
Amor, amor,
amor*

[Taiguara fala: Quinta diminuta: por que não? Axé, lourinha! Lourinha euro-brasileira, axé!]⁴⁸

Nesta canção, Taiguara toma carona na canção de Dorival Caymmi para alçar voo até Angola. É um relato biográfico do próprio Taiguara, que saiu do País em 1976 quando se fecharam as portas para o seu trabalho e, neste impulso, resolveu conhecer a África para prosseguir com uma pesquisa musical que explorava as raízes africanas da música brasileira. Em Paris, como já lembrado, aguardava um visto para Angola, mas Paulo Freire o instruiu a não ir para lá naquele momento por causa da turbulência política vivida pelo país, que enfrentava um golpe de Estado. Aconselhou-o a ir para a Tanzânia e deu-lhe, inclusive, carta de apresentação. Taiguara, lá chegando, se surpreendeu com o que encontrou: o ideal político do socialismo era posto em prática num país que finalmente se “independentizava”. Aquela realidade o arrebatou, despertando-lhe para um novo amor: a política. Por isso é que Angola, por vias transversas, presentifica-se na canção como uma escola do amor.

Na Tanzânia, o cantor vislumbrou uma nova possibilidade de, no Brasil, usar sua imagem de cantor em prol de segmentos que naquele momento se organizavam para reivindicar seus direitos. Ali conheceu, segundo dizia em reportagens, o líder revolucionário sul-africano Siphon Majola, por meio de quem tomou contato com a ideia

⁴⁸ Tudo indica que Taiguara se refere aqui a Ana Lasevicius, com quem se casou em 1987.

de um jornalismo combatente, em que o jornalista devia ser interlocutor dos grupos sociais de onde brotassem as reivindicações, funcionando as reportagens como catalisadores das transformações político-sociais do país. No Brasil, como vimos, Taiguara pôs em prática esses ensinamentos em seu trabalho como editor de cultura do jornal *Hora do Povo*, onde a música servia como pretexto para se debater o quadro político em toda a sua complexidade e, ao mesmo tempo, era o selo de reconhecimento do próprio Taiguara no espaço jornalístico e entre os músicos. Esta experiência no jornal marcava um retorno à vida pública, e bem se podia notar que, mais cedo ou mais tarde, seria necessário à própria causa dos músicos que Taiguara retomasse o seu ofício de cantor pelo menos para manter-se atualizado com as discussões do meio a partir de uma experiência vivida junto com os seus pares. Isso se daria em pouco tempo. De volta ao *show*, nota-se que nesta música a guitarra se destaca, com solos e diálogos eloquentes com o cavaquinho. O clima de conagração favorece o caldeirão musical imaginado por Taiguara, com participação de todos os músicos, inclusive de Ubirajara Silva, desta vez numa percussão despretensiosa, acompanhando o ritmo da música com maracas. Ao fim da canção, Taiguara se dirige ao centro do palco, onde há um microfone de pedestal. Cassia Borja assume o piano. Taiguara atualiza sua memória de intérprete romântico no canto de mais uma inédita, numa levada de bolero: *Ave menina*. Sua *performance* traz de volta à cena o episódio de *A grande ausente*, no IV Festival da Música Popular Brasileira realizado pela TV Record, em 1968, quando, sob aplausos e vaias, viu-se obrigado a interromper a apresentação por causa do barulho. Naquela ocasião, Taiguara se postava de pé diante do microfone e canalizava sua emoção para o rosto e as mãos, como se fosse prisioneiro de um sentimento que de uma hora para outra pudesse explodir e confiscar-lhe as próprias palavras e os gestos. Sua postura rígida e ensaiada reverenciava os grandes intérpretes do passado e ao mesmo tempo reproduzia a eterna condição de vassalagem de um homem diante do amor.

Na letra de *Ave menina*, como em outras canções de amor de Taiguara, é possível captar uma sobreposição de discursos que se entrelaçam: a vida do artista traduzida em substantivos – palco, piano, pano, espelho, ator – que se elevam em sonhos, expressos em verbos – ver, sorrir, cair, amordaçar, fugir –, e o resultado vem desenhado em imagens – rosas, ave, ninhos, ramos. O artista trava uma luta íntima para libertar-se de seus anjos e demônios e o amor sacode todos os elementos para promover a alquimia. Nenhuma realidade opressora conseguirá silenciar sentimento tão libertário.

A melodia decompõe-se em dois fragmentos que se alternam. De início, há um encadeamento sonoro que permite ao cantor tecer a atmosfera de seu discurso. Aos poucos, uma melodia vai brotando dessa teia e, num crescendo, atinge os píncaros do falsete na voz do cantor – nesse ponto, a canção flui para a sonoridade do começo, repetindo-se e dramatizando-se, em *ritornello*:

*Deuses e demônios
Fora do piano
Quero que o meu sonho
Seja só humano
Teatro onde eu me exponha
No ator soberano
Que não envergonha
Quando se abre o pano*

*E te descortina
No espelho que embaça
Mostrando a menina
Lua que me enlaça
E a noite termina
E antes que outra nasça
Vou te ver na esquina
Sorrir quando passas*

*E o olhar me ultrapassa
Fracassam meus freios
E o que me amordaça
Cai frente a teus seios
O ódio se esfumaça
E um amor guerreiro
Aflora das praças
E foge dos canteiros*

*Lembro tuas rosas
Meu rosto roçando
E uma dor gostosa
Vai me machucando
Já é realidade
Tudo o que sonhamos
Voa em liberdade
Ave entre os meus ramos*

*Me evita ou me invade
Sempre nos tenhamos
Vai, se tens vontade
Mas vem porque eu te amo
Sente outros carinhos
Vê como eu te amo
Vai por entre os ninhos
Mas volta que eu te amo*

(Quarto intervalo)

O último bloco começa com Taiguara contextualizando o anúncio da próxima canção, *Cavaleiro da esperança*:

Há quem pense que um espetáculo de música não é hora de bandeiras. Eu respeito. Porém, como Prestes ensina que não há vento favorável pra quem não sabe a que porto se dirige, eu, meus camaradas, vou por aqui. [Aponta convicto com o braço para frente] Por isso é que hoje aquela canção de 1970 não pode repetir, como não repetirá, aquela mensagem de desesperança.

Taiguara se refere, certamente, a *Universo no teu corpo*, canção que o consagrou definitivamente, sempre exigida pelo público nos *shows*. Às vezes, tornava-se desalentador, em meio à divulgação de um trabalho novo, ouvir da plateia: “Canta *Universo no teu corpo!*”. Em razão disso, também, Taiguara providencia uma paródia da canção, que passa a cantar em suas apresentações depois da versão original (esta versão não é apresentada no *show*):

*Eu resisto
Já existe essa manhã que eu perseguia
Um lugar que me deu trégua e me sorria
E uma gente que não vive só pra si
Já te encontro
Gente armada preparando teu futuro
Procurando renascer de um tempo escuro
Numa vida só de amor que eu aprendi
Nosso velho e bom motivo
São milhões de seres vivos
No inferno desumano e desigual
Pois lutar é nosso ofício
Diz a história desde o início
Que a maldade sempre chega ao seu final*

Luiz Carlos Prestes tinha se tornado um guru para Taiguara, alguém que correspondia a um perfil do guerrilheiro romântico, com uma biografia invejável de luta por seu país e uma honestidade ideológica a toda prova. A conversa com o líder sempre era produtiva, porque vinha do próprio Prestes o exemplo, então era um diálogo do mestre com o aluno, do pai com o filho:

Ah, pai. Olha, amigo, pai. 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.*⁴⁹

Taiguara mostra no *show* que está numa fase mais serena. Os ensinamentos de Prestes lhe mostravam que era necessário sabedoria para agir no tempo certo, e ele, então, se penitenciava dos arroubos do passado. A canção *Cavaleiro da esperança* foi composta em 1981 e não pôde entrar no disco *Canções de amor e liberdade*. Nela o compositor reproduzia os seus diálogos com Prestes e desenhava o líder como um São Jorge em vigília por uma luta definitiva contra o dragão do mal, sem necessidade de a população sacrificar a sua vida para isso. São Jorge vem representado na canção também como Ogum e Oxossi, numa fusão amistosa da cultura europeia com a Africana:

*Quem só espera nunca alcança
Mas quem não sabe esperar
Erra demais, feito criança
Cai e até se entrega ou trai
Se cansa de lutar*

*O Cavaleiro da Esperança
Faz a hora acontecer
Afia a espada e abraça a lança,
Mas combate pela paz
Pra gente não morrer*

*É Ogum guerreiro, é Oxossi
Prestes a encontrar
Uma estrela d'alva pra nos guiar
É soldado alerta, ô São Jorge
Prestes a enfrentar
O dragão do mal
Não vai nos matar*

Na introdução desta música no *show*, os teclados de Cassia Borja fazem uma citação de *Chegança*, de Edu Lobo. A presença do bandolim de Joelson Lima é marcante na canção e traz à tona a simplicidade interiorana de Prestes, ao mesmo tempo que apresenta metonimicamente o próprio País no competitivo concerto das nações desenvolvidas, aqui representadas pela efusão sonora da guitarra. Esta já não duela com violões, bandolins, cavaquinhos e *bandoneóns*, mas se reúne a todos os instrumentos em berros, lamentos e uivos que gritam o Brasil e a América Latina para o mundo.

⁴⁹ João Carlos Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século...* op. cit., p. 240.

Sentado, Ubirajara Silva toca o *bandesson* com as pernas, instrumento concebido por seu pai, o artesão Glaciliano. Taiguara pinta e borda ao piano. As três gerações da família Silva sacodem o palco.

Sobem os créditos, Taiguara se despede, fim do espetáculo.

5. No Rio, a crítica vem antes do *show*

O *show* no Anhembi teve um público de cerca de 3.500 pessoas. Em abril de 1987, portanto seis meses depois, Taiguara voltaria a São Paulo para uma temporada de duas semanas do *13 Outubros* na Boate 150 Night Club do Maksoud Plaza. Um artigo do *Globo*, intitulado *Taiguara sem censura*, de autoria de Bruno Cattoni, dava a notícia, provocando:

É um brega? É um guerrilheiro? É bossa nova? É sertanejo? Não. É Taiguara, que o Maksoud Plaza, em São Paulo, relança hoje, às 21 horas, em grande estilo no show “Treze Outubros”, onde o cantor-compositor canta, inclusive, “Universo no teu corpo” – temporada de duas semanas.⁵⁰

O início desta matéria desenvolve-se em frases curtas que compõem o que o jornalista chamava de “roteiro”:

Ele não canta há 13 anos, desde que teve 44 músicas censuradas por razões políticas. Nunca foi preso por essas mesmas razões. Gravou um disco em 76 com Hermeto Paschoal. Nasceu em Montevidéu. Tem opinião sobre rigorosamente todos os assuntos. Gosta de falar no estilo palavra-puxa-palavra (às vezes, as vozes). Fez outro dia uma música para Luiz Carlos Prestes. Nunca esteve filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Tem 4 filhos de dois casamentos. É um estudioso de suas raízes guaranis. É de Libra. Adora Beth Carvalho. (...) ⁵¹

O roteiro não para por aí. Depois de mais algumas frases curtas, o texto passa a descrever as andanças de Taiguara pelo mundo, sem menção aos motivos que o levaram a empreender tais viagens. Taiguara fala do episódio de cancelamento do seu *show* no Rio em 1973 sem relacionar o fato com o título escolhido para o *show* atual. Os problemas com a censura também são relatados e é descrito o arranjo feito com a censora para liberação da letra de *Nova York*. Taiguara se esquivava a comentar sobre a música *Cavaleiro da esperança*, a revelar quem teria sido a musa inspiradora de *Universo no teu corpo* e também não dá a sua opinião sobre Roberto Carlos – apenas menciona que considera João Gilberto o melhor cantor do Brasil. A matéria é encerrada

⁵⁰ Bruno Cattoni. “Taiguara sem censura”. op. cit., p. 6.

⁵¹ Idem, ibidem, p. 6.

da seguinte maneira: “Taiguara voltará a cantar no Rio, em breve, provavelmente no Canecão. Relembra ‘Helena, Helena’, ‘Hoje’, ‘Geração 70’, ‘Universo no teu corpo’, muita guarânia e umas invenções estilísticas que certamente provocarão espanto nos antigos fãs.”

Em maio de 1987, Taiguara se apresentaria, de fato, no Canecão. Uma reportagem do *Jornal do Brasil* revelava ao público carioca o que esperar daquele *show* de Taiguara. Começava explicando o momento atual do cantor:

Ele evita falar de política, muito menos de sua atuação, tão romântica quanto suas canções. Para se livrar das classificações como “prestista”, tenta omitir que, ao final de cada espetáculo, cantará o seu **Cavaleiro da esperança**, em homenagem ao ex-dirigente do PCB. Custou a entender que era censurado por ser popular, e não por ser político.⁵²

Taiguara suavizava o tom político nas reportagens. Mesmo assim, tais convicções viriam expressas no texto jornalístico de forma indireta, até porque o roteiro do *show* recompunha a trajetória de um cantor que fora censurado e falava do seu sumiço, apresentando o presente a partir de uma reviravolta político-musical cuja referência principal era a África. Essa memória, por si só, daria o tom político à reportagem. A jornalista Marcia Cezimbra descrevia em quadro à parte o roteiro do *show* apresentado no Anhembi:

Um por um. O “jazz teatral”, como o diretor João das Neves batizou o espetáculo **13 outubros**, começa com o romantismo do final dos anos 60 em **Universo no teu corpo**, **Hoje** e nas inéditas **O olhar** e **Paulistana**. Chega à década de 70 com **Imagine**, de John Lennon, e **A ilha** (a primeira censurada, em 1971, “muito antes do Fernando de Moraes escrever o livro homônimo sobre Cuba”), **Teu sonho não acabou** de 1972 (uma resposta a **God**, também de Lennon) e **Que as crianças cantem livres**, de 1973. A partir daí, o *show* segue uma cronologia em que Taiguara explica cada um dos 13 outubros distante dos palcos:

1º outubro: começa em 1974, com **Porto de Vitória**, “a mais proibida de todas”, pelo refrão “o porto de Vitória/vai longe se azulando/meu povo na memória/e dentro do meu sangue”.

2º outubro: **Terra das palmeiras**, de 1975, liberada em nome de Geisa Gomes, um sambinha bossa-nova;

3º outubro: o ano é 1976 e este outubro não tem música. Trata-se de um papo rápido, uma quadrinha com o sociólogo Wilson Prudente, que fará o papel do jornalista Siphó Majola, líder sul-africano que Taiguara conheceu no exílio na Tanzânia – “seu país, a África do Sul, voltará um dia a ser Azânia”.

4º outubro: **Sol de Tanzânia**, de 1977, um sambão ensolarado, romântico.

5º outubro: **Prangola**, de 1978, em homenagem à cidade brasileira de Salvador “e às negras cheias de axé”.

⁵² Marcia Cezimbra. “Taiguara: os 13 outubros”. op. cit., p. 6.

6º outubro: **Levante do Borel**, de 1979, samba-enredo baseado no poema **Espumas flutuantes** de Castro Alves, “mas sonha com um quilombo”.

7º, 8º e 9º outubros: suas andanças pelo Brasil, Paraguai e Argentina em 80, 81 e 82 se resumem na profonia de **O guarani** no bandoneón de seu pai.

10º outubro: o uruguaio Taiguara toma chimarrão com o pai e apresenta a toada **Cuia, cunhã**, de 1983.

11º outubro: Depois do chimarrão, é hora de colher na memória os melhores momentos: **Viagem**.

12º e 13º outubros: Vem a inédita **Ave menina**, uma balada sensual (sente outros carinhos/vê como eu te amo/vai por entre os ninhos/mas volta que eu te amo).⁵³

No Canecão, Taiguara consegue reunir duas mil pessoas – na estreia, mil eram convidados, segundo Marcia Cezimbra na reportagem cuja manchete era: *Que viagem é essa?*. Taiguara vestira-se todo de vermelho e não economizara no discurso político, o que provocou reações negativas na própria jornalista:

(...) Seria melhor que o Canecão se pintasse todo de vermelho para calar, a foices e martelos, uma confusão ideológica que chateava o público com palavras velhas e vagas como ‘povo’, ‘luta’ e ‘construção do socialismo’ – uma retórica, no mínimo, treze outubros atrasada.⁵⁴

Taiguara, pelo jeito, procurava se mostrar no *show* a partir do seu forte vínculo com a política para além de uma referência imediata a sua história de cantor censurado. Se considerarmos a hipótese de que, no Canecão, o cantor não buscasse, expressamente, por em prática a máxima do líder da Guiné Amílcar Cabral de que a cultura é uma arma na luta pela libertação, a política por si já estava incutida na sua alma e não haveria como se livrar dela, até porque a vida do cantor havia ganho novo sentido a partir dessa perspectiva:

“O coração tem razões que a própria razão desconhece”. Mas, seguindo a proposta do Jornal INVERTA, vamos inverter: a razão também tem razões que o coração desconhece! De vez em quando, a razão descobre para o coração coisas lindas, como o marxismo-leninismo, por exemplo, e vira coisa de coração!⁵⁵

Mesmo com uma agenda de *shows* já se avolumando, a vivência com a política se mostrava muito mais intensa do que a relação atual com os espaços da música, palmilhados com cautela nos últimos tempos. Isso se percebe, inclusive, da descrição de situações cotidianas:

⁵³ Idem, ibidem, p. 6.

⁵⁴ Márcia Cezimbra. “Que viagem é essa?”. *Jornal do Brasil*, 29/5/1987, p. 8.

⁵⁵ Entrevista concedida por Taiguara em setembro de 1991 e disponibilizada em: <http://inverta.org/jornal/edicao-impressa/0/pagina-10-entrevista>. (*Inverta*. Voz operária. versão digital).

Para o grande público, um desconhecido. O médico psiquiatra Frederico Rocha foi dirigente nacional do PCB durante alguns anos. Frequentou a casa de Prestes e todos os lugares frequentados pelos comunistas. Conheceu Taiguara nos bares de Santa Tereza e Lapa, nos quais conversou muitas vezes com o cantor, naturalmente sobre seu assunto predileto: marxismo-leninismo. A preocupação com o social era a pauta do dirigente Fred, que nas horas vagas era boêmio e poeta. Em sua constante busca de expressão artística, Taiguara se interessa muito pelos diálogos em torno da relação entre política e arte. E Fred, como poeta, era naturalmente propenso a esse tipo de diálogo. Ainda hoje o é, mas se queixa de não ter mais interlocutores como Taiguara.⁵⁶

Ou seja, o círculo de amigos de Taiguara era composto naquele momento muito mais de *companheiros/camaradas* do circuito político do que propriamente de músicos, compositores e intérpretes, inclusive porque não havia um espaço que aglutinasse músicos de variadas tendências como o tinham sido, nos anos sessenta, os festivais da canção, com os quais Taiguara pudesse efetuar um diálogo. É certo que houvera tentativas das emissoras de tevê de reativar essa fórmula – no capítulo anterior, citou-se, inclusive, o Festival da TV Cultura, vencido por Arrigo Barnabé; também na *Hora do Povo* foi mostrada a realidade dos festivais da Globo no começo dos anos oitenta. Mas os tempos eram outros. Muito mais estimulantes eram os grandes *shows* do projeto *Canta Brasil*, por exemplo, que reuniam vários artistas de MPB para viajar pelas capitais nos showmícios pró-diretas ou os *shows* de menor porte, mas com um direcionamento político, naquele contexto de transição para a democracia. Desses últimos, Taiguara participava. O cantor diz em outra matéria que fora convidado pela *TV Globo* para participar de um festival, mas a música que inscreveu, *Cavaleiro da esperança*, composta para Prestes, desapareceu nos bastidores, sem maiores explicações.⁵⁷

Neste ponto, outra semelhança com Geraldo Vandré: no especial da *Globo News*, exibido em 25/9/2010, o compositor se mostrava grato à Força Aérea Brasileira, para quem havia composto, inclusive, um poema sinfônico. A própria entrevista fora dada no Clube da Aeronáutica, no Rio de Janeiro. O contato com a classe artística parecia algo distante. Ao que parece, sentindo-se protegidos num espaço que os acolheu, tanto Vandré quanto Taiguara não transigiam com relação ao estilo de vida que haviam adotado. Era como se tudo o mais representasse uma ameaça ou não merecesse deles um esforço de adaptação, já que qualquer outro universo lhes parecia vazio de significado. É verdade que Taiguara era bem menos radical que o seu velho

⁵⁶ Disponível em: <http://flaviotine.blogspot.com/2008/08/taiguara.html>.

