

CONTEMPORÂNEO E ROMÂNTICO: O PRESENTE A PARTIR DA OBRA DE TAIGUARA

Luís Dadalti¹

RESUMO: Partindo da provocação de que o compositor Taiguara, aqui perspectivado como um constante articulador de diversos temas políticos desde os primeiros momentos de sua carreira, foi frequentemente tido por um compositor romântico na acepção amorosa do termo, advoga-se, no presente artigo, que tal adjetivação pode ser estendida também no campo político de luta contra o capitalismo. Para tal, as obras de Lowy, Sayre e Agamben foram essenciais como base de pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Taiguara; Romântico; Contemporâneo.

ABSTRACT: Taiguara was frequently considered to be a romantic composer in the loving sense of the term, and can also be seen as an articulator of several political themes since early in his career. In this paper, we argue that the adjective romantic can also be extended to the political field of struggle against capitalism. For this, the works of Lowy, Sayre and Agamben were essential.

KEYWORDS: Taiguara; Romantic; Contemporary

Introdução

O adjetivo romântico passa ao longo dos séculos por uma ampla gama de significâncias a depender de fatores tais como o momento histórico que pretende ser apontado, a temática desenvolvida pelo pensamento em questão, a forma pela qual uma temática é abordada, a realidade social do que adjetiva e do que é adjetivado e mais uma infinidade de variantes que, quando perspectivadas à distância, não universalizam a compreensão do que vem a ser o romântico. Diante disso, o que se pretende aqui fazer é tentar entender como pode ser a carreira do cantor, compositor e instrumentista Taiguara pensada a partir de tal adjetivo, já que é frequentemente usado por grande parte daqueles que se dispõem a fazer uma apreciação crítica de sua obra, seja no meio jornalístico, seja em meio à parca produção acadêmica produzida sobre o compositor.

Isso se faz de interesse devido ao fato de ser comum a divisão da obra de Taiguara entre duas fases: a romântica e a política, que teria seu início a partir uma suposta guinada em relação ao posicionamento político por ele defendido enquanto artista a partir do começo da década de 1970 — seus primeiros discos datam de meados da década de 1960. Essa perspectiva tende a enfatizar a produção decorrente dos dois exílios pelos quais o compositor passou em meados da década de 1970, ou seja, os discos *Imyra, tayra, ipy* (1976), *Canções de amor e liberdade* (1983) e *Brasil Afri* (1994), nos quais o papel da militância passa por um processo de

¹ Doutorando em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

explicitação perceptível por meio, por exemplo, de versos como “Luta por Mulumba/ Zanga por Zumbi/ Junta com Juruna”, da música “Sol de Tanganica”.

Da forma como geralmente se perspectiva essa divisão de sua obra, houve a época em que as canções o colocavam no espectro do compositor de músicas de amor — romântico — e, após os exílios, Taiguara deixa absolutamente essa face e passa a ser um compositor estritamente político, sendo sua música muitas vezes chamada de panfletária durante esse período, representado nos últimos discos do compositor.

O que aqui se pretende trabalhar, porém, é a compreensão de que tal segmentação pode ser compreendida como muito relativizável, ou mesmo arbitrária. Nesse sentido busca-se compreender de que forma pode-se desdobrar a concepção de romântico para aplicá-la à produção de Taiguara, porém, de forma diferente daquela aplicada pela crítica. Para tal, tem-se por principal referencial teórico a obra *Revolta e melancolia* (2015), de Michel Löwy e Robert Sayre, que será desdobrada por meio de correlações que podem ser estabelecidas entre tal perspectiva sobre a produção de pensamento romântico e o conceito de contemporâneo encontrado em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009), de Giorgio Agamben.

1. Taiguara romântico

Situar Taiguara no panorama nacional não é dever de fácil execução: a maior parte do tempo em que esteve produzindo, o fez de forma solitária, ao menos no que diz respeito às autorias das canções. Além da questão da autoria, fora os principais arranjadores de seus discos, Lindolpho Gaya e Eduardo Souto Neto, Taiguara raramente elenca parceiros constantes ao longo de sua trajetória nas bandas de apoio, nem os que por esse cargo passaram tendem a fazer evidentes por meio de entrevistas. Dessa forma, o que se tem hoje de referências em relação à carreira do compositor vem muito de suas próprias palavras, o que faz-se problemático no sentido de que a compreensão do processo de criação, gravação das canções, e alguns pormenores sobre sua trajetória não possam ser colocadas em comparação para criar um quadro mais amplo do que houve em determinados eventos.

Sobre seu desenvolvimento como compositor e cantor, entende que os primeiros anos da vida artística de Taiguara podem ser mais ou menos delimitados a partir do momento em que ele deixa de viver no sul do país e se muda para São Paulo com o objetivo de cursar a faculdade de direito da Mackenzie, momento em que passa a integrar o conjunto vocal de estudantes *Os aedos*. Nele, começa a ter alguma — ainda que parca — exposição por meio de pequenas apresentações das quais não se tem registros, e é quando Claudette Soares toma conhecimento da existência de Taiguara enquanto cantor e compositor, por meio de uma pequena apresentação feita por ele em que executou o samba de sua autoria “Copo na mão”, registrado em seu primeiro LP solo, que o músico passa a ser convidado para fazer parte de espetáculos musicais em que Claudette Soares também figurava, como *Receita para Vinícius* e *Primeiro tempo 5 X 0*. Nesse momento, o compositor passa a criar algum nome no efervescente cenário musical paulistano da década de 1960, até que, eventualmente, começa a participar como intérprete dos festivais da canção.

