



## De outras terras e outras línguas te acordar: Taiguara, a música como campo de batalha

From other lands and languages to wake you up: Taiguara, music as a battlefield

Aldo Luiz Leoni  
Doutorando Escola de Artes,  
Ciências e Humanidades  
Universidade de São Paulo, USP  
[aldo.l.leoni@usp.br](mailto:aldo.l.leoni@usp.br)

Fernando Tavares,  
Doutorando Escola de  
Comunicação e Artes,  
ECA/USP<sup>1</sup>  
[femtavares@usp.br](mailto:femtavares@usp.br)

Diósnió Machado Neto  
Escola de Artes, Ciências  
e Humanidades,  
EACH/USP  
[dmneto@usp.br](mailto:dmneto@usp.br)

Recibido: 8/ 3/2024  
Aceptado: 14/ 4/2024

**Resumo:** Este trabalho aborda a vigilância ideológica e de costumes dos aparelhos do Estado durante a Ditadura Militar no Brasil, especialmente na música. Destaca-se o caso de Taiguara, um compositor que ao tentar reiteradamente defender pessoalmente suas canções acabou criando no meio censório uma reputação de inconformista. Isso eventualmente se agravou à medida que o regime militar passou não só a cercear canções sobre costumes, mas também conteúdo considerado subversivo. Assim a carreira do músico em paralelo à escalada da repressão desde o Golpe de 1964 estabelece um nexo de causalidade. A vigilância começa a se evidenciar mesmo durante os festivais musicais televisionados na década de 60 nos quais o músico tinha presença constante. Isso iria causar os dois períodos de exílio de Taiguara, o primeiro na Inglaterra e o segundo na Tanzânia. O álbum *Imyra, Tayra, Ipy* (1976) foi o auge da perseguição, pois, mesmo tendo passado na peneira censória foi recolhido às pressas logo após sua distribuição. Além da discussão sobre o exílio e a censura enfrentados por Taiguara, são analisadas soluções musicais e letras do compositor nesse contexto. A postura crítica e a defesa de pautas que hoje seriam classificadas como progressistas destacaram-no como um artista em busca de liberdade de expressão.

**Palavras-chave:** Taiguara, exílio, ditadura militar brasileira, censura, *Imyra Tayra Ipy*.

**Abstract:** This work addresses the surveillance of ideologies and customs by the State apparatus during the Military Dictatorship in Brazil, especially concerning music. The case of Taiguara stands out, as a composer who, by repeatedly trying to personally defend his songs, ended up gaining a reputation of nonconformity in the face of censorship. This eventually worsened as the military regime began to restrict not only songs about customs, but also about content considered subversive. Thus, there is a nexus of causality between the musician's career, and in parallel, the escalation of repression beginning with the Coup of 1964. Surveillance was evident even during the televised music festivals of the 1960s, where the musician had a constant presence. This eventually led to Taiguara's two periods of exile, the first in England and the second in Tanzania. The album *Imyra, Tayra, Ipy* (1976) was the culmination of this persecution, because even though it had passed

---

<sup>1</sup> Fernando Tavares é bolsista Proex/Capes e "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001"

the filter of censorship, it was hastily recalled as soon as it was distributed. In addition to discussing the exile and censorship faced by Taiguara, we analyze the composer's musical solutions and lyrics in this context. His critical stance and defense of agendas that today would be classified as progressive made him stand out as an artist in search of freedom of expression.

**Keywords:** Taiguara, exile, Brazilian military dictatorship, censorship, *Imyra Tayra Ipy*

*O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente* (Said 2003: 60).

O presente trabalho tem o objetivo de discutir como a vigilância ideológica e a intimidação reacionária do Estado brasileiro em um período de exceção influíram na criação musical. Durante a ditadura militar (1964-1985), os agentes do Estado se articularam para manter a arte de uma maneira geral, e particularmente a música, dentro de determinados parâmetros morais e ideológicos. A necessidade de questionar através de um pensamento crítico se evidenciava no embate metafórico velado, por vezes explícito, da arte musical dos jovens contra os desmandos autoritários da ditadura instituída em 1964. Propomos analisar a carreira de um músico em especial, Taiguara (1945-1996), que nesse panorama se insurgiu através da arte aos valores defendidos pela ditadura militar brasileira, somando-se às vozes contestatórias. O caso de Taiguara se destaca porque ao invés de usar subterfúgios para esconder a autoria de suas músicas, ele próprio comparecia aos órgãos censórios para defender e justificar suas letras. Essa postura acabou tornando seu nome um sinônimo de conteúdo censurável principalmente quando a ditadura recrudescceu após 1968. Essa relação problemática de Taiguara com a censura escalou com o tempo e foi potencializada quando seu álbum *Imyra, Tayra, Ipy* (Odeon 1976) foi recolhido às pressas pelo regime militar. Esse seria o primeiro álbum do cantor a ser integralmente proibido. Desta forma, nossa intenção é discutir aspectos do exílio e da censura sobre a produção de Taiguara, além de abordar soluções musicais que contrapunham sonoridades contemplativas com letras românticas dúbias que escondiam clamores pela liberação de costumes e críticas às restrições de pensamento.