⁵⁷ Cf. <http://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/0/pagina-10-entrevista>.

companheiro do circuito paulistano daqueles anos sessenta pré-festivais. O que desejava não era exatamente conscientizar o público, mas dialogar com um público capaz de compreender que a canção mais escancaradamente romântica poderia veicular um conteúdo político sem prejuízo da musicalidade e da poesia. Taiguara não se continha nos *shows*, como se quisesse cativar uma parcela do público pelo impacto: quem se escandalizasse com seu falatório e com as letras politizadas, que partisse para outra (ou ficasse com o cantor das coletâneas em série).

Continuava a reportagem sobre o *show* do Canecão:

(...) Ele diz que a música não deve servir a causa alguma, mas o indivíduo Taiguara (senhor livre, em tupi-guarani) não passa de um soldado prisioneiro de um movimento prestista – cantor para conscientizar a classe operária que não vai ao Canecão. Anita Prestes, filha do líder comunista, estava satisfeita na platéia. Mas as duas mil pessoas no Canecão (mil convidados na estréia) aplaudiam e gritavam apenas nos momentos românticos.⁵⁸

Pelo visto, Taiguara teria muito trabalho pela frente nessa luta para formar um público qualificado, pois quem frequentava os espaços de prestígio dos *shows* parecia desejar algo mais leve, melódico e descomprometido com a crueza da política. Mas não seria subestimar o público? Tudo era só o começo. Aos poucos, os *shows* podiam ganhar novo significado, já que a experiência com o público sempre fora frutífera, então era de esperar que, aos poucos, esse contato se tornasse tão visceral quanto vinha sendo o contato com o meio político, a ponto de não se distinguir uma coisa da outra. Em suma, Taiguara e público construiriam, juntos, a sua linguagem, fundariam uma nova afinidade.

Por enquanto, a situação que se desenhava era bem outra porque a bagagem que o público trazia parecia composta apenas de lembranças do cantor de outrora. Era com essa expectativa de rever o ídolo que o público comparecia aos *shows*. Mas que dizer do público novo, que tivesse conhecido Taiguara só recentemente? Ou do público de uma perspectiva mais ampla, que se mostrasse sintonizado com aquela proposta de *show*? Esta não era uma possibilidade analisada na matéria, tamanha a convicção formada sobre um público que partilhasse não com Taiguara, mas com a própria jornalista, as expectativas de um cantor que apenas cantasse; e que cantasse o que o público queria ouvir. Para Marcia Cezimbra do *Globo*, a reação da plateia não deixava margem a dúvidas:

⁵⁸ Marcia Cezimbra. “Que viagem é essa?”. op. cit., p. 8.

A banda Alma Crioula é sofrível no acompanhamento dos novos ritmos afro-indígenas, mas fica redimida pelo solo do pai de Taiguara, Ubirajara Silva, tocando **O guarani**, de Carlos Gomes, no bandoneon – um momento comovente, em que o público levantou, no meio do espetáculo, para aplaudi-lo de pé. Aí o “povo” do Canecão mostrou que prefere uma diversão emocionante à revolução socialista idealizada pelo velho ídolo. Ele chega a dizer que o brasileiro tem tradição revolucionária. Que viagem é essa?⁵⁹

Uma *diversão emocionante*, eis o que o público queria. Mas para atingir tal objetivo seria mesmo necessário descartar o político? Como ter certeza de que um solo de Ubirajara Silva executando *O guarani* não estaria contaminado da rebeldia política da família Silva? Não teria o pai de Taiguara, finalmente, descoberto aquela linguagem ideal, desejada pelo filho, para se comunicar com o público sem que se distinguisse o que era poesia, o que era política? Taiguara ainda falava muito, segundo a reportagem, mas não seria tudo apenas uma questão de formato de *show*? Pensando assim, o tempo do cantor continuava sendo o do *por enquanto*.

Demonstrando que acompanhava tudo pelos jornais, Taiguara responderia à crítica feita ao seu posicionamento feito no *show* com relação ao espírito revolucionário do povo brasileiro, numa entrevista concedida à revista *Amiga* um mês depois:

(...) Hoje o meu axé, a força, me vem mesmo da realidade do meu povo, apesar de tão sofrida, bonita. O meu povo corajoso, que hoje tem um jornal discordando de mim, dizendo que é um absurdo eu dizer que o brasileiro tem tradições revolucionárias. Mas tem. O povo brasileiro... só viver num barraco na favela, sujeito a rolar encostas, isso não é conformismo, não. Isso é pra não ir pra longe, é um povo informado. É o povo brasileiro, através de sua história, fora o presente que é discutível, aceita a discussão e as críticas. É um povo que fez a Cabanagem, o Estado do Pará se separou naquele momento, e os indígenas maoés, na época, abrigaram os rebeldes; a Farroupilha, Farrapos, Bahiense, Canudos... Se a gente for estudar a nossa história mesmo, a verdadeira, a Inconfidência Mineira e tantos outros movimentos populares e políticos, vai ver que o povo brasileiro tem lutado. O que acontece é que o Brasil é um país muito rico, cobiçado, controlado, sobre o qual se lança esse mito da preguiça, do conformismo, como sendo da índole do seu povo. Falam-se essas coisas do século passado – raça, índole, coisas que não existem mais –, que são lançadas como pestes sobre o nosso povo, e a história real não é contada.⁶⁰

Nesta entrevista, Taiguara colhe uma oportunidade de justificar-se publicamente com relação ao que a jornalista Marcia Cezimbra, do *Globo*, dissera sobre o seu posicionamento político equivocado no Canecão, mas o cantor não enfrenta o cerne da questão: os comentários da jornalista sobre os arroubos políticos durante todo o *show*.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁶⁰ Lillian Wanderley. “Taiguara: ‘Minha força vem da realidade do meu povo’”. *Amiga*. 24/6/1987, p. 41.

Nesta longa entrevista da *Amiga* conduzida por Lílian Wanderley, nota-se um cuidado com o conteúdo e uma postura interlocutória da jornalista, de forma a buscar compreender o discurso do cantor antes de criticá-lo. Na abertura da matéria, a jornalista inscreve-se a si mesma no cenário da entrevista:

A tensão pelo encontro com um ídolo com quem quase não se teve contato é grande. Afinal, são assuntos de quase 14 anos de uma vida de que não se tinha notícias. Mas, a emoção – incômoda até – e o nervosismo são aplacados pelo carisma, pelas idéias e pela cabeça desse uruguaio, naturalizado brasileiro. Taiguara Chalar da Silva, ou simplesmente Taiguara. Dizem que as pedras no caminho ajudam a fortalecer, e ele também acredita. Mas é hora de buscar a união popular pela base. E foi em cima desta idéia que Taiguara viajou mundos, conhecendo culturas, estudando e se preparando para a volta. Grande volta! Depois de algumas apresentações em cidades brasileiras, durante estes últimos dois anos e meio, chegou a vez do público carioca. O **show** do Canecão foi um sucesso. Agora, vivendo um momento profissional de grandes expectativas e esperanças no futuro, além de estar “amando demais”, ele quer evitar o uso extremista de pontos como a denúncia política e a preservação da cultura nacional, e partir para uma espécie de casamento. “Estou querendo casar, sob todos os pontos de vista”.

De uma fã confessa de Taiguara era de esperar pelo menos algum comentário sobre o espanto que ela própria teria tido durante o *show* do Canecão ao deparar com um político em lugar do ídolo romântico, sobretudo quando consideramos aquela afirmação da jornalista do *Globo* de que o público aplaudia somente nos momentos em que o cantor interpretava antigos sucessos. Das duas, uma: ou a jornalista da *Amiga* não era fã de verdade de Taiguara como transparecia na entrevista ou, justamente por admirar o cantor, poupava-o de tais comentários. Mas havia outra possibilidade: Lílian Wanderley poderia ter compreendido a mensagem do cantor no *show* do Canecão e ter apreciado o seu novo estilo, por que não? A propósito, o *show* da cantora Simone em 1979 no mesmo *Canecão* trazia forte conteúdo político e fez grande sucesso, desdobrando-se, inclusive, num disco ao vivo, onde a cantora interpretava *Pra não dizer que não falei de flores*, canção muito difundida na época.⁶¹

Então, não se podia afirmar com segurança que quem fosse ao Canecão desejasse escutar este ou aquele tipo de música, ou que tal formato de *show* seria o mais ou o menos apropriado para aquele espaço. Tampouco se podia concluir que o *show* de Taiguara se restringisse à classe operária ou que o público do Canecão esperasse mesmo por algo diferente. Os jornais, neste caso, não parecem fontes confiáveis para tangenciar tal realidade, pois ali é mostrada a visão do jornalista, que vem informado do próprio

⁶¹ O disco, lançado pela EMI-Odeon, recebeu o título de *Simone ao vivo (show gravado no Canecão em 30/12/1979)*.

meio, sem disposição para explorar outras possibilidades de compreensão dos fatos. Por exemplo, a timidez dos aplausos ao repertório novo não poderia ser vista como a sinceridade de um público que ainda não conhece as canções, até porque a maioria destas não tinha sido ainda gravada? E quanto à reportagem da *Amiga*, a linha editorial da revista não cobraria essa postura conciliadora por parte de seus jornalistas? Vê-se daí que o tom do discurso jornalístico demarca o lugar de fala do autor, portanto deve-se buscar compreender essa fonte inscrevendo-a num circuito de comunicação, para que, em diálogo com outras matérias e outras fontes, se possa colher a dimensão do fato a partir do que se debateu sobre ele na época.

Não deixa de ser interessante o fato de Taiguara ser acolhido justamente pela *Amiga*, considerada uma revista de fofoca. Daí se vê que como fonte a revista é subestimada, já que, na verdade, mostrava-se atenta ao que era sucesso à época. Lotar o Canecão era um passaporte para inúmeras reportagens nos meios mais diversos, pois era para lá que iam os *shows* mais importantes.

Na entrevista da *Amiga*, as perguntas sobre o momento atual de Taiguara são formuladas a partir do que o próprio cantor afirmava em outras entrevistas ou no próprio *show*. Por exemplo:

– Falando em cultura, sua música sofre influência de culturas variadas. É o som guarani, que lhe ensinou a trabalhar cantando; o continente europeu, por onde passou e adquiriu o agudo, o celeste; e só agora – apesar de seus 10 anos de pesquisa nessa área – o seu lado afro aflorou pra gente, aliás de maneira tão gostosa no seu recente show no Canecão. O que lhe ensinou e ofereceu essa sua passagem na Tanzânia – continente africano?

Esse respeito com o discurso do outro gera um clima de confiança que faz Taiguara baixar a guarda e responder serenamente às questões sem a armadura do político para protegê-lo de julgamentos e críticas do entrevistador. À pergunta acima, respondeu ele simplesmente:

– Sou africano, em primeiro lugar. A gente, Brasil, é africano, é um país da África. Não importam as léguas de mar que nos separam. Estamos na era da cibernética, na era dos jatos, das comunicações e cada vez mais temos a possibilidade crescente de assumir a nossa africanidade. Ser angolano como a gente é, ser namibiano, como a gente é. Salve a Namíbia!

Na resposta de Taiguara a política apenas se insinua, principalmente na saudação final à Namíbia, sem provocar maior tensão ou desconforto. Entretanto, o cantor não responde, efetivamente, à pergunta – até porque a resposta certamente viria estruturada em termos políticos! Nas entrevistas de Taiguara, quando convocado a falar da

experiência musical na Tanzânia, não o faz de forma aprofundada, o que faz supor que sua experiência na África impactou-o realmente pela via política; pode ser também que na Tanzânia o cantor tenha se surpreendido com o modelo de música a serviço de uma causa política, e daí tenha explorado mais a possibilidade de uma música por essa via. Veja-se, por exemplo, o posicionamento do cantor em relação aos ritmos tanzanianos nesta sua conversa com Fernando Faro, no programa *Ensaio*:

[O Maurice] *tocava, mas tocava, suave, molhava a roupa todinha tocando o ritmo de Dar Es Salaam. Eu agora não tô lembrado do nome do ritmo, são tantos ritmos. Na Tanzânia, antes da unificação, eram 123 culturas, 123 tribos naquele espaço que é do tamanho do Estado de Minas Gerais. Então é muita coisa, eu não me lembro do nome desse ritmo, mas ele é o ritmo mais característico da capital Dar Es Salaam, porto da paz.*⁶²

Taiguara trouxera na bagagem algumas gravações desses ritmos, que, inclusive, utilizava em alguns *shows*. Na gravação de *Sol do Tanganica* introduziu um trecho de gravação feita na Tanzânia, dando um colorido local à canção. No entanto, a influência da África em sua música, naquele momento, percebia-se com mais intensidade na apropriação feita da proposta de Amílcar Cabral, com letras que mostravam o comprometimento de um cidadão brasileiro com as questões do seu país. A parte musical se desenvolvia na fusão dos vários ritmos amadurecida dentro de seu próprio trabalho.

Evidentemente, na entrevista da *Amiga* algumas indagações de praxe são feitas – o sumiço, a censura, a fase de sucesso – e as respostas de Taiguara, com poucas variações, são as de sempre. Mas há na jornalista um preciosismo de fã em cavoucar mais fundo na biografia do cantor para extrair os desfechos de alguns episódios jamais divulgados, como se vê nesta pergunta:

– **Na mesma década de 70, você partiu para dois novos caminhos: a literatura – com a publicação do romance *Help, Hip, Hair* – e o cinema, quando participou do filme *O Bolão*. Em que resultaram essas duas experiências?**

– (Pensa bastante) **Help, Hip, Hair...** Me lembra mais (risos).

Essa lembrança inusitada levaria o entrevistado a enveredar por outras discussões, e ele, então, se desarma, pois não tem ainda respostas prontas para o que vem à tona pela primeira vez. Taiguara fala de um livro sobre a Tanzânia quase pronto que desejava publicar, algo dito apenas nesta reportagem, entre todas as outras consultadas:

⁶² João Carlos Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século...* op. cit., p. 241.

(...) É como um diário. Eu escrevia tudo e os capítulos têm nome dos lugares onde fui morando. É um brasileiro que vai descobrindo o racismo no Brasil, vivendo na Tanzânia. Ele, misturando suas memórias em forma de cordel e descobrindo que é um pouco racista, um pouco fascista e não sabia, pensava que no Brasil estava tudo bem. Mas ele vai descobrindo tudo isso, em contato com o povo tanzaniano, vai passando e conhecendo o processo tanzaniano que, na época, estava em construção, já com uma esperança muito grande – um pouco socialismo, um pouco empresa privada. Infelizmente, é um processo que está provado que gerou uma luta interna entre capitalistas e socialistas, que é sempre ganha pela corrupção. (...)

Este livro não chegou a ser publicado, mas, de todo modo, é bom falar dele como uma possibilidade vista por Taiguara de informar o Brasil sobre a realidade da Tanzânia. Ao mesmo tempo, supõe-se que este seria também um livro de memórias, porque o afastamento do País provavelmente produziria no cantor um sentimento de exílio, que o levaria a habitar dois mundos – o Brasil e a Tanzânia, de acordo com o que descreve Alfred Döblin, escritor judeu que, no exílio, dedicou-se à escrita de romances históricos:

(...) Nesta situação, o contista é tentado a produzir o romance histórico. Lá onde existe a emigração, emerge o romance histórico [...] a ausência da relação com o presente, [...] o desejo de achar seus paralelos históricos, de se localizar e de se justificar na história, a necessidade de retomar suas esperanças, a tendência a se consolar e a se vingar, pelo menos na imaginação [...]⁶³

Se Taiguara não chegou a publicar o livro, a sua canção tornou-se o canal de expressão de sua experiência num país estranho, nos moldes da afirmação de Alfred Döblin. Na entrevista aqui discutida, fala-se ainda de um novo amor de Taiguara – seria Ana Lasevicius, nome que não aparece na matéria, sua esposa dentro em breve –, da relação com os filhos, enfim, de uma gama de temas aparentemente de pouca importância que robustecem a reportagem por explorarem outras facetas de Taiguara: o pai de família, o cidadão, o artista, o operário. Lílian Wanderley retoma o trecho daquela matéria em que Bruno Cattoni indagava, com ironia, se no *show* do Maksoud que viria para o Canecão, o cantor que se apresentava era um guerrilheiro, ou bossa-nova, ou sertanejo. Pergunta, então, a Taiguara como o próprio cantor se definiria naquele momento. Taiguara responde:

– Estou me sentindo entregue ao meu coração. Estou sentindo que o meu coração está na boca, querendo falar. E esse coração não é só romântico; está cheio de feridas por um lado e de esperanças pelo outro. E tudo isso vem do

⁶³ Alfred Döblin. “Der historische Roman und wir”, in *Das Wort*, 1936, p. 1 (tradução livre de Marion Brepohl de Magalhães). apud Marion Brepohl de Magalhães. “Ressentimentos e identidades minoritárias” In Stella Bresciani e Márcia Naxara (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

povo mesmo. É amor de muita gente, entende? Vejo que, daqui pra frente, é procurar, cada vez mais, ouvir e ser ouvido. Diálogo. A dialética da natureza tomou conta de mim. E falando nela... (ele oferece chimarrão.)

Taiguara nem comenta a crítica nem procura se definir musicalmente. A variedade de temas explorados na entrevista e a postura da entrevistadora libertaram-no do policiamento das palavras e então sentiu-se menos constrangido a veicular alguma pedagogia na resposta. Note-se que, frequentemente, nas entrevistas, ele parecia não se sentir entrevistado, mas inquirido; num ambiente em que se sentiu menos julgado e provocado politicamente, pôde exercitar, como queria, o equilíbrio:

– (...) Agora, o que sonho é não ser extremista apenas na área da música como eu fui em 76, ao lado do Hermeto e da Sinfônica (orquestra com a qual gravou o LP ao lado de Hermeto). E não ser extremista na área da raiz, da denúncia política e preservação de nossa cultura, como fui no **Canções de Amor e Liberdade**. Tô querendo casar, sob todos os pontos de vista (risos).

Nesta entrevista, há um momento em que a jornalista parece se confundir quando indaga Taiguara dos motivos de uma inversão técnica verificada no retorno do cantor: o *show* viera antes do disco. Lílian Wanderley talvez tenha se esquecido do disco *Canções de amor e liberdade*, lançado cinco anos antes, que informava o *show* atual a partir de uma série de apresentações de Taiguara pelo País logo após o lançamento daquele disco. O problema detectado na fala da jornalista está no uso do verbo *retornar*, que dá a entender que Taiguara só estivesse voltando naquele momento, daí a indagação sobre algo que ela identificava como inversão de uma prática corrente no meio musical. Note-se que o próprio título *13 Outubros* pode ensejar este tipo de confusão, já que vincula o retorno de Taiguara à sua última apresentação no Ruth Escobar em 1973, quando tal retorno já havia sido oficializado não com o *show*, mas com o lançamento do LP *Canções de amor e liberdade*, em 1983. Vejamos este trecho da entrevista:

– **Taiguara, em termos de mercado, ficou instituído que o disco deve vir primeiro que os shows. Mas você chegou, ou melhor, retornou, fazendo o contrário, por quê?**

– Pois é, sempre pensei no disco primeiro. Mas o contato com as pessoas, porque esse trabalho era um trabalho aprendido de lá... pra fazer essa roda, tinha que ter um contato com o público. O disco de estúdio corria o risco de ser um... de falhar nesse diálogo, de não ser o que as pessoas estavam precisando ouvir, pra compreender os 13 anos de afastamento. Porque, na verdade, esse silêncio é o meu trabalho. Esses 13 anos de silêncio e produção, testemunhos, aprendizagens, viagens... é esse o berço do neném que nasceu aí, no Canecão.

– **Algum projeto fonográfico?**

– São duas possibilidades: a de fazer um disco ao vivo, mantendo a idéia da dinamicidade, com o povo se manifestando durante, o que tem menos

qualidade, né? E esse trabalho exige que apareçam os instrumentos, o equilíbrio, pra demonstrar a africanidade de algumas melodias, quer dizer, pra coisa ficar clara, seria preciso fazer no estúdio. Estamos estudando as duas possibilidades. Vamos ver o que vai surgir agora. O disco deve se chamar **13 Outubros**.