Nesse circuito, Taiguara consegue se firmar como grande intérprete defendendo canções como “Helena, Helena, Helena”, de Alberto Land, “Modinha”, de Sérgio Bettencourt, e “A grande ausente”, de Paulo César Pinheiro e Francis Hime. Desse período, que compreendeu principalmente o fim da década de 1960, Taiguara sai com um contrato para cinco trabalhos

solo pela a EMI, sendo o primeiro deles o LP *O vencedor dos festivais*, de 1968, no qual constam majoritariamente canções de compositores que não ele, deixando enfatizado, então, o interesse maior da gravadora em sua atuação como intérprete. Essa relação se desdobra em um processo no qual, no decorrer dos anos, um maior número de músicas de sua autoria passam a figurar nos trabalhos, e a identidade estética e lírica do autor passa a ser mais evidente a partir da década de 1970.

Desse breve panorama, algumas características podem ser mapeadas para dispor elementos que atravessaram a forma pela qual Taiguara ficou conhecido nacionalmente, e que viriam a ser marcas presentes ao longo de quase toda sua carreira. Para tal, tomar-se-á de referência uma composição de “Modinha”, de Sérgio Bettencourt, um grande sucesso na voz do cantor e vencedora da final nacional do III Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, em 1968. Nela, figuram clichés não apenas da canção, como também da poesia de amor: a rosa que há de ser ofertada à mulher amada; hipérboles como “eu vou morrer/ buscando teu amor”; um sujeito poético auto-centrado nas próprias emoções; o caráter contemplativo e imaginado da sequência de ações; e a cumplicidade entre a natureza e os sentimentos do sujeito poético. Em síntese, pode-se dizer que várias das grandes características presentes nos manuais e livros didáticos acerca dos principais temas e formas de expressão poética do Romantismo se fazem presentes nessa canção. Somado a isso, os arranjos se desenvolvem principalmente pelo acompanhamento orquestrado, criando uma aura que entremeia beleza e melancolia, de maneira similar ao que se percebe na gravação de “Poema da Rosa”, texto de Bertold Brecht e tradução de Augusto Boal, feita por Jards Macalé em *Contrastes* (1977) quase dez anos depois, em caráter saudosista e mesmo paródico desse tipo de composição apresentada por Taiguara.

Dessa forma, entende-se que a adjetivação do intérprete enquanto romântico se faz em completo alinhamento nesse momento de sua carreira, levando em conta especialmente o fato de que por romântico, nesse contexto, esteja-se abordando especificamente o ultrarromântico das temáticas amorosas. Porém, há de ser lembrado que existem outras faces do Romantismo para além dessa.

2. O romântico e o contemporâneo

Michael Lowy e Robert Sayre, no ano de 1992, trazem o Romantismo como objeto de discussão teórica no trabalho *Revolta e Melancolia* em que tentam perspectivar tal momento histórico de forma que leve em conta não apenas as acepções estéticas tradicionalmente utilizadas nas áreas de Estudos Literários e Artes, mas ampliando a gama de compreensão para uma estrutura outra que não apenas o fechamento neste ou naquele tema ou forma de abordar certos assuntos. O conceito, como apresentado inicialmente pelos autores, é visto sob o engessamento resultante da tentativa de criação de uma tipologia do romantismo em que uma série de características passam a ser elencáveis como parte ou não desse espectro. O resultado desse tipo de abordagem é mostrado como não suficiente, dadas as complexidades que envolvem a pluralidade que o termo teve em suas acepções ao longo dos anos e os questionamentos constantes pelos quais as conceituações tradicionalmente estabelecidas passam.

Um exemplo dessa diversidade pode ser vista por meio do trabalho do editor e professor Jacob Guinsburg: ao organizar a série Stylus, da Editora Perspectiva, voltada para o

Romantismo (1978), optou por chamar diversos pesquisadores para trabalhar o tema em diferentes capítulos sob diferentes perspectivas, como as mudanças urbanas que ocorreram na Europa em decorrência das transformações trazidas principalmente em decorrência das Revoluções Francesa e Industrial; a filosofia envolta no contexto de surgimento de tal manifestação; as mudanças linguísticas que se articulavam na Europa naquele momento e os pormenores que podem ser trazidos a partir dessa vertente; além do historicismo e, finalmente, a arte romântica produzida no século XIX no Brasil e na Europa. Menciona-se aqui tal obra coletiva com o intuito de situar por meio de um exemplo concreto a ampla gama de possibilidades de pensar o Romantismo e reforçar as dificuldades teóricas em torno do projeto proposto por Lowy e Sayre, que consiste em tentar dar conta, diante dessa pluralidade, do caráter essencial observável no adjetivo romântico, permitindo, e, com isso, definir o conceito de Romantismo usando por base a característica unificadora que perpassa esse espectro.

Além disso, compreende-se no movimento feito pelos pesquisadores que, partindo da ideia de que está o Romantismo, em sua origem europeia, intimamente ligado às mudanças da revolução industrial e à ascensão da burguesia ao poder, o foco é removido de seu local tradicional de articulação sobre esses eventos históricos (vistos como os marcos iniciais do Romantismo) e passam eles a serem compreendidos mais como uma série de eventos importantes para o desenvolvimento dessa forma de pensar o mundo.

Lowy e Sayre partem, para tal, do trabalho inicial de dois teóricos que fundamentam as discussões desdobradas durante o livro: o primeiro é Lucien Goldmann, mais especificamente o conceito por ele estabelecido de *Weltanschauung*, que, em síntese, representa uma ampla perspectiva sobre o mundo, uma “estrutura mental coletiva” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 34)² capaz de abranger diversas áreas do conhecimento e da vivência humana. Dessa forma, para pensar o que aqui se faz fundamental — a aplicação do adjetivo “romântico” para descrever a produção artística de alguém — é importante enfatizar que o Romantismo seria não um movimento delimitado por esta ou aquela característica estética e temática mapeável por meio da observação que possibilitaria enquadrar esta ou aquela obra do século XIX em tal espectro, como tradicionalmente se faz, mas uma ampla forma de conceber a realidade, estendendo-o, portanto, para além da literatura e das artes plásticas, para áreas de pensamento como a política, economia, direito, artes plásticas.