A experiência do exílio é subjetiva e encerra sentimentos vários que não podem ser generalizados para outras pessoas ou grupos, mesmo que submetidos a um contexto similar. Quando somos compelidos a deixar nossa terra por falta de perspectiva econômica, educacional ou de trabalho, é comum carregarmos sentimentos de saudade misturados com uma certa decepção filial difusa pelo distanciamento do ninho materno. Muitos, ao se sentirem impotentes diante da opressão, podem se curvar, dissimular anuência ou simplesmente buscar um terreno mais seguro. No entanto, é difícil prever o impacto que uma determinada pessoa sofrerá em tal situação. São golpes que serão assimilados de maneiras distintas por cada indivíduo, e só serão transmitidos adiante se forem compartilhados ou registrados. No caso de um artista dissidente que utiliza a expressão pela voz, quando o desejo de clamar por mudança se estende para fora de si, mesmo sob a vigilância de um regime ditatorial, frequentemente se tornará alvo da arbitrariedade desse Estado e buscar refúgio em outro país pode significar mais do que liberdade criativa.

Uma referência literária óbvia a essas emoções afloradas pelo deslocamento da terra natal é o poema "Canção do exílio" (1843) do poeta Gonçalves Dias: *Nossa terra tem palmeiras onde canta o sabiá* .... É evidente que a nostalgia expressada pelo autor,

envolvido como estava no movimento nacionalista do Romantismo, não pode ser equiparada com a violência que se avizinhava no caso de Taiguara. Os contextos eram diferentes, mas o sentir-se brasileiro, que ainda estava no início de sua construção no século XIX para o mestiço Gonçalves Dias, não encontrava ainda uma definição no período de atuação do também mestiço Taiguara, mais de um século depois. Assim, o cantor usou esse ícone nacionalista e indianista como referência para abordar a sua própria gênese híbrida como persona artística. Usando a intertextualidade em “Terra das palmeiras” (Taiguara 1976), ele se põe no lugar da ave canora de Gonçalves Dias: *Sonhada terra das palmeiras, onde andarás tu sabiá? Terá ferido alguma asa? Terá parado de cantar?* Em Gonçalves Dias, o canto solitário do pássaro, mesmo que singelo, ainda teria a força de buscar o amanhecer além do horizonte. Já a apropriação de Taiguara reflete como o exílio e o arbítrio censório restringiam sua voz.

O álbum *Imyra, Tayra, Ipy* foi inspirado mais diretamente pela novela de Antônio Callado, *Quarup*, de 1967. Esse autor, segundo a crítica literária Lígia Chiappini, na esteira de escritores românticos como Gonçalves Dias, procurou reinterpretar o Brasil como uma nação possível onde figuram elementos resgatados do Romantismo como o indígena e a natureza, dando ênfase no potencial criador de seu povo mestiço (Callado 2014: ePub, estudo crítico). Em *Quarup*, Antônio Callado, também submetido ao exílio, escreveu: “No escuro a gente tem a impressão que perdeu a voz” (Callado 2014: ePub cap. A palavra). O arranjo musical de Taiguara em “Universo no teu corpo”, completa a letra em sussurro, como se velasse o sono de sua pátria que teimava em não acordar do pesadelo autocrático: *Eu desisto / não existe essa manhã que eu perseguia / um lugar que me dê trégua e me sorria / uma gente que não viva só pra si...* Esse mesmo recurso retórico de esconder a frustração política em uma música romântica pode ser verificado, anos mais tarde, quando ele adapta a letra da canção no discurso pelas eleições diretas em frente à Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em abril de 1984: *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 ...*<sup>2</sup>, contrapondo, assim, a letra original apresentada no V Festival Internacional da Canção em 1970.