– **São 11 discos até aqui?**

– Foram 11 LPs, sendo que nove só meus, e um com a Claudete Soares e o outro – **Crônicas de uma Cidade Amada** –, que tem faixas também com Grande Otelo e Blecaute, que foi trilha sonora do filme. Na verdade, não são 11, são 12, porque tem o **Canção de Amor e Liberdade**, lançado em 83, que foi o último.

O retorno de Taiguara, portanto, se fazia de forma desencontrada, por uma série de motivos que vêm sendo investigados ao longo desta pesquisa. A forma como o artista se comportava nas entrevistas, movido por um angustiante impulso de identificar-se a todo custo, induzia à ideia de que seria ele o cérebro de um processo pensado e calculado de um retorno à música, o que, entretanto, jamais se consumaria, pelo próprio idealismo de suas colocações. Preocupado com a coerência de um discurso tecido em memórias, Taiguara se via questionado num circuito de muitas vozes e interesses diversificados. E mesmo que relatasse os boicotes de que era vítima, mesmo que explicitasse as dificuldades de fazer sua música chegar até o público, a sua história de vida o aprisionava, tanto mais diante de uma realidade muito mais perversa: a configuração do mercado do disco em face da crise político-econômica que vivia o País na década de 80:

Dessa forma, na década de 80, os números do mercado fonográfico retratam a inconstância e a incerteza da vida econômica nacional. Desde 1979, quando o país chegou a ocupar a quinta posição no mercado mundial, os números passaram a ser decrescentes, até 1986, quando se recupera, mesmo que de maneira inconstante. Antes disso, uma tênue reação é percebida em 1982. (...) A sucessão de planos de ajuste econômico que assistimos na década (Plano Cruzado – 02-86; Cruzado II – 11-86; Bresser – 06-87; Verão – 01-89), além de conturbar demasiadamente o cotidiano social, levou à taxa de inflação recorde de 1.764% em 1989.⁶⁴

Conforme assinala Marcia Tosta Dias, essa instabilidade político-econômica do País na década de oitenta levaria as empresas do disco a lançar mão de estratégias mercadológicas para enfrentar a crise, com uma prática mais agressiva de investimento em cantores de *marketing* para assegurar o trabalho dos cantores de catálogo:

O artista de marketing é o que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido. Não podemos esquecer que as subsidiárias locais das

⁶⁴ Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008, p. 81.

transnacionais trabalham sob pressão das matrizes, para que mantenham patamares satisfatórios de lucratividade, o que justifica ainda mais os investimentos nos projetos de artistas de marketing, que são eles mesmos inteiramente emblemáticos da produção de mercadorias culturais. Portanto, é em torno dessas duas vias de ação que a grande indústria brasileira do disco e talvez mesmo, a mundial, organiza a sua produção e define as áreas e formas a serem tomadas pela segmentação, dos anos 70 até os dias atuais.⁶⁵

O desenho desse contexto torna ainda mais relevante o papel dos artistas alternativos, que, atuando fora desse circuito, exerceriam, de viés, pressão sobre as grandes gravadoras, expondo outras possibilidades de veicular um discurso musical em outros espaços. Aquele experimentalismo técnico e estético funcionaria também como caixa de ressonância dos próprios artistas de catálogo, tolhidos de várias maneiras no âmbito de suas gravadoras, como se verá a seguir.

6. Caminhos e descaminhos do artista de MPB: reflexões de uma guerreira taiguara

No programa *Jogo da Verdade*, da TV Cultura, levado ao ar em 5 de janeiro de 1982, Elis Regina estava na berlinda, respondendo a perguntas de Maurício Kubrusly, Zuza Homem de Mello e do apresentador Salomão Esper.⁶⁶ Nas imagens externas, pessoas ligadas ao meio musical também faziam perguntas à convidada, e, entre elas, a jornalista Maria Rita Kehl foi quem trouxe à cena os cantores independentes, apresentando-os como novidade. Feito o preâmbulo, ela indagou Elis sobre, afinal, que espécie de compositores a estariam procurando como intérprete de suas canções. O nó da questão se dava no trecho em que a jornalista insinuava que os compositores Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção não procuravam a cantora exatamente por desenvolverem um trabalho independente que prescindia da interpretação de cantores já consagrados. Feitas algumas ressalvas à pergunta e tecidos alguns comentários sobre o papel dos independentes no cenário musical, a discussão prosseguiu no programa, e em certo momento disse Elis:

(...) Evidentemente isso tudo faz parte de um processo que é muito mais amplo do que essa pequena discussão que a gente tá tendo. A descaracterização de uma cultura, de uma raça, de uma maneira de pensar, de uma maneira de se comportar de todo um povo, não é determinado só pelo tipo de música que ele escuta, entendeu? É por “n” coisas, todas elas importadas ou com o alvará para que sejam implantadas. Então, é uma coisa muito mais ampla do que um simples cantor de música popular possa determinar. Não sou eu quem

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p.82-83.

⁶⁶ O DVD do programa foi lançado em 2006 pela Trama em parceria com a TV Cultura.

determina tudo isso. Isso é um processo meio longo, é um processo que vem de alguns anos, já. E que, por vias avessas, transversas, algumas simples, outras mais duras, outras mais violentas, foi implantado, e a gente de uma certa forma teve que se virar dentro disso tudo.

Elis Regina procurava aí esboçar um quadro onde condições alheias à vontade do artista interferiam no seu discurso musical. Indagada por Zuza Homem de Mello sobre alguma música que tivesse sido recusada pela gravadora para compor o repertório de algum disco seu, Elis respondeu que isso já acontecera, mas a realidade do meio musical era muito mais complexa:

Não só isto [recusa de música para o repertório do disco], porque daria um certo trabalho aos departamentos jurídicos das próprias gravadoras, como ter músicas gravadas que tiveram que ser retiradas do disco por motivos de força maior e alheios completamente à vontade. Digamos, motivos de censura, falemos mais claramente. Quer dizer, um certo tipo de comportamento que foi imposto, importado, ou implantado, não vem ao caso, auxiliado por esse esquema e por “n” outras coisas e por um outro tipo de preocupação momentânea que a gente tinha como reconquista de uma série de coisas perdidas e que faziam – das quais a gente fazia muito caso, que era muito importante para a gente que fossem mantidas ou que a gente as recuperasse. Essa manutenção, sabe, da música, mais o acesso da população, essa coisa se diluiu um pouco. Na realidade, a gente se distanciou um pouco do chamado grande público, que não tem o mesmo tipo de preocupação que nós tínhamos numa certa hora, de rever nossos amigos, de reter nossos amigos, de brigar por uma série de coisas que nós julgávamos importantes. Nós éramos de uma outra geração, que foi criada em função dessas coisas todas, e nos sentíamos castrados porque não as tínhamos, então brigávamos para que elas voltassem. Era importante essa briga pra gente. Isso fez, de uma certa forma, com que a gente se afastasse de uma linguagem mais clara, até porque ela não podia, em hipótese alguma, ser usada. Então a gente ficou usando meias-palavras, ficou andando por cima de – de bêbado e de equilibrista, vai, um pouco todo mundo tinha. E de repente, sabe, quem falou mais fácil e chegou mais rápido ganhou o espaço. Que não tem nada a ver com a rapaziada de produção independente, que é outra história.

A reflexão de Elis Regina é fundamental para a compreensão do que vinha acontecendo com Taiguara. Se, em face da realidade dos independentes, a situação dos artistas de MPB, ou de catálogo, parecia bem mais confortável, do ângulo dos próprios artistas identificados com esta categoria parecia ser até mais difícil. Isto porque havia uma cobrança de renovação estética pesando sobre eles, sem garantia de que as estratégias adotadas pela gravadora realmente funcionassem, ainda mais num cenário de censura. Além disso, havia um compromisso histórico com a música, pactuado desde o tempo dos festivais, que os levava a pontificar sobre o papel do próprio artista num contexto mais amplo e complexo. Partindo dessa consideração de Elis Regina, atentemos ainda para o detalhe de que o artista que se submetesse ao jogo de *marketing*

da gravadora nem sempre se saía vitorioso, até porque a crítica estava atenta e podia suspeitar de uma atitude mais ousada vinda de alguém que era conhecido não só pela obra, mas pelas próprias atitudes, reativadas em cada entrevista. E uma vez que um dos propósitos da crítica especializada é qualificar a audiência num regime de coerência e credibilidade, qualquer suspeita de inautenticidade do artista podia deflagrar uma intensificação do diálogo intertextual entre as reportagens, e a crítica se converteria, então, em algo mais do que simples citação – seria ela tomada como constatação do fato.

Tudo isso aconteceu, por exemplo, com o cantor Belchior, que atingiu o sucesso com o LP *Alucinação*, em 1976, ano em que teve duas composições gravadas por Elis Regina: *Velha roupa colorida* e *Como nossos pais*. Nessa época, o cantor adotava uma imagem de contestação, que, aos poucos, começou a se elaborar em algo mais sensual não só em termos visuais, mas nas declarações em entrevistas. Sob críticas, o cantor tentou uma volta aos velhos padrões contestatórios, mas enfrentou sérios problemas com a crítica especializada, até porque a sua contestação agora tinha sabor de nostalgia. Segundo Rita Morelli, esse desacerto com o uso da imagem foi decisivo na derrocada de Belchior. A ponto de matérias posteriores, com o propósito claro de justificar o comportamento do cantor, não terem conseguido atenuar os efeitos da desconfiança que o cantor lançara sobre o público, contribuindo mesmo para intensificá-los:

(...) Quer dizer, o objetivo da reportagem [publicada no *Jornal de Música*, em 9/9/1976] era de fato revelar o que havia de artificioso e portanto de ilegítimo no sucesso do artista. E, para isso, foram ouvidas várias pessoas que tinham tido participação direta em sua carreira, entre as quais duas cujos depoimentos contribuíram para tornar ainda mais ilegítimo seu sucesso e ainda mais desprestigiada sua imagem aos olhos dos críticos e, provavelmente, de alguma parcela do público que os lia: Roberto Menescal, diretor da Philips-Phonogram, e André Midani, diretor da WEA.⁶⁷

Conclui-se deste episódio que, não obstante a relevância dos jornais e revistas na divulgação do trabalho artístico, tornam-se tais veículos verdadeiras instâncias de policiamento da conduta dos artistas que povoam esse meio. Por isso alguns cantores se preocupavam em justificar-se nas entrevistas sobre algum posicionamento mal compreendido pela crítica ou, simplesmente, denunciavam algum propósito obscuro em tal crítica. De todo modo, não era praxe o silêncio diante de algo que já se sabia que

⁶⁷ Rita de Cássia Lahoz Morelli. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 208.

podia se reproduzir pelo circuito das reportagens pela intensa intertextualidade daquele meio.

Elis Regina prosseguia seu raciocínio no programa com relação aos artistas independentes. Finalmente, explicaria por que não teria ainda buscado um diálogo com os compositores daquele circuito:

Não sei se você [dirigia-se a Zuzi Homem de Mello] concorda, em termos, com o que eu estou falando. Acho que tem uma certa hora que a gente tem que sacar esse peso que a gente tem de cultura oficial, ainda que a gente não se considere, e não seja efetivamente, e não vá, sabe, colocar um aval equivocado no trabalho dum cara. Deixar esse negócio explodir, que esse ruído venha auxiliar esse trabalho que você está querendo colocar pra frente e por “n” razões momentâneas você não possa colocar.

Elis justifica seu aparente distanciamento com o que acontecia na cena musical da capital paulista como artimanha para garantir melhores condições para veicular o seu trabalho. Como cantora consagrada e comprometida com o seu papel social no cenário da música, não pareceria autêntico apropriar-se de composições cuja estética brotava de um contexto diverso do seu, sob um espírito contestador do mercado, até por considerar, realisticamente, que ela própria era produto deste mercado que era contestado. O seu pensamento fica ainda mais claro nas linhas seguintes:

(...) É mais uma via pra gente poder escoar a loucura da gente. Porque, senão, fica tudo, sabe, aquela loucura via Embratel, padronizada, que nem ervilha em lata, entendeu? Só muda a marca. Não é legal. Loucura é loucura, sabe? E é fundamental. Deixa por aí, solta, como o diabo gosta, entendeu? E a gente vai catando um pedaço daqui, um pedaço dali, vai se reformulando e de repente quando os “home” perceber eles estão com a cabeça feita. Porque é só isso que está dando pé. O importante é a gente não fazer esse jogo, não aceitar esse jogo, a gente continuar fora. Fora. “Como é que é parada de sucesso?” “Então, como é que é não parada de sucesso?” Sendo sucesso, entendeu? Que importante também é não deixar o espaço ser ocupado por qualquer coisa, como tá, né? O importante é o Arrigo ter o seu espaço, o Itamar ter o seu espaço, a Tetê ser importante, os Espíndolas todos estarem fazendo as suas coisas, as pessoas estarem fazendo as suas coisas, porque isso vai abrindo brecha pra gente que tá inconformado, mas também não tem muito o que fazer, sabe? Porque, também, já, eu, virar marginal de repente, vai ficar estranho, neguinho não vai acreditar. Vai dizer assim: “Rá, vai ver isso aí virou marginal agora porque tá dando pé, viu? Tá na moda virar marginal.”

Em suma, Elis Regina, cantora da geração musical de Taiguara, sentia-se até certo ponto impotente diante de um cenário cuja complexidade parecia depender da intervenção direta dos artistas. O surgimento dos independentes, no seu modo de pensar, era providencial por representar uma possibilidade de canalização das aspirações de todos os músicos sem boicotes nem retaliações das gravadoras. Tal segmento musical,

assimilado a uma onda inovadora que tomou conta da cultura brasileira, detinha o aval de alguns setores da mídia especializada, que lhe conferiam o papel de porta-voz da nova geração, como se viu no capítulo anterior. Mas aí não se falava de números e cifras, paradas de sucesso ou carreira com projeção internacional. O que contava era a arte produzida como resultado dessa atitude contestadora, precipitadamente associada a um conflito de gerações – como se pôde ver no capítulo anterior, Arrigo Barnabé, de início, pretendia dar continuidade ao Tropicalismo, enxergando-se, portanto, como cantor de MPB; a inovação que propunha se dava na linguagem, mas sem rompimentos com o passado.

Em outra direção, mas sob o mesmo espírito de contestação, Taiguara buscava uma linguagem que lhe permitisse uma identificação com o público. Uma das dificuldades vinha justamente do fato de ser um cantor conhecido: à parte a questão das letras politizadas, se o compositor propusesse algo inovador, podia chocar quem já o conhecia; se optasse por uma linha mais romântica, podia ser considerado saudosista; se dosasse as duas coisas, aí então corria mesmo o risco de não ser compreendido. Tais ponderações advinham das críticas e reportagens colhidas no período, onde o público não era tomado como interlocutor, apesar de lotar as casas de *show* onde Taiguara se apresentava – ressalte-se que, naquele momento, Taiguara focava neste contato direto com o público para, dali, produzir um disco e, então, dinamizar a carreira. O investimento numa carreira sólida exigia uma sincronia entre as várias instâncias de diálogo do cantor com o público, o que, a princípio, se mostrava inviável para alguém que não dispunha de uma rede consistente de interlocutores e patrocinadores no meio musical. O corpo a corpo com o público o inspiraria a refazer-se a partir das primitivas motivações de um músico em começo de carreira, com fôlego suficiente para enfrentar exaustivas viagens pelo interior do País e humildade em dobro para se apresentar nos mais diversos espaços sob as mais controvertidas inspirações:

Conhecido por sua ligação com o Partido Comunista, Taiguara faz o show de hoje na II Feira Esotérica. Uma mudança em suas convicções? Taiguara virou místico? As respostas serão dadas “pela música e através das músicas”, como diz o compositor, que serão apresentadas durante o espetáculo de hoje.⁶⁸

Não custa lembrar que essa luta pelo pão de cada dia era vivenciada por um número cada vez maior de artistas, independentemente de convicções políticas, gênero musical ou fase da carreira, porque o mercado do disco sofria uma crise nos anos

⁶⁸ “Taiguara no Riocentro: show esotérico”. *O Globo*. 31/10/1987, p. 7.

oitenta. Portanto, à parte toda a coerência discursiva de uma fase especial em que o cantor privilegiasse o contato direto com o público, via-se que os *shows* significavam, antes de tudo, uma possibilidade de trabalho.

Também se deve mencionar aqui outra dificuldade com a qual Taiguara teria que deparar: a intensa segmentação do mercado musical nesse período, que produzia ruídos na imagem dos artistas, pelo estreitamento do espaço discursivo nas entrevistas – às vezes o empenho de um cantor em assumir a autoria de um trabalho resvalava em incoerência, porque o disco não parecia sintonizado com o seu momento musical. Tal descompasso era fruto de negociações de bastidores que passavam ao largo das motivações estéticas ou temáticas exploradas pela mídia.

O fenômeno da segmentação do mercado musical não deve ser compreendido apenas como fruto da estratégia de *marketing* das gravadoras. Marcia Tosta Dias descreve assim o cenário musical do final dos anos setenta:

(...) Assim, em termos de música brasileira, podíamos encontrar no mercado de discos, no final dos anos 70, músicos como os do Pessoal do Ceará (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Ednardo, Alceu Valença, Belchior e Fagner); tímida produção de rock nacional (Mutantes, Rita Lee, O Terço, Casa das Máquinas); samba (o sambão-jóia, de Antônio Carlos e Jofafi, Luís Airão, Benito de Paula e os tipos-ideais do atual pagode, Os Originais do Samba) e grande fatia de música popular “romântica” (Wanderley Cardoso, Odair José, Paulo Sérgio e tantos outros).⁶⁹

Naquele momento, vários fatores contribuía para que a música brasileira se diversificasse e, nesse cenário, a própria sigla MPB se mostraria datada por não conseguir abarcar, numa só categoria, artistas com propostas estético-musicais e políticas a cada dia mais heterogêneas. Isso se pode depreender também da afirmação de Marcos Napolitano:

(...) Mesmo em crise e relegada a segundo plano no mercado musical a partir dos anos 1980, essa instituição [MPB] ainda é forte o suficiente para se impor como medida de valor e símbolo de uma época em que a música popular foi um dos centros do projeto moderno brasileiro, dialogando com a literatura, com as artes plásticas, com o cinema, com o teatro. Talvez, mais do que dialogando, conectando e popularizando as conquistas estéticas dessas outras linguagens artísticas.⁷⁰

O problema era bem complexo: a própria distinção feita dentro das gravadoras em artistas de *marketing* e artistas de catálogo mostrava que havia um julgamento

⁶⁹ Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz...* op. cit., p. 79-80.

⁷⁰ Marcos Napolitano. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª ed., São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro), p. 7.

musical prévio na fixação dos rótulos, de que resultavam ações empresariais direcionadas para a venda dos produtos.⁷¹ De toda sorte, ficam ainda mais claras aquelas dificuldades apontadas por Elis Regina, num cenário cada dia mais fora de controle.