O segundo pensador trazido por Lowy e Sayre é Gyorgy Lukács, segundo o qual pensar algo como romântico, adjetivá-lo como tal, implica trazer à tona conseqüentemente uma forma — dentre várias outras — de luta contra o capitalismo. Isso se vale também da ressalva usada pelos autores a partir de alusões feitas aos trabalhos de Hans Peter Lund e Claus Trager: “devemos rejeitar, como excessivamente limitada, a ideia de que o romantismo seria ‘o fruto da decepção diante das promessas não cumpridas da revolução burguesa de 1789, ou ‘um conjunto de perguntas e respostas à sociedade pós-revolucionária’” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 37), ao que prosseguem para desenvolver a ideia:

² Vale aqui apontar que os autores reforçam o fato de que o conceito em questão foi por eles reformulado para que melhor se adeque às condições de análise em que se pretende usá-lo. Isso se dá devido ao fato de que Lucien Goldmann, na obra em questão, não se vale nem acena para o Romantismo. Dessa forma, o conceito foi retirado de seu contexto inicial de uso para ser aplicado em um diferente, porém, ainda assim, válido e eficiente.

Para nós, pelo contrário, o fenômeno deve ser entendido como uma resposta a essa transformação mais lenta e mais profunda — de ordem econômica e social — que é o advento do capitalismo, transformação que se inicia bem antes da Revolução Francesa. Com efeito, é a partir de meados do século XVIII que surgem manifestações importantes de um verdadeiro romantismo; no contexto de nossa concepção, a distinção entre romantismo e “pré-romantismo” perde o sentido (LOWY; SAYRE, 2015, p.38).

Por meio do deslocamento do cerne da discussão do âmbito das transformações causadas pelo advento das revoluções Industrial e Francesa, desloca-se também, conseqüentemente, o cerne da discussão do que vem a ser o Romantismo. Nesse sentido, a não diferenciação do que vem a ser o Romantismo e o Pré-romantismo é sintoma das duas bases teóricas centrais — Goldmann e Lukács — e deixa evidente a existência de uma pluralidade de suportes discursivos e estéticos que podem conter a visão romântica de mundo, já que ela existe enquanto forma de pensamento. Além disso, pela relativização do ponto inicial do Romantismo e sua associação direta ao fenômeno do capitalismo, pode-se, por conseguinte, entender que enquanto a sociedade se estruturava sobre as mesmas bases essenciais que permitiram o desenvolvimento do regime capitalista — presente já nos primeiros momentos de sua aparição — haverá ainda alguma faceta do espírito romântico a pairar.

Em essência, o que se propõe no pensamento de Lowy e Sayre é que o cerne do conflito romântico se dá no limite entre valores prezados por este grupo versus os valores endossados pela modernidade, sendo esta compreendida a partir da concepção weberiana de: generalização da economia de mercado; espírito do cálculo (*Rechenhaftigkeit*); desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*); racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*); e dominação burocrática (LOWY; SAYRE, 2015, p.40). Os românticos, em contraposição, valorizam uma forma de troca que envolve não os aspectos materiais em si, mas os valores verdadeiramente humanos. Em citação às palavras de Georg Simmel, compreende-se um individualismo romântico que seria qualitativo, em contraposição ao liberal, que é quantitativo (LOWY; SAYRE, 2015, p.49).

Para não ser pensado exclusivamente em relação a sua negação ao capitalismo, é importante aqui trazer os dois elementos propositivos do pensamento romântico sob esse viés: são duas faces de uma mesma moeda, mas pode-se pensar a exacerbação da objetividade e o senso de totalidade como esses dois elementos centrais, ambos envolvidos nos dois sentimentos constantes durante todas as variantes românticas: revolta e melancolia. A individualidade figura aqui como uma valoração de elementos que, diante da qual as operações de maquinação e anulamento da subjetividade produzida pelas imposições do capitalismo, não se fazem possíveis, e até mesmo são malquistos por aqueles que simpatizam com o sistema.

A subjetividade também é o que permite ao romântico entrar em contato com a natureza e tentar fazer-se uno com ela, trazendo, com isso, o senso de totalidade apresentado na segunda vertente propositiva. Busca-se a solidão como forma também de conexão com o mundo, com o outro, com a amada, por exemplo, que se dá de tal forma que, nas palavras de Max Weber, “essa entrega sem limite é tão radical quanto é possível em sua oposição a toda funcionalidade, racionalidade e generalidade” (apud LOWY; SAYRE, 2015, p. 46). Pensando um conceito mais amplo de comunidade, é sob esse viés que ocorre a busca pelo folclore pelos românticos, trazendo signos de união social que precedem o capital, unindo os humanos perante uma gama

de valores comuns e comunitários. A busca pelo outro é, nesse sentido, uma tentativa de comunicação autêntica, diferente das impostas pelo capital.

Um último elemento dessa perspectiva que se faz necessário é a relação de retorno ao passado e as projeções diante do presente desalentado. Em essência, existem três estratégias centrais para lidar com o presente pelos autores de literatura durante o século XIX: a fuga do presente para outro lugar, seja ele o passado, um local distante, tipicamente visto no “orientes”, ou mesmo na imaginação e nos braços da mulher amada; em seguida, temos a possibilidade de poetização do presente, que transforma-o em algo maravilhoso, porém, diferente da rudeza que de fato o envolve; e, por último, há a projeção no futuro (que muitas vezes se vale do passado), um romantismo utópico que pode trazer vestígios dos dois tipos anteriores, mas sempre aporta no futuro idealizado.