### **Uma resistência sutil à escalada reacionária autocrática: o golpe de 1964 e o AI-5**

O Brasil tem uma triste história de levantes militares que flertaram com regimes de exceção. Após a deposição do presidente João Goulart se iniciou a mais recente dessas aventuras golpistas, que primeiro compreendeu os governos de Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967) e Artur Costa e Silva (1967-1969). O Golpe Militar ocorreu entre os dias 31 de março e 1 de abril de 1964, com a posse de Castelo Branco em 15 de abril de 1964, se estendendo até março de 1967. Costa e Silva então assumiu o posto e governou até o dia 31 de agosto de 1969. Durante o governo deste último, em dezembro de 1968, instaurou-se o AI-5, que resultou no endurecimento das leis de repressão. Essa primeira etapa do regime consistiu em um processo contínuo de recrudescimento das leis em relação às vozes contrárias ao governo militar por meio dos chamados Atos Institucionais, AI. Eram decretos que possuíam força constitucional, e que ao longo do regime chegaram a um total de dezessete. A historiadora Stella Bresciani assevera que,

<sup>2</sup> Discurso pelas “Diretas Já” na Candelária - RJ abril/1984:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zeG0vHYylhM>

paradoxalmente, o AI-5, como ato de força, escancarou a paranoia pelo inimigo interno, ou seja, ao mesmo tempo que impunha a autoridade, expunha a fragilidade da recusa ao debate (Kushnir 2012, Epub-prefácio). O Ato Institucional tinha também características passíveis de serem definidas como Estado de Sítio, no qual se suspendem direitos civis, e ficaria conhecido como “o golpe dentro do golpe”, segundo Motta:

O Ato Institucional nº 5 conferia ao presidente da República poderes praticamente ilimitados. Embora o primeiro artigo afiançasse a manutenção da Constituição de 1967, nos artigos seguintes ficava evidente que a Carta passava a submeter-se à vontade do Poder Executivo. O presidente poderia fechar as casas parlamentares, cassar mandatos e direitos políticos dos cidadãos, confiscar bens acumulados no exercício de cargos públicos, censurar a imprensa e decretar estado de sítio. Além disso, ficava suspensa a garantia de habeas corpus para crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. Para retomar o expurgo do serviço público iniciado em 1964, mais uma vez foi decretada a suspensão das garantias de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade. O governo poderia demitir, remover ou aposentar qualquer servidor público, sem necessidade de processo ou inquérito regular (Motta 2018: 202).

Nos primeiros anos do regime militar brasileiro, mais precisamente no ano de 1965, inicia-se a chamada “Era dos Festivais”<sup>3</sup>. Dentre aqueles eventos, os mais importantes foram o Festival de Música Popular Brasileira (TV Excelsior e TV Record), de 1965 a 1969, e FIC (Festival Internacional da Canção) da TV Rio e Rede Globo, entre os anos de 1966 e 1972. Os festivais se mostraram um espaço de expressão artística importante e a popularidade dos eventos atraiu cada vez mais a atenção da censura. O medo constante de um levante contra reacionário foi se intensificando após o AI-5 em 1968 e o conteúdo entendido como ideológico passou a ser alvo primordial. E como as competições musicais eram televisionadas, elas se tornaram assunto em todas as camadas sociais, e favoreciam o embate de ideias. Muitas músicas concorrentes apresentavam letras que, de forma metafórica, abordavam críticas ao governo, à repressão política e sexual, e propunham mudança de costumes.

Nesse campo fértil surge o compositor, cantor e pianista Taiguara Chalar da Silva, nascido em Montevideu, Uruguai, em 1945. Seu pai foi o músico brasileiro, Ubirajara Silva, bandoneonista e maestro, e sua mãe, a uruguaia Olga Chalar, cantora de tango. Taiguara fez parte do famoso trio Sambalanço e logo após se aventurou em carreira solo. Sua produção fonográfica nesse período consiste nos álbuns: *Taiguara* de 1965; *Crônica da cidade amada* (com Paulo Autran de 1965, Rio 65, Portinho e sua orquestra e Blecaute) de 1966 apenas como intérprete; *Primeiro Tempo 5x0* (com Claudete Soares) de 1966; *Taiguara - O vencedor de festivais* de 1968; e *Hoje* de 1969.<sup>4</sup> Taiguara participou ativamente dos festivais após o primeiro FIC em 1966. Para a análise pontual de uma obra feita durante um período muito complexo, vamos encarar a “Era dos Festivais” como um fenômeno uno, mesmo reconhecendo que os festivais passaram por mudanças em relação ao seu papel diante do regime opressor conforme as edições se sucederam, como o próprio artista compreendeu. Segundo suas palavras, houve uma gradual cooptação do mercado

---

<sup>3</sup> Esses eventos eram competições musicais realizadas em diferentes cidades do país, nas quais compositores e intérpretes apresentavam suas músicas inéditas.