7. Sai o disco novo: hora de cantar o depois na alegria deste agora

Em 14 de fevereiro de 1994, saía pelo *Jornal do Brasil* a seguinte nota:

Venceu: a luta contra o câncer, depois de um longo tratamento, o cantor e compositor **Taiguara**. Ele acaba de retornar de Cuba, onde fez uma bateria de exames que confirmaram que ele está livre da doença. O mesmo diagnóstico havia sido dado por médicos dos Estados Unidos. Taiguara aproveitou a presença na Ilha e começou a preparar um novo disco.⁷²

Taiguara conhecera Cuba em 1992, quando participou do *Voo da Solidariedade*, junto com 110 pessoas, entre artistas e políticos, numa manifestação de apoio a um país que sofria com o bloqueio econômico e político norte-americano. Desde então, assumira o compromisso de expor *a verdade dos fatos* sobre Cuba nos espaços que frequentava: *shows*, programas de rádio e TV, jornais e revistas. No programa apresentado por Fernando Mansur e transmitido pela Rádio Nacional, Taiguara, que havia retornado recentemente dessa viagem, mostrava seu encantamento com Cuba e procurava desmentir as notícias que circulavam sobre a ditadura castrista. Falava com sofreguidão, pelo curto tempo de que dispunha na rádio, diante de uma pequena plateia ávida pela interpretação das antigas canções. Dizia ele:

Mas um país que me dá ânsia, desejo de falar – porque você me perguntou, aí o coração quer falar pela boca – é Cuba mesmo. É Cuba, linda Cuba, valente Cuba. Não há um só menino na rua pedindo esmola. E o bloqueio conseguiu, o bloqueio continental capitalista conseguiu, depois de 33 anos, separar completamente a sociedade cubana de tudo o que é bem de consumo: os supermercados estão realmente vazios, o comércio está realmente fechado, as fábricas cubanas de muitos produtos e artigos estão fechadas por falta de peça de reposição, falta de matéria-prima, tudo isso é verdade, tudo isso está acontecendo. Agora, uma grande mentira é que o povo cubano quer mudar alguma coisa. Não. É porque o povo cubano não quer é que esse governo está lá. Esse governo representa o povo cubano. O povo quer, o povo elege os seus representantes, numa eleição que o povo cubano considera democrática, e as pessoas – porque todo mundo tem direito à cultura; o cubano costuma dizer para a gente, até um pouco ironicamente para a gente se tocar, quando a gente pergunta para as pessoas na fila do ônibus, na padaria, na fila do médico, porque todo mundo, o ocidente, critica muito que tem fila. São filas pequenas, mas todo mundo tem que fazer fila, porque o pouco que o bloqueio deixa entrar

⁷¹ Cf. Marcia Tosta Dias. . *Os donos da voz...* op. cit., p. 70.

⁷² *Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, 14/2/1994.

às vezes não dá pra todo mundo e o regime prevê que todo mundo tem direito a tudo, e isso é de uma forma que seria muito extenso pra explicar aqui, mas isso é feito de uma forma econômica, política, real, quando o que a teoria prevê a prática comprova, a prática “prática” mesmo – eufemismo, é uma pobreza, mas é que a gente tenta dizer em pouco tempo tudo o que é verdade, a gente lê na imprensa, a gente sabe que os jornalistas não têm responsabilidade sobre isso, nós temos excelentes jornalistas, a nossa imprensa é de um país do terceiro mundo, mas com tanta miscigenação, com tanta mistura de culturas – Deus me livre de pensar que a nossa imprensa seria conivente, qualquer coisa assim, não é isso não, mas acontece que existe uma pressão muito forte sobre a nossa imprensa, e a barra tá tão pesada, as pessoas têm que prezar o seu emprego, a gente compreende isso, então tem que falar mal de Cuba, é obrigado, né? Quem não falar perde o emprego. Eu, como já estou desempregado faz tempo, não tenho muito o que perder. Agora, tenho muito o que ganhar dizendo a verdade pra você: tudo o que conheci pelo mundo não vale Cuba. Foi assim que nasceu esta música [toca ao piano *A Norma*, que entrará no novo disco].⁷³

Neste mesmo ano, saía o disco novo de Taiguara, *Brasil Afri*, pela Movieplay, gravadora fundada em 1988. Entre os créditos, constava como local de gravação o Studio Radio Progreso, em Havana, e o período de 2 de março a 17 de abril. O projeto de um disco com raízes africanas, que Taiguara ainda não conseguira concretizar – fazia doze anos que não gravava um disco –, agregaria essa experiência de Cuba.

Brasil Afri é um CD com 14 composições de autoria de Taiguara: *Maria José, Samba do amor, Quem, Uvardente (Pétite Syrah), Meu amor Santa Teresa, O olhar, O Cavaleiro da Esperança, Ana e a lua, Donde, Menino da Silva, A Norma, África Mãe, Hoje e Pr’a ser Brasileira*.

É um trabalho elaborado na fusão de ritmos, tal como vinha acontecendo nos *shows*, sem predomínio de uma sonoridade específica. Percebe-se a presença de Taiguara desde a concepção do projeto até a escolha dos músicos e a elaboração dos arranjos. A grande ausência no disco é o Maestro Gaya, falecido em 1987.

Cuba é homenageada com duas composições: *Donde*, cantada em espanhol, e *A Norma*, inspirada numa professora do Instituto de Investigações Científicas de Havana, que é Cuba tomada numa dimensão feminina. As referências musicais africanas diluem-se nesse encontro de Brasil e Cuba, com predomínio do bolero, gênero que, segundo Taiguara, veio a produzir, no Brasil, o samba-canção. *África Mãe* talvez seja a canção que sintetiza a proposta musical do disco, com uma mescla de samba e salsa que põe em harmonia o diálogo entre Brasil e África nas vozes de Taiguara e Zezé Motta. Há ainda

⁷³ Programa Revista do Rádio, transmitido pela *Rádio Nacional* em 1992, com apresentação de Fernando Mansur.

um sambinha ao estilo bossa nova, *Meu amor*, *Santa Teresa*, um samba autobiográfico, *Samba do amor*, e pelo menos cinco composições em diálogo com a mulher amada: *Maria José*, *Quem*, *Uvardente*, *O olhar*, e *Ana e a lua*. Taiguara canta também a consagrada *Hoje*, do começo da carreira, porém com mais comedimento, ao ritmo de bolero. Além dessas homenagens femininas, há as homenagens ao amigo Luiz Carlos Prestes e ao pai Ubirajara Silva, para quem Taiguara compôs, respectivamente, *O cavaleiro da esperança* e *Menino da Silva*.

Neste momento da vida de Taiguara, sente-se a forte presença de Ana Lasevicius, artista plástica com quem o cantor se casara em 1987. Ana é a musa inspiradora de algumas canções do disco, atua como fotógrafa e pintora (a foto de capa do CD e o óleo sobre tela da contracapa são de sua autoria) e ainda ajuda na produção dos *shows* e divulgação.



Fig. 4. Capa do CD *Brasil Afri* (foto de Ana Lasevicius e desenho de Jayme Leão)

Eram tempos difíceis para um casal com um filho pequeno, Lenine Guarani, nascido em 1988, conforme descreve Flávio Tiné, a partir de depoimento de Ana:

A carreira estava sendo retomada. Mesmo sem contar com os festivais, Taiguara tinha um público muito fiel. “Nossa dificuldade era com a mídia”, lembra Ana, que tinha dificuldades em divulgar os shows nos jornais e em emissora de rádio. Eles temiam dar espaço ao cantor, porque sabiam que entraria em cena o político, com seu discurso anticapitalista. “Ele não separava as coisas”, conta Ana, e sempre que lhe abriam uma brecha, lembrava os aspectos políticos de suas letras. Antes de qualquer apresentação, ele se preocupava em ouvir, em ondas curtas, as notícias da França, de Portugal, de Moscou ou da BBC de Londres, para informar-se sobre a situação dos povos do mundo. Aí, dava o seu

recado, fresquinho, falando coisas que não estavam em nenhum jornal, que ele acabara de ouvir pelo rádio.⁷⁴

Taiguara conta, em 1994, num programa da Rádio Nacional não identificado, que os músicos Robertinho Silva e Luiz Alves, que frequentemente tocavam juntos, foram os grandes incentivadores para a sua volta à música; teriam sido eles *os responsáveis, os chatos*. Entre os músicos convocados, além de Robertinho, constam da ficha técnica:

Paulinho Trompete (produção musical, arranjos, trompete e flügel horn);
Macaé (sax tenor, sax soprano, arranjos e orquestração);
Luiz Alves (contrabaixo e acústico);
Ivan Conti (conhecido como “Mamão”: bateria);
Raphael Rabello (violão de sete cordas em “Menino da Silva”);
Ubirajara Silva (bandoneón);
Nivaldo Ornellas (flauta em Sol e flauta em Dó);
Joelson Lima (cavaquinho e violão);
Cristina Braga (harpa);
Laudir de Oliveira (surdo, tamborim, agogô, “ovinho”, cuíca, carrilhão, caveira de burro, congas e triângulo);
Beto Lopez (congas, bangô, claves, quinto e efeitos, direção rítmica em “Donde”);
João Carlos (berimbau);
Silvinho: (pandeiro em “Menino da Silva”);
Pirulito (repenique/repique);
Ovidio Brito (cuíca);
Participações especiais: Raul D. Souza (trombone e arranjos);
Zezé Motta (em “África Mãe”) e Grupo Manguaré (em “A Norma”).⁷⁵

Em *Brasil Afri*, a dura realidade vivida na pele por Taiguara transfigura-se numa sinfonia de memórias que compõem e decompõem o projeto musical-político do cantor, criando e reinventando diálogos que desafiam tempos e espaços. Taiguara junta os cacos e se mostra por inteiro no tal “mosaico maluco”, como ele próprio definia o *13 Outubros* (embora o disco não derive de imediato desse *show*). Entre os músicos convocados, estão antigas testemunhas de trabalhos marcantes do cantor: Ubirajara Silva, presente em quase todos os trabalhos; Nivaldo Ornellas, que participou de dois discos fundamentais, *Fotografias* e *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*; e Joelson Lima e Beto Lopes, músicos que vinham acompanhando Taiguara desde os primeiros *shows* de retorno. No rol dos novos parceiros, nomes de vulto como Raul de Souza e Raphael Rabello, além do ícone da negritude pós-racismo, Zezé Motta.

⁷⁴ Disponível em <http://flaviotine.blogspot.com/2008/08/taiguara.html>, p. 15.

⁷⁵ *Brasil Afri*. BS 246, Movieplay, 1994.

A variedade de instrumentos trazida na ficha técnica daria por si mesma o itinerário deste projeto grandioso, que se desdobra em samba, bolero, choro e uma mescla de rumba, salsa e merengue. Note-se ainda a ausência de guitarras e teclados eletrônicos, que no *show 13 Outubros* emitiam uma estridência capaz de perfurar a densa camada sonora afrolatina para trazer à tona antigas memórias de Taiguara. Essa profusão de instrumentos, com a intromissão da guitarra e dos teclados, passava a compor, naquele espetáculo, uma sinfonia inoportuna dirigida aos países desenvolvidos, convocados para uma tomada de consciência da existência dessas nações que povoavam como “penetras” um mundo que as ignorava. No disco *Brasil Afri*, a ausência desses instrumentos dissonantes, mesmo que não tenha sido premeditada, produziria efeitos de sentido: agora o tom de agressividade era amenizado e, em seu lugar, ganhava destaque a celebração de tudo o que já se tinha conquistado. Pelo estreitamento dos vínculos culturais, tangenciava-se uma realidade histórica de tronco comum, cuja superação demandava um esforço conjunto dos países marginalizados com vistas à conquista plena de uma liberdade com parâmetros definidos do seu lugar de fala.

Brasil Afri não promove, na verdade, nenhuma apoteose rítmica. O que predomina são os diálogos entre os instrumentos de sopro e o piano, com acompanhamento discreto e elegante da bateria e percussão. Belas melodias pavimentam um percurso por onde as palavras ora se emaranham, ora se desembaraçam, lapidando-se e ganhando sentidos na medida em que são interpretadas de forma espontânea e cheia de sentimento. Quando pronunciadas, recuperam o primitivo papel de suas células rítmicas na tessitura da fala, em aliterações e rimas, prolongamentos e síncofes, que, então, ditam a pulsação da melodia.

O CD se abre com uma canção que traz uma marca de Taiguara: um nome feminino num poema-exaltação à mulher. O romantismo do intérprete de *Modinha* amadurecera em composições próprias produzidas nos anos setenta, motivando uma série de vetos na censura (entre estes, lembremos o veto a *Parto breve*, discutido no capítulo anterior). Sua poética fluía dos diálogos com a contracultura, que resultariam na concepção de uma mulher libertária, forte o bastante para salvar o homem dos reveses do seu tempo, vivenciados na pós-modernidade. *Maria José*, canção de 1975, abre o CD *Brasil Afri*, com a seguinte letra:

Francos, seus olhos me fitam
Forte, sua fronte medita
Fundo, sua fibra me grita

*Fora de mim com a fraqueza
Cá dentro é firmeza
Pois quem acredita
Faz a verdade fluir mais bonita*

*E entra, enfrenta, confia até o fim
Se desafia, se afia, encarna, enfim
Fartos, seus lábios me atiram
Feto, meu corpo lhe habita
O ventre, floresta afrodita
Entre afro-bronzes, faceira
Febri, brasileira
Fuleira e faminta
Fonte, aguardente
Fogueira infinita*

*Me ama, me inflama, me toma até o fim
Fica, me esfria, me afaga a fadiga assim
Frágil, seu passo se agita
Fracos, meus braços levitam
Férteis, dois sambas se imitam
Fora nos ferve o verão
Dentro o samba é um vulcão
Ela então nem hesita
Faz a vontade fulgir mais aflita*

*E pisa, desliza, improvisa e põe fé
Sem fantasia, essa filha de Oxumaré
Sabe que o samba é magia no pé
E assim é Maria José*

*Samba, Maria, com fé
Samba, mania no pé
Samba pra Vila Isabel
Samba pra Padre Miguel
Samba, Maria José*

Observe-se o uso das aliterações em /f/ como recurso estilístico para dar destaque à força da mulher no jogo amoroso. Desde o primeiro gesto de decifração – /*Francos, seus olhos me fitam*/ –, é a mulher quem toma todas as iniciativas, seduzindo o amante e, por fim, submetendo-o. Este, por sua vez, não só se deixa dominar como parece incentivar a parceira: /*E entra, me enfrenta, confia até o fim*/. Neste trecho, musicalmente, já se percebe uma tensão, com a subida de tom da canção; na letra, a forma verbal utilizada permite explorar o duplo sentido de simples narração (presente do indicativo) e súplica ou pedido (modo imperativo): /*Me ama, me inflama, me toma até o fim*/. Nessa toada, não há vencidos nem vencedores, mas amantes que se entregam, inocentes, um ao outro.

A próxima canção, *Samba do amor*, secunda a canção anterior, numa outra perspectiva: aqui o amor é o remédio para contornar as adversidades que se abatem sobre cada um de nós individualmente no dia a dia e aquelas que afetam uma coletividade – nesse patamar, o amor se expande em luta política com vistas a enfrentar o contexto adverso. A letra, compreendida de uma dimensão autobiográfica, é um recado de Taiguara a todos que apoiaram os políticos naquele momento de transição pactuada, exatamente quando devia prevalecer o idealismo e a esperança, que impulsionariam a sociedade a buscar por si mesma a conquista da democracia. Eis a letra:

*Só o amor
Tem força pra derrotar tanto horror
Tem pé, tem fé pra sambar e compor
Tem pra mandar borandar a minha dor
Só o meu amor
Restou pra restituir a raiz
Ficou pra reconstruir meu País
Matou a mágoa como eu sempre quis*

*Machucou
Ver nossa união desabando e a traição
Tramando pranto e mais luta
Mais fome e mais prostituta
E o mar da miséria invadiu a paz
Pois eu, com todo o mau tempo
Prossigo, e digo, e sustento
Quem perde crescendo vence mais
Meu samba é o filho do bem que o amor me faz
Meu filho é o samba do amor que o meu bem me faz*

Não poderia passar despercebida aqui a euforia jazzística que toma conta do final desta canção: na poética do texto, é o momento de celebrar a vida, acintosamente, apesar de tudo e de todos. É hora de martelar aos que insistem em não acreditar: */Só o amor, só o amor, só o amor/*.

A terceira faixa, *Quem*, traz uma introdução em flauta que compõe a atmosfera de serenidade que envolve todo o contexto melódico-temático. A figura da pomba simboliza o amor, com o seu idealismo e esperança, capaz de reavivar sentimentos e pulsações humanas que levam ao agir. O tom da música sobe gradativamente a cada frase, como a descrever o voo da pomba, até atingir o refrão: */Mulher, nua, pomba, no ar/*. A partir daí, a melodia faz o percurso contrário, descendo suavemente por outros caminhos melódicos até as notas do começo. Este é um recurso usual nas canções de Taiguara, quando se constrói a ambiência melódica para a entrada apoteótica dos

arranjos da orquestra, numa verdadeira ode ao amor. A letra desenvolve-se numa poética em que a mulher reanima o parceiro, trazendo-o de volta à vida. Renascido, o homem queda grato a essa deusa mãe, fecundando-a de amor:

*Quem é que trouxe a esperança
Do fundo do anoitecer
Quem fez a flor das infâncias
Na dor reaparecer
Quem é que me olha e me amansa
De tanto riso e prazer
E goza e prosa e não cansa
De amar e quase morrer*

*Mulher
Nua
Pomba
No ar
No lar
Me faz refém
Da fé pr'eu fechar o harém
Me faz neném
Teu sol, teu fruto, teu gem*

*Me faz alguém
Teu pombo amigo que vem
Voar também
Contigo até mais além*

A mais controvertida canção deste CD é *Uvardente (Pétite Syrah)*, pela carga de erotismo que transborda da letra. O título *Uvardente* vem traduzido entre parênteses como *Pétite Syrah*, tipo de uva empregada num determinado vinho – trata-se de um trocadilho com a figura de mulher esboçada na letra. Na introdução da música, o trompete descortina, malemolente, a penumbra cênica em que toma lugar o ritual do amor, festejado com generosos brindes de vinho por dois amantes que, inebriados, descobrem um ao outro – a melodia do piano simula o encher de taças e o som dos pratos lembra os brindes de vinho. O corpo da amada se oferece em convite e o amante retribui. A linguagem dos corpos confunde-se, então, com o ritual de produção do vinho, em imagens que na letra vêm poetizadas em metáforas de forte apelo visual, por onde o erotismo se elabora: */Mãos pelos cachos, se abre em pétalas o broto em flor pingente nos quadris/saliente, a língua lava os lábios da uvardente dos barris/Pungente, a voz, me lembra Elis/*. A sensibilidade à flor da pele aguça os sentidos do amante, que escuta na voz da amada a própria voz de Elis, metaforizada na letra nas citações *Cais, Porto Alegre, Rio Grande e Pimentinha*, num gracejo com as origens gaúchas da cantora que remetem à região de maior produção de vinho no Brasil. Na

verdade, a imagem de Elis Regina é perceptível desde a melodia e o universo temático da canção, em franco diálogo com *Dois pra lá, dois pra cá*, bolero de João Bosco e Aldir Blanc muito conhecido na voz de Elis.

No mesmo programa da Rádio Nacional de 1994, o apresentador menciona o fato de que a canção teria suscitado algum comentário no *Jornal do Brasil* por causa de uma entrevista que Taiguara teria concedido a Clodovil, em que ele explicava que a letra falava da festa da uva. Taiguara responde ao apresentador:

É porque Elis cantando era um orgasmo, então esse poema erótico, no momento do ápice do amor, é como se ele e ela lembrassem Elis, abrindo os braços, cantando Arrastão. E até o Luiz Alves faz a frasezinha do Edu [Taiguara imita o instrumento na emissão do trecho: “Olha o arrastão entrando no mar sem fim”], lembrando o Arrastão [A frasezinha do baixo a que se refere Taiguara vem logo após o trecho: /Pungente a voz me lembra Elis/]. Então, eu vejo que o erotismo de um homem e uma mulher, do marido e sua mulher, do amante e sua amante, são dois inocentes, são duas estrelas no universo, cumprindo o seu papel, brilhando na escuridão. Não tem maldade no sexo. Só tem prazer, inocência, e nascem bonitos os filhos. A procriação não pode ser julgada um ato proibido, isso é coisa de nazi-fascista.(...)