A título de reiteração e organização, o que é importante deixar em evidência é que o pensamento romântico é uma das formas de encarar a modernidade, mas não é a única. Há outras maneiras de ser contrário a ela. O que interessa aqui é dizer que nem toda luta anticapitalista é romântica em essência, apenas as que buscam nos elementos supracitados suas bases de sustentação primordiais. Dito isso, apesar de tradicionalmente a crítica cercar o Romantismo ao recorte do século XIX, a perspectiva aqui trazida amplia esse horizonte para pensar o movimento como ainda existente nos dias de hoje, mesmo que de uma forma vestigial.

Percebe-se a partir das teorias apresentadas por Lowy e Sayre que, apesar de ser um fenômeno de compreensão de mundo muito atrelado pela tradição acadêmica ao século XIX, pensar de maneira romântica é também um exercício de compreender a existência do indivíduo em relação ao contexto social que habita e os valores priorizados por ele em relação à coletividade. Assim, pode-se trazer em relação dialógica o pensamento de Giorgio Agamben a partir de seu texto “O que é o contemporâneo”, no qual propõe elucidar quais as características presentes no indivíduo contemporâneo.

Primeiramente, há de se observar que a relação do contemporâneo não se dá meramente do sentido da existência de duas coisas em concomitância, não se trata de uma relação exclusivamente de caráter sincrônico. Ser contemporâneo consiste em saber articular criticamente o olhar sobre o momento em que está inserido, que o compõe, e enxergar as dissidências de valores que nele existem para, a partir disso, posicionar-se de maneira inconformada com aquilo que é percebido.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

Tipicamente intempestivo, esse movimento se dá muitas vezes a partir de uma perspectiva de deslocamento e aproximação que permite àquele que desenvolve tal relação com o presente uma forte ligação também com outros tempos, usando-os como referência para que não seja completamente absorto e, conseqüentemente, conivente com a visão de mundo que se mostra aparentemente inerente à existência por já existir no momento que o indivíduo vem à

vida. Se tais são os preceitos centrais do conceito articulado pelo pensador italiano, pode-se pensar o capitalismo como a marca de *status quo* que atravessa diversas gerações ao longo da história, e, por isso, pode-se afirmar que o desenvolvimento inicial de consciência do indivíduo se dá a partir do modelo básico de entender o presente do capital. Acordar para o estado de ser contemporâneo implica uma crítica às estruturas basilares do presente e compreender que, a partir de uma leitura que fuja ao presente *topos* temporal, há o diferente e o semelhante no passado, e ambos articulam formas de compreender criticamente o que se é agora.

Essencialmente o que está sendo aqui evidenciado é a relação estreita entre o que Giorgio Agamben considera “contemporâneo” o e que Lowy e Sayre têm por “romântico”, ou, no mínimo, compreender que o pensamento do contemporâneo é atravessado pelo romântico. É a partir dessa percepção que se pretende aqui desenvolver uma leitura da obra de Taiguara que não apenas distenda a noção de romântico tipicamente utilizada para descrever as canções por ele entoadas, mas também enfatizar o caráter contemporâneo e intempestivo que se faz presente na obra do compositor. Para tal, primeiro será retomada a discussão introdutória do texto para melhor elucidá-la e, depois, tratar-se-á aqui do álbum *Imyra, Tayra, Ipy*, de 1975, e mapear como pode ele ser compreendido diante desse espectro teórico.

3. Outra perspectiva sobre Taiguara

Uma das primeiras canções lançadas pelo compositor, ainda quando performava no teatro, foi também uma de suas obras mais conhecidas. Publicada em 1969, um ano após a AI-5, “Hoje” traz em sua letra os seguintes dizeres:

Hoje
Trago em meu corpo as marcas do meu tempo
Meu desespero, a vida num momento
A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo

Hoje
Trago no olhar imagens distorcidas
Cores, viagens, mãos desconhecidas
Trazem a lua, a rua às minhas mãos

Mas hoje
As minhas mãos enfraquecidas e vazias
Procuram nuas pelas luas, pelas ruas
Na solidão das noites frias por você

Hoje
Homens sem medo aportam no futuro
Eu tenho medo acordo e te procuro
Meu quarto escuro é inerte como a morte

Hoje
Homens de aço esperam da ciência
Eu desespero e abraço a tua ausência

Que é o que me resta, vivo em minha sorte

Ah, sorte
Eu não queria a juventude assim perdida
Eu não queria andar morrendo pela vida
Eu não queria amar assim
Como eu te amei

(TAIGUARA, 1969)

A canção de maior sucesso do compositor Taiguara, “Hoje”, é introduzida pelos versos “Hoje/ trago em meu corpo as marcas do meu tempo/ Meu desespero, a vida num momento/ A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo”. Por motivos de explanação, essa é uma das canções tidas por muitos como romântica, ou, nos dizeres do jornalista Lula Branco Martins em texto publicado no Jornal do Brasil em 1984, em decorrência de um show da turnê feita por Taiguara ao retornar do exílio:

No texto, frisava que seu discurso estava meio demodê e clamava por mais músicas bonitas e menos blabláblá. Queria apenas ouvir Universo no teu corpo, *Geração 70*, *Hoje*, *Carne e Osso*, *O cavaleiro da esperança*, *Que as crianças cantem livres*, *Amanda*, *Eu preciso de você*, *Modinha*, *Helena*, *Helena*, *Helena*, e tive que aturar longos minutos de falação anticapitalista. (apud PACHECO, 2013, p. 280)