<sup>4</sup> *Crônica da cidade amada*, gravação fonográfica a partir da trilha musical de filme homônimo: <https://www.youtube.com/watch?v=PqgzE41Blas>

fonográfico e da vigilância ideológica, descaracterizando o movimento artístico (Silva, 1983).

Devemos salientar que, nesta fase, Taiguara ainda era um cantor romântico, pois suas canções encarnaram os arranjos e letras com esse cariz, flertando com a bossa nova, o bolero, o tango e outros estilos populares. Apesar de majoritariamente compor canções de amor, podemos perceber que o cantor já começava a indicar preocupação com a realidade social do período e assim apontava alguns caminhos que tomaria posteriormente, como na letra de “Hoje”, quando diz: *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). Parte da juventude estudantil de classe média estava mesmo sem rumo, em meio, dentre outros aspectos, à propaganda anticomunista inflamada por uma economia em recessão. Dentro do curso de Direito da USP (Universidade de São Paulo) se iniciou um movimento de inspiração macarthista chamado CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que depois migrou para as dependências da Universidade Mackenzie. Ambas as instituições abrigavam movimentos ideologicamente antagônicos: a Faculdade de Filosofia e a de Arquitetura da USP eram mais progressistas, e o Mackenzie em geral era mais tradicional.

As instituições se localizavam na mesma rua Maria Antônia (São Paulo), literalmente de frente uma para a outra. Naquele espaço, diga-se de passagem, se desenvolveu uma cena artística e política de vanguarda muito importante para São Paulo. Em 2 de outubro de 1968 houve uma luta campal entre os dois lados, conhecida como a Batalha da Maria Antônia, que resultou na morte de um estudante secundarista alvejado pelo disparo de um membro do CCC. A repressão militar usou o antagonismo entre os alunos das instituições para incentivar e dar suporte ao ataque violento à USP, tachada de abrigo de comunistas. Taiguara, que estudara no Mackenzie, era amigo de Chico Buarque e frequentava a FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP), foi testemunha daqueles acontecimentos que não saíram mais da sua memória, como ele relatou na entrevista para o programa Ensaio da TV Cultura, gravado em 1994<sup>5</sup>. A já mencionada paranoia da ditadura temia que os ecos dos movimentos estudantis contestatórios iniciados no exterior chegassem ao Brasil. É importante ressaltar que meses antes houve um levante estudantil na Universidade de Berkeley, Califórnia, e outros na Universidade de Nanterre e na Sorbonne, o conhecido “Maio de 1968 francês”.

Taiguara lançou os seguintes álbuns após esses acontecimentos: *Viagem*, de 1970; *Carne e osso*, de 1971; *Piano e viola*, de 1972; e *Fotografias*, de 1973. Tais álbuns se encontram dentro do período mais rígido da ditadura militar. Esse recrudescimento ocorreu durante o mandato do General Emílio Garrastazu Médici entre os anos de 1969 e 1974. O modelo de bom moço que cantava canções românticas poderia também passar a ideia de conformação ao status quo ou de “quem cala consente”. E se o regime apertava a vigilância, Taiguara, em consonância com o espírito do tempo, também mudava sua música, pois os álbuns citados apresentam um ponto de virada na carreira do compositor que, na esteira do Tropicalismo musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, dentre outros, passa a tratar sua música com elementos mais modernos, como a utilização da guitarra elétrica; e nas temáticas começa a apresentar questões próprias da sua geração, como a revolução sexual e a liberdade. Nesse sentido, Dadalti afirma que:

---

<sup>5</sup> O vídeo do programa está disponível no canal dedicado ao cantor na plataforma de vídeos YouTube e pode ser acessado no link <https://www.youtube.com/watch?v=Fy1ia7-8a0s>

[...] o álbum *Viagem* então, ocupa um importante papel na carreira de Taiguara no que diz respeito à mudança de sua imagem e da postura adotada em suas canções em relação à realidade presenciada. Nesse momento, o compositor se insere no cenário social de forma mais ativa, perpetuando ao longo de toda a obra a importância da autodescoberta e as benesses sociais que podem vir desse processo sintetizado no amor (Dadalti 2020: 37).