Na resposta de Taiguara, que não termina aí, o cantor se detém na justificativa do tom erótico da canção, numa atitude de autocensura. Entretanto, neste momento, a censura já tinha sido desmontada pela Constituição de 1988, o que não impedia, obviamente, que interlocutores mais tradicionais polemizassem com a letra, como, provavelmente, se deu na entrevista a Clodovil. Diz a letra:

*Vi cintilar teu vinho à flor da pele
E ao te provar, mulher
Disse o aroma: toma
Que teu bem te quer
Senti teu cais, um niño em Porto Alegre
Felicidade ao sul
De um corpo amante em meu Rio Grande
Cor do sangue em fruto nu*

*Mãos pelos cachos se abre em pétalas o broto em flor
pingente nos quadris
Saliente, a língua lava os lábios da uvardente dos barris
Pungente, a voz me lembra Elis
Fermenta uvinha, ferve pimentinha
Boca no teu buquê
Tua prenda minha desarrolha o meu prazer
Jorra, parreira, goza, sementeira
Que bom te olhar, mulher
E, ao me molhar, vinho melhor, ver que o meu bem me quer
Meu bem me quer, meu bem me quer, meu bem me quer*

A próxima canção, *Meu amor, Santa Teresa*, é um samba em ritmo de bossa nova dedicado a um bairro carioca de grande valor afetivo para Taiguara. A construção da letra lembra vagamente *Gente humilde*, de Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Garoto, gravada no início da carreira por Taiguara. Entretanto, diferente daquela outra canção, o cantor não contempla, melancólico, de dentro do bondinho, o quadro que descreve, mas funde-se, alegremente, com este, a ponto de traçar de próprio punho um roteiro das atrações de cada trecho por onde o bondinho passa, conhecedor que é de cada palmo daquele chão. Vê-se pela letra que o coração de Taiguara pulsa pelo bondinho, cartão-postal daquele reduto de paz em plena cidade do Rio de Janeiro. O bulício de fim de tarde é saboreado nas marcações rítmicas de uma letra em galope que só se sossega quando o cantor se detém nos contornos de uma musa anônima que o faz parar para contemplar a poesia do lugar: */Caramelos, braços belos debruando o branco do vestido/Tetas tesas recheando e retesando a teia do tecido/Que ousadia, que beleza, me perdoe ao pobre a poesia/Meu amor, Santa Teresa, cada curva dela te copia/*. Neste trecho da música, o andamento da música fica mais lento, como se o bondinho subisse uma ladeira, e o som alongado do trombone vem como uma buzina modorrenta com sabor de antiguidade. A canção retoma em seguida o andamento galopante e o som de um berimbau transporta para a música uma nesga da realidade expressa na letra: */Só vi na Paula Mattos pé tão lindo em capoeira no ar/* [entra o som do berimbau]. O mesmo recurso é explorado em seguida, com o som de uma batucada a confirmar o que a letra diz: */No Morro da Coroa, o samba faz tão fina mão batucar/* [ouve-se aqui a batucada]. Finalmente, a noite chega, invocando a *Ave Maria do morro*, e a estrela d'alva surge no céu, ou melhor, aterrissa, conforme diz a letra. *Estrela d'alva, Ave Maria do morro*, tudo isso faz lembrar Dalva de Oliveira, que interpretava *As pastorinhas* (*A estrela d'alva/ no céu desponta...*) e *Ave Maria do Morro*.

O som desse verbo no passado, *aterrissou*, puxa o breque da canção e a melodia se fecha com o som do berimbau.

Explica Taiguara no programa *Ensaio* algumas motivações para a composição de *Meu amor, Santa Teresa*:

Meu Amor Santa Tereza é um canto de amor ao bondinho. Porque deram um susto na gente, né? Parecia que o bondinho ia acabar, porque foram acabando com os bondinhos, de repente corria um só. O bondinho é tudo, o bondinho é Santa Tereza, o bondinho é o Brasil da ferrovia, se acabou com o Brasil da ferrovia e não vão acabar com o bondinho. O bondinho agora tá sendo remodelado, vai ter trilho novo. Então, no meio da saudade de Santa Tereza, lá em Havana, nasceu esse canto pro bondinho.

O espaço do programa, como se vê, é apropriado pelo cantor segundo a sua própria experiência pessoal com esse meio de comunicação. Taiguara idealiza uma plateia que constrói um aprendizado mediante o que é debatido nas rádios e nos jornais, assim, o cantor se esmera na elaboração das respostas, num discurso que possa trazer algum benefício à realidade que descortina para o público ouvinte. A letra de *Meu amor, Santa Teresa* é esta:

*São quase seis da tarde, o bonde tá que já nem cabe guri
Depois de um geladinho na estação a gente pode subir
Bondinho é tão gostoso, corre não, sobe bem
Pras Neves e Prazeres, pois o chope também
Os bondinhos vão partindo e os chopinhos vão saindo*

*Eu vi na esquina com a Santa Cristina a mão divina esculpir
Rapaz, que coisa louca, flor de boca, olhar como eu nunca vi
Passei meu Vista Alegre e o França até o Dois Irmãos
Voltei no mesmo bonde, tava lá a inspiração
Escadaria da André, que bonita ela é*

*Caramelos, braços belos, debruando o branco do vestido
Tetas tesas recheando e retesando a teia do tecido
Que ousadia, que beleza, me perdoe ao pobre a poesia
Meu amor, Santa Teresa, cada curva dela te copia*

*Só vi no Paula Mattos pé tão lindo em capoeira no ar
No morro da Coroa o samba faz tão fina mão batucar
Curvelo é o ziguezague nos seus pelos pincel
E o Largo é seu sorriso, é o Guimarães do Miguel
Lagoinha veste o céu, e o Silvestre, verdes véus*

*Longe o Cristo, a Carioca lotou
Seis da tarde, olho no trilho eu estou
Lá vem ela, Ave Maria no Morro, a estrela d'alva aterricou
Encarnou
Longe o Cristo, a Carioca lotou
Seis da tarde, olho no trilho eu estou
Lá vem ela, Ave Maria no morro
A estrela d'alva aterricou
Encarnou*

Na canção que vem a seguir, *O olhar*, é flagrante o processo de elaboração da matéria musical para que ela ganhe densidade dramática no momento da interpretação. Seria apenas mais uma cantiga de amor – bela por sinal – não fosse o diálogo de muitas vozes a compor a ambiência de onde a subjetividade emerge, numa tentativa de se contornarem as limitações de tradução do próprio sentimento. Os instrumentos se personificam e se intrometem na narrativa musical, como se fossem a própria

consciência do cantor indagando e semeando dúvidas e receios, sem, no entanto, lograrem o rompimento com o amor, porque o que se busca, no fim das contas, é a superação da dor para persistir naquela relação amorosa. Esta, termina por se converter em pausa do amante para ganhar fôlego até a próxima investida.

Na introdução, o piano dedilha a narrativa, os pratos dão a pulsação e entra a voz queixosa de alguém que se sente abandonado, num andamento musical lento: *Falta de alguém/que olhe pra mim/e que veja em mim/o outro*. São frases curtas, quase soluços. No fragmento seguinte – */Quem será, quem/Me quis mal assim/Nunca fui eu/Nem louco/Nem louco/* –, o trompete e o trombone interferem na narrativa e a partir daí passam a dialogar com o cantor em sobreposições instrumentais e acompanhamentos em forma de respostas, como se fosse a voz da consciência somada à da própria amada a questionar, ponderar, reclamar.

A melodia sobe um pouco o tom e o amante se entrega ao devaneio ao aconchego do piano e de um acompanhamento mais suave: */O olhar/quando dura/quando fura/quando atura/faz sonhar/*. Porém, ao por de novo os pés no chão, enfrenta a turbulência do momento que vive e, atormentado, enfrenta a própria culpa: */Quando pensa/luz intensa/recompensa/a solidão/Quando liga/quando amiga/não quer mais olhar pro chão/não quer mais humilhação/*. Nesse trecho o diálogo musical se intensifica até o fim da canção. A palavra final é do trombone, metaforizado numa porta que se fecha ou algo assim. Segue a letra na íntegra:

*Falta de alguém
Que olhe pra mim
E que veja em mim
O outro*

*Quem será, quem
Me quis mal assim
Nunca fui eu
Nem louco
Nem louco*

*O olhar
Quando dura
Quando fura
Quando atura
Faz sonhar
Que ventura eu te encontrar*

*Quando pensa
Luz intensa*

*Recompensa
A solidão
Quando liga
Quando amiga
Não quer mais olhar
Pro chão
Não quer mais humilhação
Se umedece na emoção
Coração*

A sétima canção é *O cavaleiro da esperança*, composta em 1980, portanto 14 anos antes. Pela análise da letra, vê-se que três alterações foram feitas desde os *shows*: Luiz Carlos Prestes falecera em 1990, então na parte em que Taiguara cantava: */É Ogum guerreiro, é Oxossi, Prestes a encontrar/*, o cantor passa a cantar: *Pois Ogum guerreiro não morre, Prestes a encontrar*, ratificando sua admiração pelo líder após a sua morte. Outro trecho modificado foi: */Afia a espada e abraça a lança/*, que no disco é cantado assim: */Faz punho armado, faz pujança/*. Em lugar de */Pra gente não morrer/*, ficou: */Pro povo não morrer/*. A introdução da canção faz citações do cancionário popular: *Prenda minha, Peixe vivo e Mulher rendeira*. Com o destaque dado aos instrumentos de sopro, a canção ganha um tom mais marcial, solene, a partir de marcações bem sinalizadas na música, em que se alternam os momentos de homenagem ao líder revolucionário com os momentos de homenagem ao amigo, estes cantados em diálogo com os instrumentos. Saboreemos esta nova versão:

*Quem só espera não alcança
Mas quem não sabe esperar
Erra demais, feito criança
Cai, e até se entrega ou trai
E cansa de lutar
O Cavaleiro da Esperança
Faz a hora acontecer
Faz punho armado, faz pujança
Mas combate pela paz
Pro povo não morrer*

*Pois Ogum Guerreiro não morre
Prestes a encontrar
Uma estrela d'alva pra nos guiar
É soldado alerta, é São Jorge
Prestes a enfrentar
O dragão do mal que quer nos matar*

Ana e a lua é uma canção inspirada num momento vivido por Taiguara com a sua musa Ana. Se tal momento tivesse trilha sonora, certamente a canção-tema seria *Luiza*, de Tom Jobim, com a qual *Ana e a lua* dialoga de perto. No programa de Luiz

Vieira, *Nossa terra, nossa gente*, levado ao ar em 7 de dezembro de 1994, Taiguara falaria desse momento especial de sua relação com Ana, não sem antes fazer um comentário que para nós se torna oportuno por ir ao encontro daquela leitura que fizemos, atrás, da canção *O olhar*, quando mostrávamos o diálogo do cantor com os instrumentos. No programa de Luiz Vieira, a canção *Ana e a lua* toca ao fundo e Taiguara, indagado por uma ouvinte sobre que momento especial de sua vida gostaria de compartilhar com os fãs, entabula o seguinte diálogo com o apresentador:

Quando você fez a pergunta, a harpa da Cristina Braga fez tlinlinlinlim... desenhava uma lua redonda. Essa lua redonda foi uma das maiores emoções da minha vida, negativas. Foi quando eu fiquei sem o meu amor um tempo, fiquei muito sozinho no Leblon, um Leblon que era residencial, mas está se transformando num grande shopping center, de muito mal cheiro, de muito desprezo, cada vez mais, pela sobrevivência – até na Zona Sul! Que devia ser, a princesinha. Pela ordem natural das coisas, o sistema em que a gente vive...

– E aí, a coisa então ficou pior?

– Muita solidão. Até que ela voltou. Aí...

– O Leblon ficou lindo?

– Ficou lindo, até o Leblon ficou lindo.

– Porque eu acho, Taí, eu tenho impressão que você vai sentir – você que é poeta, que é sensível, que tem sensibilidade de pingo em folha de tinhorão – que quando se está com a casa da alma limpa e asseada, se pode estar em qualquer lugar do mundo, que é tudo paraíso, não é não?

– Que bonito. É por aí.⁷⁶

O comentário de Taiguara traz à luz um sintoma de sua relação simbiótica com a música, capaz de fazê-lo visualizar o movimento das mãos da harpista desenhando a lua. A presença da harpa é marcante nesta canção, numa invocação da amada pelo som do instrumento. *Ana e a lua* explora vários elementos estilísticos já analisados anteriormente, por isso não será aprofundada a sua leitura, apenas mencionados alguns desses elementos. Por exemplo, as rimas quase em excesso, antecipando ideias e alinhavando frases, numa volta às origens da música pela exploração da sonoridade que vem da simples pronúncia das palavras; o uso da aliteração como recurso estilístico para traduzir sentimentos e emoções, com destaque para o trecho: */Dama, me ama, me mama/Me une na cama/Ao feto meu/Musa, lambe, lambuza/Me usa, me abusa/Sou filho teu/*, onde se observa a exploração da dupla funcionalidade do fonema /m/, como consoante bilabial e marca de nasalidade das vogais – a articulação da consoante simula o encontro dos lábios num beijo e a nasalidade são os sussurros ao ouvido da amada. Observa-se ainda o movimento melódico que vai num crescendo desde o trecho */Medo*

⁷⁶ O programa de Luiz Vieira chama-se *Minha terra, nossa gente* e à época era transmitido pela *Rádio Carioca*. Taiguara foi ao programa em 7/12/1994.

de ser vencida/ até /Tentar todas as vias/ – neste intervalo é que se localiza o coração da narrativa, lugar onde se configura a situação que motivou o drama do cantor; a retomada da melodia inicial assinala o percurso da volta, dando a entender que haverá nova tentativa de aproximação com a amada numa fase mais amadurecida da relação:

*Lua, rouba meus ares
Pra iluminares mais que o néon
Ruas, bares, pilares
Onde roubares
É um gesto bom*

*Frias noites vazias
Sem harmonia
Fora do tom
Dias em que eu perdia
Tua companhia pelo Leblon*

*Medo de ser vencida
Você se viu traída
Levou no ventre a vida
Minha voz já se esvaía
Quando veio a poesia
Me trouxe aonde eu queria
Pra afogar tua agonia
Tentar todas as vias*

*Pra volta tua
Pra casa tua
Pros dedos meus
Sua, toda água é tua
Grávida e nua
Graças a Deus*

*Dama, me ama, me mama
Me une na cama
Ao feto meu
Musa, lambe, lambuza
Me usa, me abusa,
Sou filho teu*

Na homenagem a Cuba, *Donde*, Taiguara canta a descoberta de um lugar mágico onde realidade e sonho caminham lado a lado. A própria história da Ilha é tributária do sonho de um povo que conquistou com as próprias mãos a liberdade, por isso a letra diz que aquela é uma realidade sem donos porque todos ali são donos. Cuba vem retratada como mãe acolhedora e provedora que se esmera por conhecer os filhos para melhor compreendê-los. Neste momento, podemos tentar dimensionar a experiência vivida por Taiguara em Cuba, confrontando esta canção com aquela censurada de 1971, *A ilha*.

Naquela canção, a ilha era o refúgio de um jovem que se sentia oprimido: */Meu pai já não posso mais/Viver nesse mundo em chamas/Meu bem, eu te quero bem/Mas vou pra onde o amor me chama/Livre, só e em paz/Vou viver na ilha/Onde os meus iguais serão minha família/Na ilha*. Já nesses primeiros versos, é possível adiantar que o sonho acalentado pelo cantor manteve-se vivo na letra de *Donde*, pela correspondência temática entre as duas letras: em *Donde* a imagem da família é retomada e Taiguara assume-se como filho de Cuba e pai-irmão dos cubanos: */Niños que hoy son hijos para mi/Me hago hijo para ti/*. O papel de pai pode aqui ser compreendido mais realisticamente no compromisso assumido pelo cantor de se fazer porta-voz do país, desmentindo os boatos da imprensa sobre a pobreza e o atraso de Cuba. Entretanto, a rebeldia da primeira letra desaparece na segunda, pois quem canta não é mais aquele jovem que simplesmente dava adeus e “caía fora”, mas um homem maduro que chegou à ilha por um longo e tortuoso percurso. Já é tempo de saborear essa nova experiência, dançando romanticamente ao ritmo de um bolero cantado na língua do próprio país:

*Cuba ya te conocí liberto
Fuiste huella y puerta abierta
Donde adentro conocí
Cunas de culturas y cariños
Donde se calientan niños
Que hoy son hijos para mí
Porque un hijo no es tan solo
El, a quién amo Y sé que es mío
Alguien dijo que tenerlo es que es saberlo
Creo que sí
Pero, Cuba, matrimonio entre mi sueño
Y la realidad sin dueños
Me hago hijo para ti*

Raphael Rabello abre com o violão de sete cordas a próxima canção, *Menino da Silva*, um choro em homenagem a Ubirajara Silva. O *bandoneón* de Ubirajara dialoga com a voz de Taiguara, respondendo às frases cantadas como se confirmasse o seu relato, justificando-se perante o filho. A melodia que vem do *bandoneón* flagra o músico ainda em atividade, trabalhando pela sobrevivência, e então a homenagem abraça todos os músicos, representados na figura de Ubirajara. A canção se fecha com Taiguara decretando o fim da sina da família Silva a partir de sua história pessoal: tendo tomado consciência do processo de exploração do músico pelos patrões, passaria ele próprio a selecionar as propostas que o respeitassem não como artista, mas como operário da canção – */Fui lá na origem do mal e encontrei, afinal, quando, como e por*

*que/Nasce a exploração, cresce a acumulação e o peão reproduz/Sou feito meu pai,
mas meu sonho não vai se acabar nessa cruz./ A canção se chama Menino da Silva:*

*Eu era um menino do sol e da silva, mas tinha meu pai
Tocando bandônio na boate ou no baile, alegrando os casais
Trocando a jornada pela madrugada por poucos mil réis
Deitando cansado, minha mãe de lado, ao toque dos quartéis*

*Eu que vivia cantando uma vez chorei tanto e não quis esquecer
Fui lá na origem do mal e encontrei, afinal, quando, como e por que
Nasce a exploração, cresce a acumulação e o peão reproduz
Sou feito meu pai, mas meu sonho não vai se acabar nessa cruz*

A Norma homenageia uma professora do Instituto de Investigações Científicas de Havana, conforme explica Taiguara:

(...) Norma cubana, a professora Norma, é professora do Instituto de Investigações Científicas, e nos recebeu – ao Frei Betto e a um terço, mais ou menos, dos 111 brasileiros que visitamos Cuba durante o Voo de Solidariedade. E nessa visita ao Instituto de Investigações Científicas as curiosidades mais surpreendentes estavam ali, postas na mesa da professora Norma. Ela tinha que nos responder questões científicas sobre o Instituto, mas a maioria das questões tinha um cunho, um fundo, uma razão política, é inevitável, porque o que a gente pensa aqui é que Cuba é uma ditadura, que tá faltando tudo, que na primeira oportunidade o povo pode votar contra o Fidel. A gente não sabe que na verdade o povo cubano tá contente, tá vivendo aquilo que quer viver, e é preciso que alguém diga isso, que alguém se sacrifique e carregue outro tipo de cruz que não a do racismo, que rompa um pouco com o racismo, que diga a verdade: em Cuba a África tá no poder. (...) Mas [o título da música] é também a norma, uma norma que pra nós é fora da norma, mas que lá é norma.⁷⁷

Eis mais uma figura feminina na galeria de Taiguara: Norma, a cubana. Aqui a homenagem não se estende só a Cuba, no duplo sentido do nome Norma, como diz Taiguara ao apresentador da Rádio Nacional, mas à própria África, já pelas origens de Cuba, que se manifestam em sua cultura. Em ritmo de merengue, a canção começa com Taiguara convocando/anunciando o Manguaré, grupo que traz o colorido de Cuba para a canção: *Vamos a invitar el Manguaré! (Vamos convidar o Manguaré!)*. O encontro entre letra e música nesta canção traduz o próprio exercício da liberdade do compositor, que procura desfazer o mito de que uma música dançante não se prestaria a veicular um conteúdo mais politizado. Na verdade, quem se esforçava por manter vivo esse mito seriam os próprios arautos dos meios de comunicação, reprodutores de um discurso negativo sobre a realidade de Cuba. O ritmo dançante celebra, na canção, o conteúdo da

⁷⁷ Programa Revista do Rádio, transmitido pela *Rádio Nacional* em 1992, com apresentação de Fernando Mansur.

letra e este justifica a alegria da música, então a política não seria, afinal, tão séria nem nada era tão somente festivo. Eis a letra:

*Norma já nasceu entre os iguais
Norma já cresceu linda demais
Dos orixás tem a voz, o gesto, a eloquência
Fidelidade aos heróis e ancestrais da pátria, pra todos vem a sobrevivência
A cura das doenças
O estudo da ciência
Destreza pra demonstrar
Franqueza pra desfraldar
Mamãe pra dar de mamar, humana
Foi guerra e Norma venceu
Da Serra Mestra desceu
Pra terra onde o sol é seu: cubana*

A canção termina com o anúncio do início, porém com alusão direta ao Brasil:
Vamos a invitar el Manguaré para venir a Brasil! Norma!