Entende-se, com isso, uma tendência a categorizar certas canções de Taiguara como românticas possivelmente a partir de uma ênfase no conteúdo melódico, harmônico e rítmico envolvidos na relação. Em outras palavras, a canção “Hoje” é uma espécie de bolero entoado com uma postura vocal que oscila entre a maciez e a impostação potente típicas desse gênero musical, que se ergue sobre uma tradição lírica mais atrelada à canção de amor do que à de protesto. Dessa forma, o ouvinte, por meio de seu repertório cultural, assume facilmente a tendência de compreender a canção de Taiguara como inserida nesse universo simbólico. Outro elemento que traz à tona o elemento do amor para a canção enquanto tônica marcante é a presença de um tu que se desenvolve enquanto ausência, já que a falta da pessoa amada em meio às atribulações do presente é parte da tormenta do sujeito poético. O último verso da canção, por exemplo, pode ser compreendido por meio do que Luiz Tatit chama de passionalização, ou seja, um prolongamento vocálico ao fim do verso com a intenção de evocar a subjetividade do enunciador. Neste caso, apresentar a ideia “Eu não queria amar assim como eu te amei” a partir de um prolongamento da última sílaba por meio de um canto que, junto à orquestração que o acompanha, traz à tona uma potência de sentimentos endossados pelos aspectos lírico e musical. Dessa forma, a ideia final da canção, o ápice da construção melódica, se desenrola sobre a dor do sujeito poético em relação à mulher amada, deixando mais evidente o amor enquanto tema da canção.

Essas colocações se fazem relevantes para que fique evidente que a leitura de Taiguara como um cantor romântico — levando em conta para essa adjetivação a acepção mais corriqueira, da canção de amor — é até certo ponto coerente com parte do que se desenha no

trabalho do músico. O que aqui se pretende enfatizar, porém, é que antes de entoar “Eu não queria amar assim como eu te amei”, ocorrem os versos “Eu não queria a juventude assim perdida/ Eu não queria andar morrendo pela vida”, e, antes disso, são presentes versos como “Hoje/ homens de aço esperam da ciência” e “Homens sem medo aportam no futuro”. Logo, o que se percebe é que há no trabalho de Taiguara o desenvolvimento simultâneo de uma canção de amor que segue ideias comuns à temática, e uma percepção desse sentimento em meio ao conturbado cenário sociopolítico de publicação da canção.

Lançada ao final da década de 1960, “Hoje” se insere no cenário global em que tensões se desenrolam entre gerações de forma latente, como é evidente pelo Maio de 1968 na França e pelo crescimento do movimento hippie, principalmente nos Estados Unidos. Havia, então, uma aura contestadora da autoridade, do discurso engessado e modelar que se fazia presente na fala daqueles que controlavam as instituições, fossem elas quais fossem. Como muito bem observa Theodore Roszak em seu livro *A contracultura*, de 1969, os valores padrões buscam uma sociedade pautada na tecnocracia, ou seja, a tradição existe com a intenção de criar pessoas úteis à modernidade, agentes de progresso, sendo essa a única forma social apontada como possível nesse projeto. A juventude busca, então, a partir do fim da década de 1960, apresentar seu descontentamento com essa perspectiva e passa a questionar ostensivamente os padrões dados como corretos, é criada uma geração que constantemente se mobiliza na tentativa de transformar a realidade em que estão inseridos ao perceber nela uma série de incongruências com as relações que acreditam ser inerentes ao ser humano, ou enxergar que tais incongruências são parte de uma estrutura construída socialmente, e, por isso, possível de ser alterada. Nesse sentido, por exemplo, acenando para o pensamento do psiquiatra R. D. Laing, Roszak evidencia que o movimento hippie busca entender o mundo não a partir dos estudos vindos dos tecnocratas, mas por meio do empirismo, aprender a partir da prática e da vivência, não da teoria, e ter esse movimento validado pelos pares.

No Brasil, em meio à ditadura militar, o discurso da tecnocracia se fazia política de Estado evidente, assim como a repressão em relação àqueles que fossem vistos como desviantes à “moral” e aos “bons costumes”. Logo, havia um aspecto modelar na forma pela qual o Estado buscava conceber os cidadãos, seguindo, para tal, a máxima “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Fora isso, o espírito contestador que se fez evidente em diversos países encontrou aqui uma relação de autoritarismo que levou à morte, tortura e exílio de diversas pessoas. Taiguara, em “Hoje”, delineia esse cenário a partir das imagens dos “homens de aço” e dos “homens sem medo” que escoram suas crenças inabaláveis no progresso, na ciência, no futuro, e condicionam a existência do sujeito poético como amante solitário que, para além da ausência da mulher amada, precisa expressar sua subjetividade em um contexto onde os valores por ele prezados são tidos como irrelevantes ou censuráveis. Na tecnocracia, a vivência do ser é pautada no progresso, tendo a subjetividade e a individualidade humanizada, então, um caráter de empecilho para esse objetivo social, pois aquele que ama dedica seu tempo àquilo que ama, não ao desenvolvimento idealizado da modernidade.

A partir dos entremeios desenhados na canção entre as temáticas do amor e os valores daqueles que o cercam, Taiguara articula uma movimentação constante entre a subjetividade latente, mapeada facilmente pelos pronomes e verbos em primeira pessoa que permeiam a canção, e a intenção de perspectivar a realidade que o cerca e que é oposta a ele em relação aos valores. Há um constante dentro (subjetividade) e fora (objetividade) que se articulam em fronteiras não plenamente delimitadas, já que é constantemente evidenciado que só pode haver

a subjetividade amorosa a partir de como ela se mostra na condição social em que o se insere. A subjetividade é moldada pelo mundo externo, mas está em constante embate e deslocada em relação a ele.