Quanto aos festivais nesse período, o cantor teve destaque em 1970 com a música “Universo no teu corpo”, alcançando o oitavo lugar no FIC. Como dito anteriormente, a censura às canções não estava restrita ao conteúdo social e político; palavras sexualizadas também eram vigiadas pela “moral e os bons costumes” da época. Mas na sagacidade da poesia de Taiguara, os amantes podem ser lidos como a relação entre o artista, sua pátria e a interferência da censura reacionária. Na letra da canção citada, o compositor expressa seu descontentamento com a falta de liberdade e uma melancolia com os rumos que se apresentam: *Eu desisto / Não existe essa manhã que eu perseguia / Um lugar que me dê trégua ou me sorria / Uma gente que não viva só pra si* (Taiguara 1970). Existe uma crítica à sociedade alienada e conservadora: *Só encontro / Gente amarga mergulhada no passado / Procurando repartir seu mundo errado / Nessa vida sem amor que eu aprendi* (Taiguara 1970). É inequívoco que o objetivo do autor era despertar a consciência sobre a necessidade de transformações sociais e de costumes.

A classificação final dada pelo júri do V Festival Internacional da Canção foi na época questionada por que destoava das avaliações preliminares. No *Jornal Correio da Manhã* do dia 20/10/1970, no caderno Anexo, foram apresentadas diversas falas dos participantes do festival com essa concepção: “Taiguara: todos dizem que foi uma injustiça”. O músico e jurado internacional do festival, Ray Conniff, disse: “Eu não entendi o critério de julgamento (...) a música de Taiguara é uma coisa à parte, de tão melhor que todas as outras”. O próprio Taiguara, desgostoso com os jurados e com as críticas de que sua música era uma colcha de retalhos de outras composições, disse: “Quem disse isso não entende nada de música, está por fora de tudo. Fiz a letra num daqueles dias em que a gente está querendo que o mundo acabe e desiste de dar sua contribuição para que as coisas mudem”. Disse ainda que só voltaria a concorrer em festivais se fosse como Jorge Ben fez, na gozação (Silva 1970: 15)<sup>6</sup>.

O álbum *Carne e osso*, de 1971, traz a canção “A ilha”, um mambo em homenagem à Cuba, que foi a primeira composição censurada do cantor. Apesar de entrar no álbum, ela teve sua execução proibida (Dadalti 2020; Pacheco 2013). Ademais, o compositor teve problemas com a música “Corpos nus” na sexta edição do Festival Internacional da Canção (1971), pois “mesmo depois de classificada pelo júri e ensaiada pela banda, foi proibida poucas semanas antes da estreia do evento pela Globo, isso sob a alegação de que seria pornográfica” (Dadalti 2020: 24). Ainda nesse período, o cantor intensifica as críticas às ferramentas de restrição criativa, como, por exemplo, na canção “Essa pequena” do álbum *Fotografias*, na qual percebemos que o compositor estava conversando diretamente com sua censora costumeira, Marina de Almeida Brum Duarte, que representaria as forças que tentavam impedi-lo de se expressar livremente. Por exemplo, o trecho da letra: *Ela tem medo do berro dos acordes da guitarra* (Taiguara 1973) ilustra como a censura temia o poder da música e da arte como meio de resistência política ou mudança de costumes. De

---

<sup>6</sup> A música “Eu também quero mocotó” era uma brincadeira relacionada ao comprimento das saias das moças expondo os joelhos e se tornou gíria popular.

forma mais direta, reclamava do cerceamento ao direito de exercer o seu trabalho: *Essa pequena, eu quero trabalhar e ela não deixa* (Taiguara 1973).

Essa pequena agora eu sei por que é que ela me amarra  
Ela tem medo do berro dos acordes da guitarra  
Ela pretende fechar a minha porta com seus grilos  
Ela não sabe que versos ninguém pode destruí-los.  
Essa pequena eu quero trabalhar e ela não deixa  
Essa pequena eu quero dar amor e ela se queixa  
Ela se engana, depois vem censurar minha conduta  
Essa pequena não passa de uma vã...

Não tem a mente sã essa pequena  
Essa pequena agora eu sei por que é que ela me amarra  
Ela tem medo do berro dos acordes da guitarra  
Ela tem medo do berro dos acordes da guitarra (Taiguara 1973).

Esse período no qual Taiguara se vê cerceado pela censura, corresponde ao momento mais crítico da ditadura militar, que se localiza durante o mandato presidencial de Emílio Garrastazu Médici, entre os anos de 1969 e 1974, e foi conhecido no Brasil como “os anos de chumbo”. Esse contexto, acima de tudo, tolhia as perspectivas de trabalho para o artista.