A próxima composição é mais antiga, conforme diz Taiguara a Fernando Faro no *Ensaio*:

(...) Todo esse trajeto, desde o Brasil, da gravação do disco, até a chegada na Tanzânia, ele foi permeado por uma música que nascia. Nascia um pedacinho no Brasil, outro pedacinho nasceu em Paris, depois a letra foi nascendo. A letra só ficou completa na volta ao Brasil. Que é África Mãe.⁷⁸

É uma canção autobiográfica, em que Taiguara descreve o itinerário da sua conscientização política. Tudo começa na viagem à África, onde o cantor, buscando desenvolver uma pesquisa musical no exílio, depara com uma realidade que lhe grita mais alto do que a própria música. Entretanto, ali mesmo Taiguara aprende que não só é possível conciliar música com política como deve seguir por esse caminho, fazendo da cultura uma arma na luta de libertação. Canta Zezé Motta na pele da Mãe África: */Lute mesmo que a luz seja pouca, mesmo que a voz 'teja rouca/Não abra mão de lutar/*.

De volta ao Brasil, Taiguara é orientado por Prestes sobre que conduta política adotar em face da história do País: *E pra quem não crê no que viu, diga, Brasil,/Que quem soube esperar é quem sabe o quanto a coragem nos sobe/Quando a consciência se abriu/*. Construir, tijolo por tijolo, as condições políticas para que o País encontrasse um ritmo próprio de enfrentamento dos desafios históricos passaria, então, a ser a meta do cantor. Nesta aparente postura de aguardo, travava duras batalhas no solo da música, compondo canções com conteúdo politizado e tecendo discursos de conscientização voltados para a cidadania, nos espaços em que era convocado para dar entrevistas e

⁷⁸ João Carlos Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século...* op. cit., p. 242.

apresentar o seu trabalho musical. Nesta itinerância, o testemunho de vida do cantor era convertido em alegoria do próprio Brasil, sob a crença de que pela via da memória é que os brasileiros poderiam extrair um discurso comum para, juntos, impulsionarem as mudanças. Esta canção promove a mescla de ritmos, com uma confraternização entre a África e o Brasil, personificados em Zezé Motta e Taiguara:

Brasil: *África, me devolve o meu canto
Meu sofrimento foi tanto que até deixei de cantar
Conta, minha mãe preta bonita, como se faz essa luta
Meu povo vai te escutar*

África: *Meu Brasil, é preciso paciência, sua vitória não vem sem o Agô pro seu Orixá,
Mas olhe lá
Lute mesmo que a luz seja pouca, mesmo que a voz 'teja rouca
Não abra mão de lutar
Não deixe mais de cantar*

Brasil: *Diz como é que paciência e coragem seguem a mesma viagem
Se uma é esperar, outra agir
Pressa e medo são filhos da fome, quando o guerreiro não come
A dúvida faz desistir*

África: *Povo unido devolve a certeza, faz da memória a defesa
E pra quem não crê no que viu, diga, Brasil,
Que quem soube esperar é quem sabe o quanto a coragem nos sobe
Quando a consciência se abriu
Quando a consciência se abriu*

Ao final da canção, ouve-se a voz de Taiguara, em tom grave, declamando os últimos versos: *Quem soube esperar é quem sabe: a coragem nos sobe quando a consciência se abriu.*

A única regravação do disco é *Hoje*, cuja letra dialoga com o disco na dimensão daquilo que disse Taiguara no *show 13 Outubros* em relação à canção *Universo no teu corpo*: é o momento de cantar a superação daquela amargura da letra pela alegria de ter encontrado a manhã que tanto perseguia. No contexto de celebração e homenagens do disco *Brasil Afri*, pode-se pensar que nesta regravação a homenageada é a própria canção *Hoje*, monumento à carreira de glórias do cantor, numa releitura que recupera as referências musicais do início da carreira, trazendo de volta o *crooner* que cantava com solenidade e reverência mais um bolero para o público dançar. Eis a obra:

*Fim da confiança, sinal
De união e fé passageiras
Anormal, onde a norma é ver e calar
Quero enlouquecer e gritar
Pra desmascarar Pátria inteira*

*Tenha vergonha de ser brasileira
Tenha vergonha por ser brasileira
Tenha vergonha pra ser brasileira*

O disco *Brasil Afri* parecia apontar, finalmente, para um equilíbrio poético-temático na canção de Taiguara, tal como o cantor vinha sinalizando em algumas entrevistas – na entrevista de 24 de junho de 1987 à revista *Amiga*, como se viu, afirmara que queria casar “sob todos os pontos de vista”.

8. Encenações de liberdade no exercício do risco: bom mesmo é ouvir música

Lançado o CD, começaria agora a etapa de divulgação nas rádios e jornais. Um *show* inspirado naquele trabalho seria apresentado no Canecão e, logo após, levado ao Teatro João Caetano, pelo projeto *Seis e Meia*. O *show* do Canecão iniciava-se com a exibição de um filme de Zózimo Bulbul, *Preto no Branco*, cuja temática era a dificuldade de o negro adaptar-se ao mundo do branco (O título do filme não consta da filmografia de Zózimo, então pode ser que Taiguara tenha se equivocado: o filme de Zózimo com características similares às descritas pelo cantor no programa de rádio é *Alma no olho*). Taiguara conhecera o cineasta em Cannes no período de exílio e desde aquela ocasião chamou-lhe a atenção aquele libelo contra o racismo. No programa transmitido pela *Rádio Nacional* em 1994, Taiguara convoca as pessoas a comparecem ao Teatro João Caetano, assegurando-lhes de que será o mesmo *show* do Canecão:

De 1º a 5 e de 8 a 12 [de agosto de 1994] eu tô lá, em companhia de todos os músicos que fizemos o Canecão. No Canecão não teve papo, só teve música. Podem ir, podem confiar. Você, que não gosta do socialismo, se você for racista, vai lá, que você só vai ouvir música, você não vai ouvir nada contra tuas ideias. Tá entendendo? E pra maioria do meu povo, que é benigno, que é bondoso, que é brasileiro, pros afro-brasileiros, pra nós que estamos aqui, esperando por um Brasil melhor, também. Só música, sem papo. Lá tá Raul de Souza, Luiz Alves, Mamão, Joelson Lima, Ubirajara Silva, meu pai, de bandoneón, o Laudir de Oliveira, o Beto Lopez, do Uruguai, fazendo uma percussão linda – o Laudir, que tocou com o Sérgio Mendes anos, o Raul, que ficou vinte anos fora –, eu tô juntando essa gente bonita pra fazer som: samba, música romântica, música popular brasileira, e tocando um pianinho – tirei o pianinho lá do meu estúdio, é o pianinho da gente mesmo que tá lá. Tá tudo com muito carinho. O Albino, os diretores Otávio Terceiro, Zózimo Bulbul – o filme do Zózimo é um barato, são dez minutos de filme que tem antes do show –,

*eu toco uma marimba tanzaniana, canto coisas românticas, canto Hoje, com o arranjo novo do Macaé, canto Teu sonho não acabou, canto Universo no teu Corpo ao piano – antes de mostrar o disco, eu canto um pedacinho ao piano – Meu amor, Santa Teresa tá lá no show também, só música, só música, só som.*⁷⁹

Em 11/8/1994 sai uma matéria sobre o *show* no caderno B do *Jornal do Brasil* com a manchete *Muita prosa, pouco verso*, onde o jornalista Lula Branco Martins se queixa do excesso de falas de Taiguara no João Caetano e reclama até mesmo do repertório musical e da *performance* do cantor (“A voz de Taiguara, por exemplo, já não é a mesma dos prolongados agudos de suas primeiras gravações”). Os elogios são reservados aos músicos (“ótima percussão de Laudir de Oliveira e Beto Lopes. Além disso, o trio de metais Macaé, Raul de Souza e Nilton Rodrigues dá um bom apoio ao balanço caribenho de *Donde* e Ubirajara Silva, pai do compositor, compõe uma figura simpática, com seu bandônio, acompanhando as melodias do filho”). A matéria se fecha com um tom irônico:

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?⁸⁰

O que chama a atenção na matéria não é tanto a reclamação do falatório de Taiguara durante o *show*, mas a crítica à parte musical. O jornalista estranha a “porção África” do cantor, como ele diz em outro trecho, e sente saudade do ídolo de sucesso. Ou seja, é uma reclamação que vai em sentido contrário ao daquela outra crítica, *Visita ao armário dos sonhos sem fim*, que reclamava dos constantes lançamentos dos sucessos de Taiguara em coletâneas, como se o cantor estivesse congelado no tempo. A crítica ao *show* do João Caetano parece ter irritado demasiado Taiguara, a ponto de o cantor ir pessoalmente até a redação do *Jornal do Brasil* para conversar com o autor da matéria. Lula Branco Martins conta como isso aconteceu:

(...) Durante uma de suas últimas temporadas no Rio, no Teatro João Caetano, há dois anos, fiz para o *Caderno B* a crítica do *show*. Ele ficou chateado e chegou a vir à Redação procurando o “senhor Lula”. Não nos encontramos. Eu não havia chegado ainda e ele não quis esperar muito tempo. No texto, frisava que seu discurso estava meio demodê e clamava por mais músicas bonitas e menos blablablá. Queria apenas ouvir *Universo no teu corpo, Geração 70, Hoje, Carne e Osso, O cavaleiro da esperança, Que as crianças cantem livres*,

⁷⁹ Programa transmitido pela *Rádio Nacional* em 1994 (Não foi possível verificar nem o nome do programa nem do apresentador).

⁸⁰ Lula Branco Martins. “Muita prosa, pouco verso”. *Jornal do Brasil – Caderno B*, 11/8/1994, p. 5.

*Amanda, Eu preciso de você, Modinha, Helena, Helena, Helena, e tive que aturar longos minutos de falação anticapitalista.(...)*⁸¹

Esse relato é publicado quase dois anos depois do acontecido, numa matéria onde o jornalista, como se verá mais adiante, posicionando-se como fã de Taiguara, confessa a grande dificuldade que sentia diante de seus interlocutores imediatos em assumir-se como tal. É uma matéria especial sob vários ângulos. Primeiro, porque vem preencher aquela carência estrutural que se percebia nas críticas sobre o trabalho de Taiguara, quando o autor da matéria se posicionava como alguém distinto do público e, mesmo assim, não se constrangia em falar em nome dele, atribuindo-lhe reações e emoções. Segundo, porque vem ratificar a existência de “centrais do saber” no meio jornalístico, a inspirar e orientar, hierarquicamente, tudo o que é publicado, segundo as balizas de um conhecimento (ou gosto) pré-construído.

Vejamos como Lula Branco Martins descreve esse cenário pouco receptivo ao trabalho de Taiguara:

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, melódiosos. Mas não adianta ficar elogiando agora. Se há uma verdade na vida, ela é esta: quase ninguém gosta do Taiguara. (...)

Aqui já não fala o crítico, mas alguém que se via impedido de expressar-se nos mais diversos cenários – não obstante, frequentados por atores do mesmo nível sociocultural – por representar a voz dissonante em seu próprio meio. A persistir no seu gosto, não só teria o seu discurso posto em xeque, como também se tornaria, ele próprio, inconveniente, já que produziria um ruído no discurso dos demais. Nesta matéria, quando Lula Branco Martins se declara, publicamente, fã de Taiguara, livra-se da camisa-de-força do crítico e, então, pode falar sem o escrúpulo de ferir ninguém ou de expor a si mesmo, porque não fala como autoridade musical. Desarmado, expõe a mais honesta de todas as suas opiniões, colhida de sua própria memória:

A meu ver, Taiguara foi se tornando, com o passar das décadas, uma figura folclórica. Aos poucos, passei a ter vergonha de contar em público que, na juventude, dando meus primeiros passos no violão, cheguei várias vezes a virar

⁸¹ Lula Branco Martins. “Nunca foi chique gostar de suas letras. Eu gosto”. *Jornal do Brasil – Caderno B*, 15/2/1996, p. 5.

a antena da TV para fazê-la de pedestal de microfone e, assim, poder imitar Taiguara, escondido no quarto, altas da madrugada.

O momento é de entrega, no duplo sentido da palavra: um réu confessa sua culpa e, ao fazê-lo, se liberta a si mesmo dos próprios medos e preconceitos. Mas o que viria depois? Pouco importava. Não havia mais o que temer nem o que esperar. No fim das contas, a matéria era especial porque especial era o seu papel na ritualística fúnebre que, volta e meia, invade as redações dos jornais. Taiguara estava morto. E, morto, o cantor finalmente “independentizava-se”, fazendo-se matéria cósmica, para usar uma imagem de Darcy Ribeiro no seu livro *Confissões*. Os índios do Xingu ensinam que dos mortos não se deve falar, portanto respeitemos o sono do guerreiro e encerremos nossa pesquisa por aqui. Mas que ninguém se engane: a história de Taiguara não termina com a sua morte. Quem duvidar das palavras, escute, então, a música: ora, nenhum registro oral ou escrito será mais eloquente do que o testemunho de Taiguara elaborado em canto, a nos interpelar de todas as maneiras, suave como uma flauta, estridente como uma guitarra. Taiguara vive, e nós, redivivos, marchamos junto com ele, num coro de vozes: *Até a vitória sempre, companheiros e camaradas.*

CONCLUSÃO

Assim que Taiguara *caiu fora* em 1976, uma história parecia ter chegado ao fim. Os últimos acontecimentos tinham agredido frontalmente os projetos musicais de um cantor que amadurecia, então não dava mais para continuar. Sem o respaldo da gravadora, a solidariedade do meio artístico, a compreensão do público, a sensibilidade dos meios de comunicação, Taiguara se viu só, diante de um cenário francamente hostil à livre expressão, quando liberdade era justamente o motor de sua música.

Na construção das melodias estava o cerne do encantamento que suas canções produziam, experiência libertária de se deixar embalar na tessitura melódica cantarolando o que bem quisesse. A música para Taiguara dizia por si mesma: os instrumentos tinham voz, as notas transbordavam de sentimentos e os arranjos exploravam ao máximo essas dicções. Tudo fluía desse núcleo. Grande responsabilidade era fabricar uma letra que não comprometesse a harmonia, mas, antes, desse mais consistência poética à mensagem – talvez por isso, Taiguara compôs sozinho a maior parte do seu repertório, pois saboreava o processo da composição como algo particularmente íntimo. A letra não podia sobressair, induzindo a algo que a música, por inteiro, não fosse capaz de expressar. Quase sempre, compunha ao piano, mas o eterno enigma da criação permaneceria.

Em detalhes escapados das entrevistas, quando Taiguara, em pleno momento interlocutório, admira-se das palavras e as decompõe em aliterações e rimas, percebe-se que a música povoava-lhe os pensamentos, donde se vê que as letras para ele já nasciam cifradas. Desse patamar, percebe-se o quanto as interferências alheias à sua criação lhe eram invasivas, o quanto Taiguara se sentia atingido quando se via obrigado pela censura a alterar títulos de canções, trocar termos, desfazer rimas. Daí se compreende também a recusa em gravar, anos depois, algumas canções que tinham sido censuradas: a música estava tão entranhada em Taiguara quanto a realidade que ele cantava – não é possível distinguir o que venha antes ou depois. Algumas vezes, o fraseio dos instrumentos explicitava o que a letra era proibida de dizer. Às vezes, as pausas entre as palavras davam ênfase ao conteúdo (tanto que a censura, com o tempo, passa a exigir a gravação das canções, dificultando ainda mais o processo de liberação).

À parte a censura, esses recursos, antes de representarem burlas, são artefatos poéticos. Daí por que sempre se volta ao ponto do potencial discursivo da canção, considerando ser esta forma de expressão, antes de mais, um *discurso musicado*, sem

nenhum sentido prévio, até porque a melodia promove uma experiência sensorial do receptor, transportando-o afetivamente para territórios sequer imaginados pelo compositor.

Quanto mais as condições de produção estreitavam os horizontes discursivos, mais Taiguara se sentia comprometido com a sua realidade imediata, naquele momento compartilhada por toda a classe artística: a realidade da censura. Por isso não se pode afirmar *quando* Taiguara *se tornou* político. Nem mesmo ele poderia esclarecer essa questão, na medida em que as suas canções desde o início traziam as indagações de um sujeito tomado numa coletividade, sintoma de uma preocupação política embutida nas letras.

O que promovera, então, a reviravolta política de Taiguara? Ora, no início da carreira, Taiguara comprometia-se com a música num plano transcendental, ou, como dizia, *vivia num nirvana musical*, cantando a realidade exterior que a música lhe soprasse. Se formos ver quem eram os seus antigos companheiros da noite paulistana – Geraldo Vandré, Tuca, Chico Buarque, Toquinho e Claudette Soares –, podemos nos surpreender com uma primeira reviravolta de Taiguara na virada dos anos sessenta, quando se tornaria cantor *pop* e passaria a dialogar com a contracultura, adotando um visual *hippie* e explorando uma veia roqueira. A primeira ruptura viria então daí, e não do fato de ter-se tornado político sabe-se lá quando. Ou, talvez, a primeira ruptura viesse até antes disso, quando Taiguara desistiu dos estudos para seguir a carreira musical, contrariando o pai.

Como se vê, Taiguara se deixa levar por caminhos que surpreendem por se entregar, ávido, às suas próprias experiências. Comprometido com a música, não se inibe com os rótulos e enfrenta com ousadia o desafio de ser um cantor *pop*, flertando com a Jovem Guarda e com tudo o que venha ao encontro de suas aspirações musicais. Nas entrevistas, entretanto, posiciona-se como alguém sintonizado com a pauta musical da MPB, atento, inclusive, às conquistas do tropicalismo. Comendo pelas beiradas, ele se apropria das coisas, sem integrar nenhum grupo de destaque ou participar de um movimento específico. Faz uma leitura própria de tudo que vem acontecendo, por isso fica a impressão de que a sua revolução é solitária e se faz num outro tempo. Por outro lado, a imagem associada aos festivais imediatamente lhe traz a cobrança de comprometimento político, de envolvimento com a problemática da qualidade da música brasileira, pela memória desses eventos. Tudo isso Taiguara vai acumulando

como bagagem, produzindo desconforto, porque ele é um pouco de cada coisa, e não é nada disso nem só aquilo.

Quando vem à tona a questão da reviravolta política, pensa-se ainda numa súbita tomada de consciência de alguém que tinha experimentado a empatia com o público na pele de um intérprete romântico: nos dois festivais em que se saiu vencedor Taiguara interpretou *Modinha* e *Helena, Helena, Helena*. O fato de ter povoado assiduamente os festivais e ao mesmo tempo ter construído uma carreira de sucesso como cantor romântico impulsionado pela fama adquirida nos próprios festivais constituía uma dissonância que viria a acentuar-se quanto mais se firmava uma memória político-estética dos cantores associados à sigla MPB que teriam participado daqueles eventos. Não tendo integrado nenhum grupo ou movimento importante, Taiguara teria se mantido fora das polêmicas que animavam os debates sobre os rumos da música popular brasileira. Os festivais para ele eram significativos na medida em que se apropriava das inovações e propostas musicais ali apresentadas, de uma perspectiva muito personalizada, em diálogo com as suas referências musicais.

Aberto ao aprendizado, Taiguara era a um só tempo intérprete, compositor, cantor, arranjador e músico, e deste conjunto de competências é que absorvia as novidades. Portanto, ao adotar determinada estética, o fazia com senso crítico apurado, considerando sempre as possibilidades de interpretação segundo os talentos vocais que possuía, em diálogo com os arranjos sofisticados que davam a tessitura e os ornamentos necessários para explorar a sua versatilidade de intérprete. É, de fato, incomum encontrar tantos atributos num só artista. Tamanho leque de opções o levava ainda a dialogar, sem maiores pruridos ideológicos ou estéticos, com alguns cantores norte-americanos, que, em seu entender, traziam inovações fundamentais a gêneros como o bolero e o tango, possibilidade ímpar de atualização da canção romântica e, ao mesmo tempo, de preservação da aura mítica do intérprete, que, naquele momento, passava por uma reavaliação.