Nesse sentido, é interessante perceber que aquilo que costuma ser atribuído a Taiguara em relação à adjetivação romântica leva em conta apenas o aspecto da hipersubjetividade projetada pela canção, compreendida, como colocado pelo jornalista Lula Branco Martins no excerto já apresentado, no espectro das “músicas bonitas”. O que aqui se pretende evidenciar é que há na canção também um romântico no espectro que se apresenta pelo deslocamento do enunciador em relação a seu contexto por prezar por valores que são opostos àqueles colocados pela tradição social: o amor. Ao fazer o constante jogo de contraposições que se justapõem, Taiguara evidencia sua crítica à realidade em que se insere e aos valores naturalizados da modernidade, que, em termos gerais, e sem cair em teleologias, são facilmente relacionáveis à manifestação das bases estruturantes do capitalismo.

O romântico de Taiguara, dessa forma, passa pela acepção da canção de amor, mas, mais do que isso, encontra também respaldo no conceito tal qual é desenvolvido por Michel Lowy e Robert Sayre. Esse desajuste de valores e preceitos em relação ao presente é uma tônica que se estende por toda a obra do compositor e encontra diversas saídas no desenrolar de sua carreira. Canções como “Carne e osso”, “E que as crianças cantem livres” e “Flauta livre” fazem parte de um amplo repertório em que as relações do enunciador com a modernidade em diversos âmbitos são colocadas em xeque. Exemplo disso são as críticas em relação à máquina e a essência do ser humano, vista como conflituosa no sentido de que é diagnosticado uma mecanização da vida, e reforçando a vitória deste sobre aquela devido à potência transformadora do amor; o uso do amor como sentimento que permite a comunhão social em razão da causa humana também encontra terreno fértil na obra de Taiguara, como é visto praticamente em todo o disco *Viagem*, de 1970; mas, de todas, a que mais se desenvolve em pormenores até o fim de sua carreira é a relação predatória do capitalismo com o trabalhador.

Por exemplo, em “Flauta livre”, essa exploração é apresentada pela perspectiva das potências de vida que são possíveis a partir da negação do trabalho: “Larga esse recibo/ Fecha essa gaveta/ Abre a vida nova que vem (...)/ Vão te olhar de lado/ Vão fechar a porta (...)/ Não há futuro negado/ Pra quem trabalhou com amor/ Nem há dinheiro que pague ilusão/ Nem compre mágicas/ Músicas/ Espírito” (TAIGUARA, 1973). O que se percebe é que existe uma experiência humana que é obstruída pelas relações de trabalho, em que o ser precisa abdicar de sua individualidade em prol do progresso e da manutenção do *status quo*. Impelido pelo sujeito poético, que agora alça a sua voz não como subjetividade, como é o caso de “Hoje”, mas como pregador dessa nova realidade ainda não percebida por todos, o interlocutor, ao optar por seguir aquilo que lhe é instruído, é advertido de que, socialmente, ocupará em decorrência de sua transformação subjetiva uma posição social de deslocamento, mas que é, ainda assim, superior à experiência de viver a relação do capital da maneira como o faz junto de seus conhecidos até então.

Outra face que se faz de grande interesse a ser aqui explicitada começa a se desenhar na obra de Taiguara a partir de seu disco de 1976, *Imyra, Tayra, Ipy*. Esse trabalho se mostra o mais singular em relação ao que o compositor vinha fazendo até então, e muito disso se deve às diversas questões que levaram à sua gravação. Primeiramente, o álbum foi fruto de seu primeiro exílio, na Inglaterra, onde, segundo o compositor em entrevista ao Pasquim em 1982:

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

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

Dessa forma, percebe-se uma crescente politização no comportamento do sujeito Taiguara que se dá em concomitância com a liberação por parte da Odeon para que o compositor fizesse um último disco e quitasse o que estava estabelecido nas obrigações contratuais com a empresa. Nessa época Taiguara passava por problemas sérios com a censura, que não permitiam que ele exercesse sua profissão de maneira plena, como aponta o relato do próprio compositor:

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

Essa relação se estendeu até mesmo em território estrangeiro, quando “Fiz uma versão pra ‘Que as crianças cantem livres’, mais direta, falando em ‘meu povo silencioso’” (Apud PACHECO, 2013, p. 163). Essa versão foi parte de um disco cantado em língua inglesa e gravado na Inglaterra pela EMI, mas que foi proibido de ser lançado devido a empecilhos apresentados pela Odeon no Brasil, que não se dispôs à possibilidade de criar problemas com a ditadura, dado o conteúdo das letras, por mais que cantadas em outro idioma. Como reparação, o que foi oferecido ao compositor foi:

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

Dada a liberdade criativa por parte da Odeon, que se dispôs a não interferir no processo criativo de Taiguara e ceder a ele verba para a gravação do disco da forma como achasse mais cabível, havia, ainda, o empecilho da censura federal, e, como forma de tentar driblar os agentes do órgão, o compositor se prestou a uma artimanha usada também por outros colegas de profissão com a finalidade de conseguir a aprovação desejada:

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

Dessa vez, todas as músicas foram aprovadas, e, ao lado de músicos como o já mencionado Bruxo, Hermeto Pascoal, Taiguara selecionou também Novelli para contrabaixo, Wagner Tiso como regente, Nivaldo Ornelas para sax e as flautas, Toninho Horta também nas cordas, além de “Jaquinho” e Lucia Morelenbaum, e seu pai Ubirajara Silva no bandoneon. O resultado foi um disco com bastante experimentação formal no sentido musical e lírico, passando nele também a figurar uma questão que se tornará cerne em sua obra a partir de então.