### **O primeiro exílio: os anos de Taiguara em Londres**

Em 1973, após flertar cada vez mais com o rock, Taiguara optou por viajar para o Reino Unido com o pretexto de estudar música e gravar um álbum em inglês. Nas entrelinhas desse exílio autoinfligido estava a constante e cada vez mais acentuada censura ao músico. Taiguara esperava com isso buscar novas perspectivas de trabalho e liberdade de criação. Isso se evidencia nas suas próprias palavras em uma entrevista dada ao jornal *O Pasquim*, em 1983, onde declara: “Aí se acostumaram a proibir, até que em 73 nada passava com o meu nome” (Silva 1983: 10). Ao ponto de o compositor ter “cerca de 68 canções censuradas, uma temporada inteira do show *Fotografias* cancelada e outros tantos shows pelo interior interditados” (Pacheco 2013: 211). Em entrevista para o Globo, a biógrafa de Taiguara, Janes Rocha, diz:

Acabei levantando que, das 140 músicas dele apresentadas à Censura, 48 foram vetadas. Somando os dois discos que foram inteiramente proibidos depois de lançados (*Imyra, Tayra, Ipy* e *Let the children hear the music*, gravado em Londres) e as anotações pessoais dele, chegamos ao número de 81 canções proibidas. Ou seja, ele possivelmente foi o compositor mais perseguido da ditadura (Lichote 2014).

A primeira saída para o exílio foi feita deliberadamente pelo compositor. Um termo utilizado para a saída espontânea de uma pessoa é autoexílio. O autoexílio é uma forma do exilado buscar uma saída para viabilizar o seu trabalho e poder prosseguir com os seus projetos. No caso da ditadura militar brasileira, segundo Rollemberg (2013: 165), tivemos prioritariamente dois grupos de exilados: aqueles logo após o golpe de 1964, que em sua maioria eram políticos, intelectuais e outros personagens atuantes no período anterior à ditadura, e aqueles pós-68, que consistiam em militantes mais jovens, principalmente do



movimento estudantil. Ainda podemos considerar os artistas e jornalistas que tiveram suas carreiras dificultadas pela ação dos censores. Jaremtchuk, ao discorrer sobre os artistas brasileiros que voluntariamente se mudaram para os Estados Unidos, diz que “para a análise desse deslocamento, o uso da expressão ‘exílio artístico’ mostra-se mais apropriado, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio quanto a singularidade do meio das artes” (2016: 284).

Independentemente do tipo de exílio ao qual a pessoa está submetida, compreendemos que o exilado passa por processos que impactam sua compreensão dos acontecimentos e sua realocação. Inicialmente, o exilado enfrenta o trauma de deixar seu país, iniciando um processo de compreensão da nova cultura. Posteriormente, inicia-se o processo de adaptação e busca sustento no novo local, formando uma visão diferenciada dos eventos em seu país de origem. Traverso aborda mais profundamente o impacto do exílio no intelectual:

Dicho de otro modo, el exilio estaría en el origen de un modelo cognitivo que consistiría en mirar la historia e interrogar el presente desde el punto de vista de los vencidos y que, por consiguiente, constituiría la premisa de un conocimiento de lo real diferente del de los puntos de vista dominantes, e incluso oficiales. La existencia del intelectual en el exilio lleva la marca de un desgarramiento, de un trauma profundo que, muy rápidamente, lo priva de su contexto social y cultural, su lengua, sus lecturas, su profesión y sus fuentes de subsistencia (a menudo incluso de la posibilidad de publicar), de un paisaje familiar en el que fijar un orden de pensamiento (Traverso 2016: 255-256).

No caso de Taiguara, como evidenciado na videomontagem produzida por Carlos Alberto Mattos (2022), durante seu exílio em 1974 na Inglaterra, ele pôde compreender, por meio do convívio com exilados mais politizados, uma realidade que lhe era anteriormente imperceptível ainda no Brasil, uma realidade marcada pela presença de tortura e assassinatos.