Esse investimento de Taiguara é subestimado pelos estudos da música popular brasileira, cujos esforços por organizar uma história oficial acabam por privilegiar uma linha narrativa que não contempla uma vertente musical que produziu também experimentações singulares. Esta vertente reúne nomes como Roberto Carlos, Taiguara, Elis Regina, Gal Costa, Milton Nascimento, Tim Maia, Cauby Peixoto e outros tantos, cujos dotes vocais são os atributos imediatamente perceptíveis. Por isso mesmo, torna-se difícil confinar esses intérpretes num lugar específico na história da música popular

brasileira, porque sua versatilidade os levou a explorar dicções que, muitas vezes, passaram ao largo das discussões estéticas do momento e, assim, tais cantores não foram tomados como interlocutores em ocasiões em que o discurso sobre a música parecia dizer mais do que a própria música. Sem querer considerar se este ou aquele cantor é mais ou menos prestigiado como interlocutor na história ou se é melhor ou pior intérprete do que os outros, o que quero dizer é que, quando se debruça sobre o esforço feito pelo cantor para produzir, por meio do canto, uma linguagem em sintonia com o seu tempo, deve-se considerar entre as condições de produção de seu discurso a sua própria voz – esta é uma possibilidade de se contar a história de outro ângulo. Quando assim procedemos, veremos que, mesmo após o surgimento de um microfone mais sensível que não exigia mais tanta potência vocal do intérprete, as características da voz nunca deixaram de interferir na forma de interpretar e, por consequência, na própria forma de conceber a música. De onde vem a indagação: quem teria ousado “baixar o tom” em favor de alguma corrente estético-ideológica que, em determinado momento, passou a gritar mais alto do que a sua própria voz?

Evidentemente, não podemos nos esquecer das características do meio que reuniu aqueles cantores da geração de Taiguara: os festivais da televisão. Ali havia uma confluência de fatores propícios ao debate sobre a música, de uma perspectiva mais comprometida: o próprio veículo que produzia o evento – a televisão –, ante a expectativa de um diálogo do Brasil com o mundo, agora visto e discutido na tela; a plateia dos festivais, constituída de jovens de classe média com nível universitário; os produtores dos eventos, personalidades que frequentavam os espaços de onde vinha boa parte daqueles compositores e intérpretes; o momento político do País.

Todas essas condições faziam dos festivais algo mais do que eventos de competição musical. Aquele cenário se abria em convite para narrativas da história da música popular brasileira da óptica de narradores abalizados – em primeiro plano, os próprios artistas – que se comprometiam em trazer a sua contribuição, às vezes em forma de provocação. O público aplaudia as *performances* musicais na medida em que elas dialogavam com as suas expectativas e anseios com relação à música como linguagem. Isso fica mais claro quando se vê o vídeo de Taiguara interpretando *A grande ausente*, canção de autoria de Francis Hime e Paulo César Pinheiro, quando o cantor era aplaudido por alguns, vaiado por outros. Ali se percebe que aos poucos os festivais iam assumindo um formato folhetinesco, com uma espécie de roteiro provocativo, que contava com as vaias e aplausos da plateia para aumentar a audiência.

Nessa edição em que Taiguara defendeu *A grande ausente*, o tropicalismo deu a tônica, com a vitória de São, *São Paulo meu amor*, interpretada por Tom Zé, e a conquista do terceiro e quarto lugar com as canções *Divino, maravilhoso*, interpretada por Gal Costa, Ivete e Arlete, e *2001*, defendida pelos *Mutantes*, respectivamente.¹ Naquele momento, a interpretação de Taiguara vinha como algo antiquado, passadista.

Sobre os festivais, é o próprio Taiguara que diz, em 1994, no programa *Ensaio*, da TV Cultura:

*Bom, nunca é demais repetir o Noel, né? Que quem acha, vive se perdendo. Então não dá pra achar não, porque, quando você fala Festival, depende do que é que está chamando de Festival, né? Primeiro, eu conheci festivais honestos e corajosos, que revelavam gente boa, onde tanta gente boa apareceu, né? Onde a música popular brasileira nasceu ali amadora e se profissionalizou. Depois, eu conheci festivais já superprofissionais, patrocinados, onde já não se revelavam novos valores, onde se repetia mais ou menos sempre a mesma fórmula, mas pelo menos eram verdadeiros e havia um júri que escolhia o resultado final. Depois, eu conheci uma terceira forma que aí não dá pra entender, também chamada Festival. Era um jogo de cartas marcadas, era um embuste, a empresa decidia que música ia vencer e o povo não acreditou mais nisso.*²

Por sob toda essa configuração macro-histórica que se esboça, cada artista elegia, individualmente, formas de expressão segundo critérios nem sempre em sintonia com as provocações dos que se erguiam como protagonistas daqueles episódios que davam o tom dos festivais. Tais critérios elaboravam-se a partir da bagagem musical de cada cantor, levando em conta, ainda, as competências artísticas, o gosto estético, a história de vida e a visão de mundo. Evidentemente, tais particularidades brotam de uma perspectiva micro-histórica, o que, em vez de complicar, impulsiona a uma atualização dessa história que vem contada em episódios pelo estudo das condições de produção dos discursos que nela tiveram lugar. Desse prisma, veremos que há muitas outras maneiras de explorar este universo de manifestações musicais e performáticas que veio à tona

¹ Neste IV Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, havia dois júris: o júri oficial e o júri popular. O júri oficial concedeu o segundo lugar a *Memórias de Marta Saré* (de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha, o quinto lugar a *Dia da Graça* (de Sérgio Ricardo), defendida por Sérgio Ricardo e Modern Tropical Quintet, e o sexto lugar a *Benvinda* (de Chico Buarque), com Chico Buarque e MPB 4. O júri popular apresentou o seguinte resultado: primeiro lugar a *Benvinda*, segundo lugar a *Memórias de Marta Saré*, terceiro lugar a *A família* (de Ary Toledo e Chico Anísio), defendida por Jair Rodrigues e Golden Boys), quarto lugar a *Bonita* (de Hilton Acioly e Geraldo Vandré, interpretada pelo Trio Marayá e Geraldo Vandré), quinto lugar para *São, São Paulo meu amor* e sexto lugar para *A grande ausente* (composta por Francis Hime e Paulo César Pinheiro e interpretada por Taiguara).

² J. C. Pelão Botteselli e Arley Pereira. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003, p. 236.

com os festivais e, portanto, há ainda muitas versões por desvendar. Disse Taiguara em 1987:

(...) eu me lembro de uma cena que ilustra o mal-entendido cultural deste país, uma cena vivida durante os ensaios para o Festival Universitário da Tupi, no qual eu seria eleito melhor intérprete pelo segundo ano consecutivo. O festival era dirigido pelo Oduvaldo Vianna Filho – imagine que coisa linda, naquele tempo a gente participava de um festival dirigido por alguém como o Vianninha. Eu, muito jovem, estava lá, imbuído das minhas tarefas de melhor intérprete, me sentindo um pouco Maísa, um pouco Elis Regina, e muito ansioso por escolher a melhor música, pra tentar ganhar mais um festival – quando o Vianninha deu uns gritos comigo. Eu não estava atento pro fato de que o festival não era só música, só concorrência – aquilo exercia um papel de sustentação da cultura brasileira, um dos poucos espaços em que a gente segurava o que a ditadura já estava conseguindo assassinar aos poucos. E eu nunca me esqueço dos gritos que o Vianninha deu comigo, que foram muito úteis: “Acorda, rapaz!”³

Taiguara faz essa reavaliação de sua atuação nos festivais anos depois. A “chamada” de Vianninha não comoveu o cantor numa época em que muitos de seus colegas se sentiam no papel de se posicionar musicalmente em face da ditadura. A tomada de consciência política deu-se aos poucos, quando Taiguara sentiu na pele os rigores da censura. Em 1971, a contracapa do disco *Carne e Osso* trazia um manuscrito com este trecho:

(...) *Para mim tudo começou em fins de 69. Dormira um sono pesado e não ouvira o despertador. O rango já estava esfriando na mesa, mas eu tinha muita fome, devorei meu feijão co'arroz (tempo-espaço).*

Começa a fermentar aqui uma rebeldia política no cantor. É este disco que traz a canção *A ilha*, da primeira leva de censuradas. Outras canções deste ano sofreram, igualmente, vetos. A partir daí, Taiguara adota uma linguagem de enfrentamento da censura, com o uso cada vez mais criativo de recursos poéticos que suscitam múltiplos sentidos (e não apenas o duplo sentido). Vê-se, portanto, que é a sua história pessoal que o impulsiona a se posicionar de forma cada vez mais combativa em face da censura. A rebeldia vinha de antes, quando questionava as instituições e criticava o tecnicismo, traço de sua identificação com a contracultura. Não há, aqui, ruptura, mas um direcionamento mais explícito a algo que se interpõe à liberdade de se dizer o que se pensa. A preocupação em hiper-significar transpõe a fronteira dos combates travados com a censura: Taiguara amadurecia musicalmente e, como cantor de reconhecido talento, já se sentia no direito de alçar voos mais ousados. A viagem à terra do *rock*

³ Vitu do Carmo. “Taiguara: o lirismo vai à luta”. *O Nacional*. 14/5/1987, p. 12-13.

(Inglaterra) promove um aprimoramento de sua música ao mesmo tempo que as letras passam a se movimentar naquela gramática de fresta, em franco diálogo com outros compositores e direcionadas a um público apto a compreender aqueles códigos. Independente de qualquer propósito político, a subjetividade das emoções que pulsam nas letras e o capricho das melodias atraem um público cada vez maior, que muitas vezes ignora a conotação política das canções ou, mesmo, não leva a sério essa possibilidade, enfeitado pelos afetos imediatos que a música desperta. Daí, então, Taiguara ser considerado, mesmo em 1973, ano em que cancela toda uma temporada de *shows*, um cantor essencialmente romântico. Ora, para Taiguara o romantismo era visto como uma via pela qual interpelava o público em sua sensibilidade, estreitando vínculos com ele a partir de uma identificação como sujeitos de uma coletividade; já para a indústria do disco, a canção romântica trazia uma dicção que permitia reunir, sob o mesmo rótulo, cantores como

(...) Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de “brega”.⁴

Esse olhar mercadológico sobre a canção romântica contribui para a depreciação de alguns gêneros musicais que passam a ser tratados como um gênero menor, o romântico. Uma vez atribuída a pecha de romântico a um cantor, estreitava-se o espaço de interlocução do sujeito, interditando-lhe o discurso político. Mas Taiguara tinha lá o seu passado de cantor de festivais, que o habilitava a posicionar-se como alguém comprometido com a qualidade da música brasileira e com a realidade do seu País. Deste modo, o seu discurso não era bem assimilado por jornais francamente identificados como interlocutores do segmento MPB, tampouco era engolido pela censura, que procurava bloqueá-lo e/ou distorcê-lo por nele reconhecer um potencial de diálogo com o *povão*. Taiguara só veio a identificar esse temor da censura bem mais tarde, quando retorna à música nos anos oitenta, assumindo como equívoco o seu investimento num modelo de canção que buscava diálogo com um público que não era o seu; se tivesse, talvez, optado por se popularizar ainda mais, inserindo a mensagem política de forma mais palatável, teria sido bem mais contundente o seu recado, porque

⁴ Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008, p. 59.

o seu público o compreenderia e ele mesmo estaria sendo mais coerente com a sua história de vida.

Mas Taiguara estaria mesmo certo? Se considerarmos a solução vislumbrada por Ecléa Bosi, de se buscar desenvolver uma visão operária do mundo, veremos que fazer uma arte com este propósito é comprometer-se com um projeto a ser edificado aos poucos, em diálogo com outros interlocutores, aptos a reproduzir em cadeia os discursos em questão e daí difundi-los. E quem seriam esses interlocutores de Taiguara? No período em que o cantor atuava como jornalista na *Hora do Povo*, vemos que havia, sim, uma mobilização de compositores e intérpretes em sintonia com as aspirações de Taiguara, na medida em que as condições de produção do discurso naquele momento estavam dificultadas por um cenário de crise no mercado do disco, que levaria os artistas a se posicionarem como operários da canção, somando-se, assim, à densa massa de operários que, no final dos anos setenta e início dos oitenta, imprimiam novo ritmo ao processo de abertura política. Entretanto, a saída encontrada para enfrentamento da crise no meio musical se daria numa perspectiva em que os cantores se viam impedidos de transitar por certos espaços onde se tornasse mais visível a sua atuação. Desta forma, a sua mensagem escorregaria para percursos diferenciados, onde o público que comparecesse seria composto, sobretudo, de pessoas politizadas e abertas ao projeto político daqueles cantores. De toda maneira, os tempos eram outros. Assim, nomes consagrados como Elis Regina, acabariam optando pelo difícil diálogo com as suas gravadoras, cientes de que pouco poderiam fazer para mudar algo naquele cenário.

Em meio a tudo isso, Taiguara retoma a carreira musical no começo dos anos oitenta, assumindo a narrativa de sua história pela via da memória. O longo período de ausência do meio musical (cerca de dez anos) ergue-se como ponte entre dois relatos – o seu e o oficializado nos jornais. É desse lugar privilegiado que Taiguara conduz uma narrativa balizada por referências a Paulo Freire, Amílcar Cabral e Luiz Carlos Prestes, interlocutores de sua experiência de vida. Traz escondido na manga, portanto, um fragmento de universo, para onde escorrega sempre que se sente ameaçado nas entrevistas. Aliviado da história de ídolo, Taiguara reapresenta-se como cidadão comum, procurando desmontar farsas. Faz cobranças, penitencia-se de equívocos do passado, quebra juras. Fala, fala, fala. Compromete-se a fazer da sua história de vida um longo e exaustivo testemunho de valor histórico e, por vezes, a sua imagem se funde com a do próprio País, oportunidade em que se posiciona politicamente com relação aos mais diversos temas.

Neste começo da década de oitenta, entretanto, o momento exige sutileza, sob pena de haver um retrocesso no processo de abertura política. Significa que são silenciados alguns discursos, entre os quais os de cunho socialista, fenômeno que não é local:

Assim, os meios de comunicação de massa, nos últimos 20 anos [desde 1977], conseguiram tornar anátema, em todo o mundo, a simples menção da palavra “socialismo”, a idéia de que a empresa estatal pode ser tão eficaz quanto a empresa privada – ou mais do que ela – em certos setores ou a idéia de que só o Estado, e não a iniciativa privada, é capaz de resolver os grandes problemas sociais da atualidade. Nos debates públicos, muito poucos têm coragem de sustentar tais idéias “politicamente incorretas”, que tendem, portanto, a ser sepultadas no silêncio.⁵

Fortalecia-se, pois, a ideia de que a história já havia virado uma página no que se refere à participação do Estado na condução dos problemas sociais. Significava, também, que os grandes projetos coletivos perderiam força em favor de uma política de mercado. Marcelo Ridenti aprofunda esta análise, transplantando-a para os cenários onde frutificava, antes, o debate político. Em seu entendimento, os interesses de mercado nos anos oitenta vinham suplantar o idealismo, varrendo para longe os antigos argumentos que distinguiam entre si os intelectuais e artistas:

(...) os intelectuais e artistas estariam ocupados e preocupados especialmente com as exigências das carreiras profissionais, como na Universidade; à medida que a vida profissional prospera, a cultura pública ficaria mais pobre e mais velha; haveria a substituição crescente de empresários, trabalhadores e profissionais independentes por empresas corporativas, processo indissociável da explosão da educação superior; desaparecimento do espaço urbano barato e agradável que podia nutrir uma *intelligentsia* boêmia, modelar de uma geração de intelectuais (diferente da boêmia massificada de hoje, comercializada e popularizada); eliminação das moradias baratas, restaurantes, cafés e livrarias modestas; comercialização acelerada da cultura, num cenário em que “a literatura e a crítica se tornam carreiras, não vocações”, com autores independentes dando lugar à profissionalização da vida cultural.⁶

Como se vê, prevalece uma lógica mercantil nos moldes do que se verificou na *Folha Ilustrada*, da óptica dos jornalistas da chamada *geração pós-68*. Desse patamar, o discurso político de Taiguara nos anos oitenta e noventa torna-se indigesto e fora de hora. Considerando ainda que o seu perfil de cantor de MPB remonta aos anos sessenta, fica parecendo que só então Taiguara teria acordado para a realidade de um tempo que já tinha passado, perdendo o bonde da história. As suas canções com preocupação

⁵ Fábio Konder Comparato. “A geração controlada da opinião pública”. *Folha de S. Paulo*, 9/9/1997, p. 3.

⁶ Marcelo Ridenti. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. IV, O Brasil republicano, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 161.

política são às vezes assimiladas às canções de protesto do tempo dos festivais, portanto anacrônicas para uma realidade carente de novas linguagens para traduzir-se como novo tempo.

Entretanto, a questão não é tão simples quanto parece. Se Taiguara é visto como anacrônico, torna-se necessário que se debruce, então, sobre a origem do discurso que o considera como tal, e então se pode perceber que a crítica musical brasileira naquele instante priorizava o diálogo com o próprio meio jornalístico, reafirmando gostos e tendências segundo referências textuais colhidas nos arquivos dos jornais que fundamentavam essa prática. Não conseguindo lidar satisfatoriamente com as contingências editoriais e outras pressões internas, a crítica acaba optando pelo que Ecléa Bosi chama de *repouso no estereótipo*, sem estabelecer uma interlocução com o objeto de sua crítica, do que resultam textos insossos, preconceituosos e descomprometidos com o projeto musical do artista naquele momento. Advêm daí consequências graves para a historiografia da música, que necessita dessas fontes para dar a sua versão da história, uma vez que os críticos também estão inscritos no circuito por onde o artista transita. O historiador deve, pois, estar atento às especificidades das matérias jornalísticas, para posicionar-se criticamente em relação a elas sob pena de repetir uma história e não enfrentar os equívocos e distorções que ela aponta. Desse patamar, é estimulante trazer à cena personagens como Taiguara – mal compreendidos, pouco traduzíveis, habitantes de pés de página. Taiguara retorna para desmascarar, para provocar, falando como alguém que sobreviveu porque resiste e insiste.

A propósito do seu anacronismo, nunca é demais relembrar um primoroso artigo do professor Alfredo Bosi, intitulado *O tempo e os tempos*, onde o autor desfaz toda a ideia de homogeneidade que permeia as datas fixadas, artefatos para dar sustentação ao homem num tempo recortado. *Datas são pontas de icebergs*, diz Bosi. Quer dizer, se, por um lado as pontas dos *icebergs* servem de balizas para os navios, sinalizando-lhes a massa de gelo submersa, tais pontas jamais revelam o tamanho e o formato dos blocos escondidos sob as águas. Numa analogia com a perspectiva do historiador, diz Bosi:

No entanto, pode-se sondar mais fundo e mais pacientemente o que está sob a ponta do *iceberg*. Será que as massas submersas, que são a matéria do passado, se reduzem a blocos homogêneos, àquelas macroestruturas econômicas que a primeira leitura do tempo dava como base última do seu discurso? Na realidade, esses grandes quadros sucessivos, quando olhados de perto, se mostram animados pela intersubjetividade de homens, mulheres, famílias e grupos culturais que não deveriam perder a sua face nem reduzir-se à classificação de

produtores, mercantes, senhores, escravos etc., que lhes aplicou o léxico forçosamente simplificador da historiografia sociológica.⁷

Se, a expressão “macroestruturas econômicas” parece, ela própria, datada, é bastante familiar o equívoco em tomar as pontas do *iceberg* pelos próprios *icebergs*, num ato falho que denuncia o olhar viciado sobre o fenômeno histórico como algo já traduzido. A perspectiva micro-histórica vem restituir o objeto à sua origem relacional, contribuindo, assim, para que ele seja constantemente desconstruído e remontado pelo historiador segundo a polifonia dos discursos que o fabricaram a muitas mãos.

Alfredo Bosi dá uma verdadeira lição de como se deve ser prudente ao tachar algo de anacrônico:

Gostaria de concluir voltando o olhar para o Brasil. Já que começamos recortando datas-símbolo e especulando sobre elas, apraz-me recordar uma, que não será tão remota: 1956. Debaixo dessa ponta de *iceberg*, o que vamos encontrar? Em 1956 o presidente bossa-nova, Juscelino Kubitschek, recém-empossado, lança o seu ambicioso Programa de Metas que incluirá a mudança da Capital para o Oeste, a ousada construção em pleno e ermo cerrado de uma cidade inteiramente planejada, Brasília, pensada por dois paladinos da nossa modernidade artística, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. 1956 significará também a abertura do país ao capitalismo internacional e a criação da indústria automobilística. 56, na cabeça dos políticos modernizadores, representa o ano do deslanche do desenvolvimento, a aceleração dos ritmos. Cinquenta anos em cinco, eis um lema sintomático que, para nós, tem tudo a ver com a imagem daquele tempo vectorial, daquele tempo-flecha que avança na direção de um estágio que deverá superar os anteriores. Um ritmo que quer queimar etapas; de resto, sabe-se que acelerar o processo se diz também: aquecer a economia.