À época, Taiguara havia tido contato com *Quarup*, de Antônio Callado, que chega a ser citado no encarte do LP, e começava a investigar mais a fundo sua própria identidade enquanto indígena. Parte do resultado desse processo se mostra no próprio nome do disco, *Imyra, tayra, ipy*, que segundo inscrições localizadas no trabalho gráfico do álbum, significam, respectivamente “Imyra, árvore, madeira, páo”, “Tayra, filho”, “Ipy (ypy), cabeça da geração, princípio, primeira origem”. Somado a isso, também há no trabalho gráfico a inscrição “Taygoara, forro, livre, senhor de si”. Diante disso, Taiguara, ao grafar seu nome de maneira mais próxima à original, apresenta uma definição de si por meio da reapropriação da língua tupi, há um trabalho constante, a partir daqui, da busca do indígena e da potência libertadora por ele trazida. A canção “Sete cenas de imyra”, é bastante emblemática em relação ao desenvolvimento dessa questão, sendo, inclusive, uma das poucas letras que constam no encarte do disco:

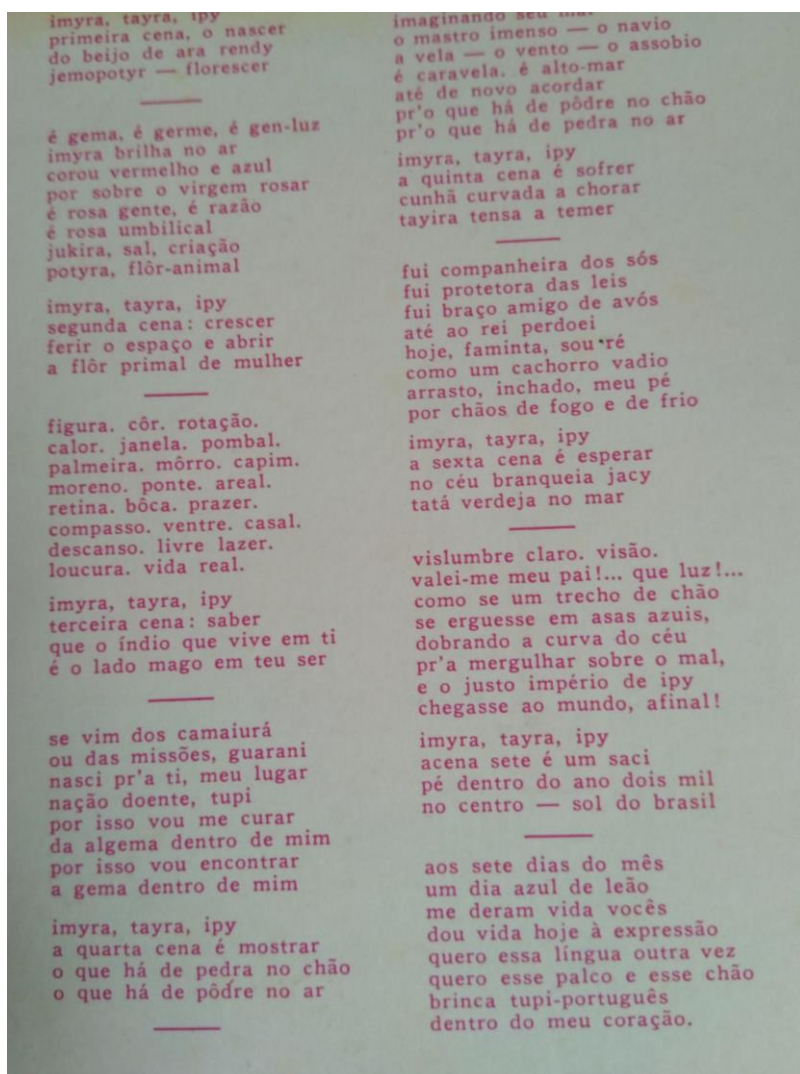


Figura 1: retirada do encarte do disco Imyra, tayra, ipy

Dividida em compassos de 7/4, o texto da canção se desenrola de forma fragmentada e traz em cada cena para uma face do Brasil em tempos distintos, indo desde o período anterior à colonização até o futuro, o “ano dois mil”. Para introduzir cada uma das cenas, há um interlúdio ritualístico composto por sete notas que partem e retornam ao mesmo lugar melódico, fazendo-a cíclica, e sintetizando os elementos que serão desenvolvidos em seguida. Essa ritualística sempre tem seu início com os dizeres “Imyra, tayra, ipy”, que dão a tônica do que vem a ser o cerne não apenas da canção, mas do disco como um todo:

imyra, tayra, ipy são mantras tupis
imyra é a volta aos verdes musgos da infância em santa tereza
tayra é o sêmen do tempo no ventre do universo.
ipy é o velho e o novo diante do infinito comum

taiguara é a partícula minúscula de espírito guarani no meu pó heleno-latino yapira, seja a nascente da água-música em nós e o mais que seja som. lente lenciana.

esperma astral
(TAIGUARA, 1973)

O texto, inserido no encarte do disco, busca explicitar algumas das questões supracitadas, mas o que se pretende aqui explicitar é o movimento feito por Taiguara de buscar uma referência para o presente em que está inserido a partir de outro momento no tempo, tentando, para isso, ressignificar e trazer ao agora um passado que por vezes não se faz tão evidente: a começar, ressalta-se a questão do idioma. Ao passo que “Sete cenas de imyra” articula constantemente palavras em tupi entremeadas com português sem, com isso, tentar criar explicitamente um estranhamento, uma faixa anterior do mesmo álbum, “Terra das palmeiras”, tem em seu encerramento os dizeres “Ah! Minha amada amortalhada/ Das mãos do mal vou te tirar/ Pra dançar danças de outras terras/ E em outras línguas te acordar” (TAIGUARA, 1976), canção esta que é seguida por “Como em Guernica”, onde se lê:

Ay, Hermano
Qué hasta que el día ese llegue
Yo no descanse y no duerma
Sin haber hecho muchas canciones

(...)