Em seu primeiro exílio, Taiguara dedicou-se ao estudo de regência na Guildhall School of Music and Drama, em Londres, e procurou viabilizar a produção de um álbum intitulado *Let the Children Hear the Music*. Contudo, esse projeto não chegou a ser lançado devido à censura, tornando-se o primeiro álbum brasileiro censurado no exterior. Existem divergências quanto à realização efetiva das gravações desse álbum, mas, conforme compreendido por meio de diversas fontes, como a entrevista de Taiguara para *O Pasquim*, as músicas foram compostas e registradas. No entanto, o projeto foi abandonado devido à interferência da polícia brasileira, que pressionou a sucursal da Odeon Records no Brasil, e o álbum não foi sequer editado. Este álbum, que conteria catorze músicas, incluindo a canção “Terra das palmeiras”, posteriormente incorporada ao álbum *Imyra, Tayra, Ipy*, e “Porto de Vitória”, lançada como compacto em 1981, permanece parcialmente inacessível. Lamentavelmente, as outras faixas não foram localizadas, com exceção de “Let the children hear the music”, disponível no canal do cantor no YouTube<sup>7</sup>.

Para além da esfera musical, a experiência de Taiguara como exilado na Inglaterra propiciou-lhe “inteirar-se dos debates políticos por meio de conversas cotidianas com trabalhadores –frequentemente o cantor cita os jornalistas marxistas–, que, inclusive, lhe mantinham informado de uma vertente política do rock” (Pacheco 2013: 162). No entanto,

---

<sup>7</sup> A canção “Let the children hear the music” pode ser ouvida no canal do cantor no YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=u\\_T3xvCb8DU](https://www.youtube.com/watch?v=u_T3xvCb8DU)



em entrevista ao programa *O Som do Vinil*, sua filha Imyra afirmou que, após bater em muitas portas em Londres, finalmente conseguiu encontrar as fitas das gravações originais (Chalar e Gavin 2014).

Para contextualizar o trabalho de Taiguara nesse período, devemos observar que, na segunda metade da década de 1970, mais precisamente com o início do governo do General Ernesto Geisel (1974-1979), houve um movimento de afrouxamento das regras impostas pelo AI-5. Porém ressaltamos que, apesar de ter sido posteriormente cunhado como governo da abertura política, a censura e a perseguição política ainda se faziam muito presentes, sendo o caso do assassinato do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI um exemplo dessa perseguição<sup>8</sup>. E apesar do regime militar externar uma postura mais permissiva, a censura não deixou de interferir no trabalho de Taiguara, como veremos abaixo.

### **A volta ao Brasil, o álbum *Imyra, Tayra, Ipy* e o segundo exílio**

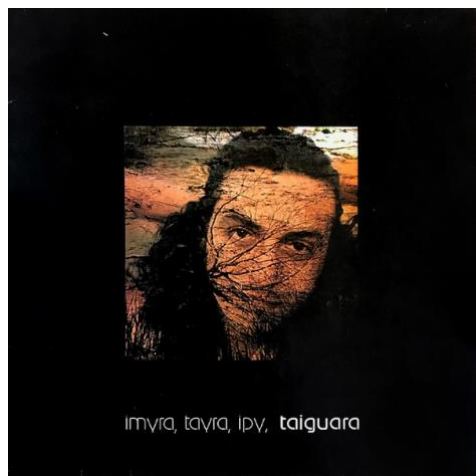
A censura à distância feita por pressão do regime militar à subsidiária brasileira da gravadora Odeon Records em 1975 provocou o cancelamento do trabalho quase finalizado em Londres. A gravadora propôs que Taiguara retornasse ao Brasil com o propósito de gravar um novo álbum como compensação, que seria intitulado *Imyra, Tayra, Ipy*<sup>9</sup>. Para o compositor, isto representava uma possibilidade de reintegrar-se ao cenário musical brasileiro.

Como Taiguara tinha um contrato em vigor, a gravadora acabou aceitando várias condições impostas pelo artista, contanto que abandonasse o trabalho em Londres (Silva 1983: 11). Uma dessas condições era poder escolher os músicos e ter os ensaios remunerados. O álbum foi gravado com uma orquestra, contando com arranjos elaborados em colaboração com Hermeto Pascoal. A regência e produção do disco ficaram a cargo do aclamado Wagner Tiso, conhecido por seu trabalho ao lado do *Som imaginário* e dos músicos do *Clube da esquina*, especialmente Milton Nascimento.

---

<sup>8</sup> No dia 27 de outubro de 1975, foi noticiada a morte do diretor de jornalismo da TV Cultura Wladimir Herzog, em um suposto caso de suicídio. “Intimado a comparecer ao DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), Herzog havia se apresentado voluntariamente para prestar depoimento. No dia seguinte, ele apareceu morto numa cela, depois de ter assinado uma ‘confissão’ na qual admitia ser membro do Partido Comunista” (Napolitano 1998: 57).