A partir daí, o professor Bosi fala de poesia concreta, do fascínio pela televisão, compondo uma representação do ano de 1956 sob uma perspectiva modernizadora, como fragmento de uma época em que os relógios pareciam acelerados. No entanto, pondera o autor, o tempo da criação não se move no mesmo compasso das datas; traz ele também o imprevisível, o diferente e o resistente. Assim, 1956 é o ano da decolagem desenvolvimentista, que se ramifica em vários setores, porém é também o ano do lançamento do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, verdadeira obra-prima da literatura mundial, onde impera o mito e o poema, e não a cronologia das datas. Indaga Bosi:

⁷ Alfredo Bosi. “O tempo e os tempos”. In Adauto Novaes (Org.). *Tempo e história*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p. 26.

Mas *onde estamos* em 1956? No mito, na linguagem arcaica e popular, na evocação do contexto jagunço, na volta apaixonada à natureza mais agreste? Ou na arrancada para a modernização definitiva?

João Guimarães Rosa, cidadão que, na vida profissional e pública, foi estreitamente ligado ao governo de Juscelino, dá as costas para qualquer veleidade modernizante. O seu tempo existencial é outro. Outra é a sua matéria vertente.

Valendo-nos da lição do professor Alfredo Bosi, podemos tomar os desajustes no relógio de Taiguara como uma tentativa de acomodação do cantor num tempo que busca viver e não no tempo que querem que ele viva – a própria concepção de tempo é uma *representação*. Considerando ainda que a sua atuação pública expõe apenas uma faceta do homem, mais oportuno ainda se torna desviar o olhar das balizas historiográficas para verificar que o tempo de Taiguara é plural, como plural é o tempo para todos nós, interpelados em várias identidades. A interceptação das múltiplas temporalidades dá-se no jogo de memórias que o cantor constrói, ao sonho de transpor as fronteiras temporais para construir um discurso coerente. A linguagem da música permite que Taiguara se perpetue. Mas para tangenciá-la é preciso primeiro descerrar as cortinas das obviedades e certezas para que a operação historiográfica se converta em fruição, nem que seja pelo tempo mínimo de audição de um CD. Todo o resto, vem com o futuro.

Corpus documental

Revistas e jornais

Jornal do Brasil

Tárik de Souza. “Audácias empurradas para o gueto”. *Caderno B*. 15/02/1996

_____. “Taiguara: a volta política do mais censurado romântico”. 5/9/83

Marcia Cezimbra. “Taiguara: os 13 outubros”. 27/5/1987

_____. “Que viagem é essa?”. 29/5/1987

Lula Branco Martins. “Muita prosa, pouco verso”. *Caderno B*, 11/8/1994

_____. “Nunca foi chique gostar de suas letras. Eu gosto”. *Jornal do Brasil – Caderno B*, 15/2/1996

“Taiguara no Riocentro: show esotérico”. 31/10/1987

Folha de S. Paulo

Assis Ângelo. “Geraldo Vandré: o desaparecido”. *Caderno Folhetim*. 17/9/78

_____. “Taiguara volta pra luta”, *Caderno Folhetim*, 24/1/1982

“Começar de novo”. 25/5/1983

“Taiguara volta a cantar em favor dos oprimidos”. 2/11/1983

Fábio Konder Comparato. “A geração controlada da opinião pública”. 9/9/1997

Dirceu Soares. “Belas canções, mas fora do tempo”. 15/11/1983

O Estado de São Paulo

Eduardo Martins. “Taiguara, a presença que retorna ao disco e ao palco”. 28/10/1983

_____. “A rede de equívocos que envolve o próprio autor”. 28/10/1983

Ricardo Soares. “Veja quem chegou de repente”. 2/10/1986

O Globo

“Do bolero ao tango, música de Taiguara é cantada na Europa”. 22/5/72

“Sofrimento e alegria no som-vivência de Taiguara”. 11/7/1973

“Arrombada casa do cantor Taiguara”. 06/05/84

Bruno Cattoni. “Taiguara sem censura”. 14//04/1987

Mauro Ferreira. “Visita ao armário do sonho sem fim”. 7/5/1990

O Nacional

Vitu do Carmo. “Taiguara: o lirismo vai à luta”. 14/5/1987

Folha da Tarde

“Invadiram a casa de Taiguara”. 7/5/1984

Nancy Nuyen. “Deixe-me ser Taiguara”, diz o cantor. Quem impede?”. 1º/10/1986

Jornal da Tarde

“Taiguara, cantando a sua ausência”. 1º/10/1986

Correio Braziliense

Leonardo Cavalcanti. “Estou anacrônica”. 25/4/2010

_____. “As vítimas do alcaguete”. 25/04/2010

Pasquim

“Taiguara: uma entrevista que levou 11 anos para ser feita!” 22/9/1983-28/9/1983

Estadão

Lúcio de Castro. “A Tanzânia é muito mais do que um joguinho”. 7/6/2010. Matéria disponível no *blog* de Lúcio de Castro: <http://espn.estadao.com.br/luciodecastro>

Inverta

“Taiguara”. Inverta, nº 0, setembro/1991. Disponível em:
<http://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/0/pagina-10-entrevista>

Hora do Povo

“Operário é intelectual”. São Paulo, nº1, 31/08/1979 a 19/12/1980

“Música brasileira é boicotada”. São Paulo, nº11, 9/11/1979-16/11/1979

“Aldir desce o pau na tirania”. São Paulo, nº11, 9/11/1979-16/11/1979

“João Bosco está aí com ‘Bandalhismo’”. São Paulo, nº 60, 24/10/1980-31/10/1980

“Músicos fazem encontro para calar som enlatado”. São Paulo, nº61, 31/10/1980-7/11/1980

“‘IstoÉ’ está babando na gravata!”. São Paulo, nº 80, 30/4/1981 a 10/4/1981

“Vandrê, um advogado que o povo quer cantando!”. 03/10/1980 a 10/10/1980

Aldir Blanc. “Na boca do povo”. São Paulo, nº61, 31/10/1980-7/11/1980

Eduardo Manhães. “Fala Janete Clair!”. São Paulo, nº 64, 21/11/1980-28/11/1980

_____. “Às Seis e Meia o povo marca encontro com seus ídolos”. São Paulo, nº 64, 21/11/1980-28/11/1980

_____. “O embalo de Clara Nunes quebrou tabu que mulher não vendia disco”. São Paulo, nº 109, 4/12/1981-11/12/1981

Taiguara. “Sete noites de combate”. São Paulo, nº 33, 18/4/1980-25/4/1980

_____. “Zimbabwe: Ontem, Ruínas, Hoje, Re-construção!” – “Sete Noites de Combate”. São Paulo, nº 34, 25/4/1980 a 2/5/1980

_____. “Eu resisto. Já existe esta manhã que eu perseguia”. São Paulo, nº 34 25/4/1980-2/5/1980

_____. “Ondas Curtas: Mundo Novo”. São Paulo, nº 40, 25/4/1980 a 2/5/1980

_____. “Nos apelos do Papa, o Mundo inteiro escuta a miséria do Povo Brasileiro” – “Ondas curtas: Mundo Novo”. São Paulo, nº 44, 11/7/1980-18/7/1980

_____. “A psicologia da revolução” – “Ondas Curtas, Mundo Novo”. São Paulo, nº 56, 26/9/1980 a 3/10/1980

_____. “Negro da cabeça ao pé, surge Amílcar da Guiné!”. São Paulo, nº 57, 3/10/1980-10/10/1980

_____. “Negra Elza! Bela Elza! E sem peruca lisa”. São Paulo, nº 38, 23/5/1980-30/5/1980

_____. “Agnaldo Timóteo: ‘Exijo pra mim os mesmos direitos de um general de quatro estrelas’”. São Paulo, nº 47, 24/7/1980-31/7/1980

_____. “Teixeirinha respondeu à queima roupa e fez ‘churrasquinho’ de elitista!”. São Paulo, nº 50, 15/8/1980-22/8/1980

_____. “Leci sofreu e agrediu o racismo no Brasil”. São Paulo, nº 52, 29/8/1980-04/9/1980

Le monde diplomatique

Jacques Denis. “Qual canção de protesto?”. (tradução de Leonardo Teixeira da Rocha), 1/6/2006. Disponível em:
<http://diplomatie.uol.com.br/acervo.php?id=1975&PHPSESSID=1ff27c81084e9dc09d1f0f10966cd47b>

Gazeta de Notícias

Roberto Silva e Jorge Andrade. “Taiguara está de volta, cantando amor e liberdade”. 8/10/1983. Disponível em <http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva:125>

Shopping News

Clóvis Naconecy de Souza. “Crítica: Canções de amor e liberdade – Taiguara (Continental)”. 30/10/1983

Revista Manchete

Elis Regina. “Estas músicas vão estourar”. Rio de Janeiro, 01/11/1970

Paulo Mendes Campos. “Consciência de jurado”. *Manchete*. 1/11/1970

Revista Bravo!

Josiane Lopes. “Passado a limpo”. Nº 28, janeiro/2000

Teixeira Coelho. “Insuperável e Insuportável”. Nº48, Setembro/2001, ano 4

Revista Amiga

Marly Schall. “Taiguara: estou sendo ameaçado de morte”. 26/10/1983

Lílian Wanderley. “Taiguara: ‘Minha força vem da realidade do meu povo’”. 24/6/1987

IstoÉ

Benício Medeiros. “A súbita doença infantil de ‘Che’ Taiguara”. 1/4/81

Programas de Rádio

Participação de Taiguara no programa *Revista do Rádio* transmitido pela *Rádio Nacional* em 1992, com apresentação de Fernando Mansur

Participação de Taiguara em programa transmitido pela *Rádio Nacional* em 1994

Participação de Taiguara no programa *Minha terra, nossa gente*, de Luiz Vieira, que à época era transmitido pela *Rádio Carioca*, em 7/12/1994

Vídeos

Depoimento de Chico Buarque ao jornalista Eric Nepomuceno *Sangue latino*, levado ao ar em 15/03/2011 pelo Canal Brasil

Documentário *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*, de Geneton Moraes Neto, com produção de Jorge Mansur, exibido pelo Canal Brasil nos dias 8, 9 e 10 de fevereiro de 2011.

Geraldo Vandrê Especial, exibido no *Dossiê GloboNews* em 25/09/2010

Entrevista de Elis Regina ao *Jogo da Verdade*, programa da TV Cultura, de 1982
Lançado em DVD pela TRAMA, em parceria com a TV Cultura no ano 2006

Especial de Taiguara (*13 Outubros*) para TV Bandeirantes em 1987

Entrevistas

Cayê Milfont – realizada em Brasília, 9/5/2010

Novelli – realizada no Rio de Janeiro, 10/12/2010

Ubirajara Silva – realizada no Rio de Janeiro, 8/12/2010

Discografia de Taiguara:

Taiguara!, Philips 1965

1º tempo: 5X0. Taiguara e Claudete Soares. Philips, 1966

Taiguara, o vencedor de festivais. Odeon. LP, 1968

Hoje. (1969) EMI Music Brasil Ltda. CD digital

Viagem. (1970) EMI Music Brasil Ltda. CD digital. Coleção “Portfolio”. 1998

Carne e osso. (1971) EMI Music Brasil Ltda. CD digital. Coleção “Portfolio”. 1998

Taiguara Piano e Viola. (1972) Odeon. LP. EMI Music Brasil Ltda. CD digital.
Coleção “Portfolio”. 1998

Fotografias. Odeon, 1973

Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara. Odeon. LP, 1976

Canções de amor e liberdade. Continental, 1983

Canções de amor e liberdade (CD). Warner, 1995

Brasil Afri. Movieplay, 1994

Letras de canções vetadas pela censura. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

Sim (documento de 27/1/1972)

Medo (documento de 3/5/1971)
Parto Breve (documento de 9/1/1974)
Porto de Vitória (documento de 10/4/ 74)

Outras fontes

Senador Pedro Simon em discurso proferido no plenário do Senado Federal em 19/02/2013, homenageando o Ministro da Justiça Fernando Lyra, um dos nomes associados ao processo de abertura, recentemente falecido

Carta de Taiguara ao Ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel lida pelo Deputado Jacques Dornellas, do PDT do Rio de Janeiro, no plenário da Câmara dos Deputados no dia 5/10/1983. *Diário do Congresso Nacional* (Seção I). 5 de outubro de 1983, p. 10388

Sites consultados

<http://sergyovitro.blogspot.com/2011/02/pasquale-cipro-neto-que-as-criancas.html>

<http://www.bigorna.net/index.php?secao=arquivosincriveis&id=1274018563>

<http://flaviotine.blogspot.com/2008/08/taiguara.html>

<http://www.dicionariompb.com.br/taiguara/dados-artisticos>

<http://fotolog.terra.com.br/taiguarachalardasilva>

<http://www.dicionariompb.com.br/taiguara/dados-artisticos>

http://www.diariodaborborema.com.br/2011/02/23/cultura1_0.php

<http://www.claudettesoares.com.br/en/biography03.htm>

<http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem.guarda>

http://www.abril.com.br/noticia/diversao/no_229807.shtml

<http://cdicas.blogspot.com.br/2005/01/pequeno-tesouro-escondido.html>

Bibliografia

Almanaque Abril 98. 24ª ed., São Paulo: Editora Abril, 1998.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2007.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: ediouro, 2006.

BARROS, José D'Assunção. "História Cultural: um panorama teórico e historiográfico", *Textos de História*. Dossiê: "A justiça no Antigo Regime", *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*, Brasília, UnB, Vol. 11, n. 1-2, 2003.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Alfredo. "O tempo e os tempos". In Adauto Novaes (Org.). *Tempo e história*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

BOTTESELLI, J. C. Pelão e PEREIRA, Arley Pereira. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In Janaina Amado, Marieta de Moraes Ferreira (Organizadoras). *Usos & Abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. 2ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

BRESCIANI, Stella. "Identidades inconclusas no Brasil do século XX – fundamentos de um lugar-comum". In: Stella Bresciani e Márcia Naxara (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. "História, historiografia e representações" In: Márcia Kuyumjian e Thereza Negrão de Mello. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

_____. “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *Textos de História*, vol. 15, n° 1/2, 2007, p. 2124-215. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/view/968/635>.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed., São Paulo: Edusp, 2003.

CATROGA, Fernando. “Memória e História”. In Sandra Jatahy Pesavento. *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. “Prefácio”. *apud* Ecléa Bosi. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1978.

CARVALHO, Carlos Rubens Oliveira de. *Rádio Internacional da China: a interação no radiojornalismo das ondas curtas*. Monografia de conclusão de curso (Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora), 2005. Disponível em pdf no site: http://www.sarmiento.eng.br/Radio_China_Internacional_Jornalismo_Ondas_Curtas.htm.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 11ª ed., São Paulo: Editora vozes, 2005.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHAGAS, Luiz e TARANTINO, Mônica (Orgs). *Pretobrás: por que não pensei nisso antes?: O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ediouro, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. *O que é cidadania*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* 12ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed., São Paulo: Boitempo, 2008.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

DOBLIN, Alfred. “Der historische Roman und wir”, in *Das Wort*, 1936, p. 1 (tradução livre de Marion Brepohl de Magalhães). *apud* Marion Brepohl de Magalhães. “Ressentimentos e identidades minoritárias” In Stella Bresciani e Márcia Naxara

(Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

ERNOUT, A. e MEILLET, A. . *Dictionnaire étimologique de langue latine - histoire des mots*. Paris, Klincksiedk, 1979, p. 278 e 446. *apud* Manuel Antônio de Castro. “Etimologia: significado e alcance”, 2004. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/filosoficos/etimologia.htm>.

FREIRE, Paulo. “Amílcar Cabral, o pedagogo da revolução” (Degravação de palestra de Paulo Freire concedida ao Curso de Mestrado da Faculdade de Educação da UnB). 1985, p. 9-10. Disponível em: <http://www.forumeja.org.br/paulo.freire.e.amilcar.cabral>.

GONÇALVES, Marcos August (org.). *Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada*. São Paulo: Publifolha, 2008.

HERNNING, Hermano. *Via satélite*. São Paulo: Globo, p. 86. *apud* Carlos Rubens Oliveira de Carvalho *Rádio Internacional da China: a interação no radiojornalismo das ondas curtas*. Monografia de conclusão de curso (Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora), 2005. Disponível em pdf no site: http://www.sarmiento.eng.br/Radio_China_Internacional_Jornalismo_Ondas_Curtas.htm.

HERMELIN, Christian. “L’Interprète-Modèle et Salut les Copains”, in: *Communications*. n° 6, Editions du Seuil, Paris, 1965. *apud* Othon Jambeiro. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Fapesp/Boitempo Editorial, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAGALHÃES, Marion Brepohl de. “O ressentimento do exílio: a estética da perda em Alfred Döblin”. In Stella Bresciani e Márcia Naxara (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

MELLO, Maria Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: Olga Cabrera e Jaime Almeida (Orgs). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia : CECAB. 2004.

_____. “Porteiro suba e diga àquela ingrata: tango argentino, imaginário e cotidiano. In: Jaime de Almeida (org.). *Caminhos da História da América no Brasil: tendências e contornos de um campo historiográfico*. Anphlac. 1998, p. 193.

_____. “Cascariguidum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa.” In Albene M. Menezes (Org) *História em movimento* (temas e perguntas). Brasília: Paralelo 15, 2006.

MELLO, Zuza Homem de . *A era dos festivais: uma parábola*. 4ª. ed., São Paulo: ed. 34, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª ed., São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro).

NAVARRO, Eduardo de Almeida. “O domínio da língua castelhana sobre o guarani paraguaio”. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10\(29\)09.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10(29)09.htm).

NEVES, José María. “Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana”. *América Latina en su música*. Isabel Aretz (Relatora). México: Siglo XXI editores S. A. e Paris: Unesco, 1977.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7ª ed., Campinas: Pontes, 2007.

PACHECO, Maria Abília de Andrade. *O subversivo amor de Taiguara*. (Primeiros começos até 1976). Monografia final do curso de especialização História Cultural: Identidades, tradições e fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. 2008.

_____. “Taiguara e censura: uma parceria inusitada” (Trabalho apresentado no V Simpósio de História Cultural – *Brasília 50 anos: Ler e ver: paisagens subjetivas e paisagens sociais*. UnB-Programa de Pós-Graduação em História), 2010.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.

PARIANI, José Seixas . *Um bar chamado Juão*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1964.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIGALLO, Oscar. *A história do Brasil no século 20: (1960-1980)*. São Paulo: Publifolha, 2004.

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1. p. 95. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>.

_____. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. IV, O Brasil republicano, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHOENHERR, Rafael. *Disputas sociais na crítica musical jornalística: o potencial polêmico da Folha de S.Paulo*. Dissertação de mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, 2005.

SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro, Contraponto/São Paulo, EDUSP, 2004, p. 172. *apud* Maria Thereza Negrão de Mello. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: Olga Cabrera e Jaime de Almeida (Orgs.). *Caribe: sintonias e dissonâncias*. Goiânia: Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2004.

SCOVILLE, Eduardo Henrique M. L. de. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”. In Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. IV, O Brasil republicano, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, Marciano Lopes e NUNES, Simone Tomiato. “A índia de Zé Fortuna: tradução?!” (Trabalho apresentado na VII Semana de Letras da Fafijan - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jandaia do Sul), 2003.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música brasileira sob censura (1934-45/1969-78)*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

VICENTE, Eduardo. “Chantecler: uma gravadora popular paulista”. (Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação). Caxias do Sul, 2010. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/lista_area_DT4-RM.htm.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo, Editora Olho d'Água, 1999.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In Tomas Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a itirâncias, interações e errâncias cotidianas”, in: Regina Leite Garcia (Org.). Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.