Madre y abuela Vasconia
Mi pueblo mezcla mil mares
Mi nombre indígena es rojo
Mi lengua es blanca, mi canto es negro
(TAIGUARA, 1976)

Há, portanto, a articulação de três idiomas ao longo do disco: português, tupi e espanhol. Estes últimos ocupam um lugar particular pois, ao passo que o espanhol se faz como um aceno para a realidade da América Latina de maneira mais ampla e à inspiração que pode ser vista na história de Guernica, o tupi evoca o ressurgimento do “índio que habita em ti” que “é um lado mago em teu ser”. As manifestações linguísticas no disco têm objetivo claro: acordar a “Terra das palmeiras” que está presa nas mãos do mal, por meio de um movimento que se ancora em diversos referenciais para construir a imagem de algo novo e potente, capaz de olhar para o passado e encontrar nele referências para o presente e um projeto para o futuro. O olhar para outros tempos e outras realidades, nas canções em questão, perspectivam não uma fuga com o interesse de alcançar um possível alento ante o presente que se manifesta como tormenta, mas buscar estratégias para encarar o agora, trazer o diferente, o que está em desajuste, para que haja o contraste com as estruturas vigentes e, a partir disso, possa haver a transformação necessária para a construção de um novo.

Conclusão

Levando em conta o mote da avaliação aqui realizada, ou seja, a ideia de que haveria uma clara distinção entre a parte romântica da obra de Taiguara e a parte politizada, ocorrendo cada qual em seu momento distinto em sua discografia, o que se buscou realizar foi uma reavaliação do que vem a ser a acepção de romântico utilizada para fazer tal afirmação e, a partir disso, trazer a percepção de que esses dois espectros, tidos pela crítica como indissociados, na verdade, são facetas diferentes de um processo que se realiza em concomitância ao longo de sua obra.

Para tal, fez-se de suma importância compreender as considerações feitas por Michel Lowy e Robert Sayre na obra *Revolta e melancolia* para encontrar a tônica do romantismo como algo que não se ancora nem no tempo, nem apenas em algumas temáticas específicas, mas se constrói enquanto sintoma do mal-estar proporcionado desde o princípio do capitalismo e as formas de ver o mundo que se articularam em concomitância. O romântico, então, passa também por uma percepção de mundo que preza por valores distintos daqueles idealizados pela modernidade.

Aliado a isso, o pensamento desenvolvido pelo ensaio “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben, agrega à discussão ao passo que, nos últimos séculos, o ser contemporâneo passa pelas relações do indivíduo com o capital. Logo, se tem ele um olhar intempestivo sobre seu momento e busca diferentes estratégias em diferentes tempos e realidade para desestabilizar o que parece ser a verdade universal e absoluta da condição de existência, conseqüentemente, a crítica ao capitalismo passará por seu crivo.

Assim, foram elencados alguns exemplos de canções de diferentes épocas do compositor Taiguara para explicitar como essas relações podem ser percebidas em seu trabalho. O romântico, neste caso, passa tanto pela articulação supracitada quanto pela questão amorosa pela qual tipicamente é rotulado. Porém, o que se evidenciou aqui é que as faces política e romântica são uma só em diversos casos, sendo válido, então, compreendê-lo dessa forma, mas não estritamente como aponta a leitura do jornalista Lula Branco Martins, das “canções bonitas”, e sim como um contador do *status quo* que consegue delinear o contexto social do qual fala, e relacionar como isso afeta sua subjetividade, assim como percebe também os atritos constantes entre um e outro.

Além disso, especialmente no caso de *Imyra, tayra, ipy*, pontuou-se certos aspectos da lírica de Taiguara que trazem à tona a pluralidade de resgates e referências nas quais o compositor se ancora como forma de criar uma fissura com a realidade vigente, seja por meio da evocação de determinados temas e momentos, como o passado indígena brasileiro como forma de pensar o presente e projetar o futuro, seja na busca de outras línguas que trazem consigo determinadas potências evocativas por meio de sua manifestação. Assim, o que se observa é que há um forte aspecto do contemporâneo de Agamben no trabalho de Taiguara, assim como do romântico nos termos de Lowy e Sayre.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

TAIGUARA. **Hoje**. Rio de Janeiro: EMI, 1969. Disponível em:
<https://open.spotify.com/album/0aq9cvhPDD0gi84POepcZY>. Acesso em 28 set. 2018.

TAIGUARA. **Fotografias**. Rio de Janeiro: EMI, 1973. Disponível em:
<https://open.spotify.com/album/1orcqmLmqTzkcw5ciDaof0>. Acesso em 28 set. 2018.

TAIGUARA. **Imyra, tayra, ipy**. Rio de Janeiro: EMI, 1976. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=UQBIS1ViH0o&t=981s>. Acesso em 28 set. 2018.

Tatit, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. Estudos Semióticos. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 14–21, nov. 2010.

PACHECO, Maria Abília de Andrade. **Taiguara**: a volta do pássaro ameríndio (1980 - 1996). 2013. 305 f., il. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ROCHA, Janes. **Os outubros de Taiguara**: um artista contra ditadura: música, censura e exílio. São Paulo: Kuarup, 2014.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.