<sup>9</sup> Existe um site feito por colaboradores, com a coordenação da filha de Taiguara (Imyra), que oferece diversas informações sobre este álbum intitulado *Imyra, Tayra, Ipy*. (CHALAR, et al. 2010). Ademais, o álbum completo pode ser acessado neste link do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UQBIS1ViH0o&t=523s>



Capa do álbum *Imyra, Tayra, Ipy* (São Paulo: Odeon) 1976.

Esteticamente, *Imyra, Tayra, Ipy*, lançado em 1976, lembra em alguns momentos o álbum coletivo *Clube da esquina* (Odeon, 1972), assinado por Milton Nascimento e Lô Borges. Isso muito se deve à participação de músicos em comum, como Toninho Horta, que no álbum de Taiguara gravou os violões, Nivaldo Ornelas, que gravou sax soprano, sax-tenor e flauta, e Novelli, que gravou o contrabaixo acústico. *Imyra, Tayra, Ipy* contou ainda com a presença de Zé Eduardo Nazário na percussão e bateria, quem posteriormente participaria também do álbum *Clube da esquina 2* (1978), assinado por Milton Nascimento. *Imyra, Tayra, Ipy* contém catorze faixas, sendo treze compostas por Taiguara e apenas uma – “Três pontas” – escrita por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Dessas catorze faixas, cinco são músicas instrumentais: “Pianice (pecinha sinfônica)”, “Delírio transatlântico”, “Chegada no Rio”, “A volta do pássaro Ameríndio” e “Luanda, Violeta Africana”.

Muitos músicos que eram frequentemente vetados pela censura tornaram-se alvos de interesse, e como subterfúgio, passaram a utilizar pseudônimos. Chico Buarque, por exemplo, criou um alter ego chamado “Julinho da Adelaide” para driblar a censura. Até o lançamento do álbum *Imyra, Tayra, Ipy*, Taiguara não recorria a esse artifício, pois preferia enfrentar diretamente a censura em defesa de suas canções. No entanto, tornou-se evidente que seu nome representava um empecilho, levando-o a submeter as letras do álbum para análise como se fossem de autoria da sua esposa Geisa Gomes Chalar. Para corroborar que sua preocupação era verdadeira, todas as músicas assim submetidas foram aprovadas, incluindo a faixa *Situação*, que ele acreditava que seria censurada pelo conteúdo da letra (Silva 1983: 12). O teor crítico ao governo militar presente nessa canção pode parecer sutil, mas se fosse associado ao nome de Taiguara, certamente teria sido censurado. Vejamos seus versos.

Não, não adianta não  
 A situação já está fora das suas mãos  
 Não, não adianta não

Como é que você vai me dar o que já é meu  
 Como é que você vai criar o que já nasceu  
 Como é que você resolveu que eu sou livre  
 Agora você esqueceu  
 Que só quem pode me libertar sou eu

Você diz que esse é o tempo da vida se 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 para nós  
 Só o que você vai mesmo fazer

É sair ou deixar eu me abrir e deixar tudo acontecer  
 É sair ou deixar eu me abrir e deixar tudo acontecer (Taiguara 1976)

Percebemos, assim, principalmente nos versos: *Como é que você resolveu que eu sou livre? / Agora você esqueceu que só quem pode me libertar sou eu* (Taiguara 1976), como a censura sistematicamente procurava cercar a carreira de Taiguara mesmo antes de avaliar se o discurso representava ou não posicionamento ativo ante o regime. Nessa altura, quando já era evidente o antagonismo entre o vigilante e o vigiado, a afronta do compositor nas entrelinhas era para o censor uma certeza. Na canção “Terra das palmeiras”, citada no início deste artigo, percebemos que a amada e o amante não eram figuras romantizadas, pois a relação que se estabelece é entre o cantor e sua pátria vilipendiada pela opressão:

Sonhada terra das palmeiras  
 Como me dói meu coração  
 Como me mata o teu silêncio  
 Como estás só na escuridão

Ah! Minha amada amordaçada  
 De amor forçado a se calar  
 Meu peito guarda o sangue em pranto  
 Que ainda por ti, vou derramar (Taiguara 1976).

Assim, o cantor discorre críticas ao regime de forma lírica e sutil, mas sempre conclamando ao enfrentamento, como em “Público”, quando diz: *Eles querem lotar o Maracanã / e precisam de mim, lá vou eu*. Aqui é possível perceber uma referência ao golpe militar no Chile, que transformou seu Estádio Nacional em Santiago em campo de concentração e eliminação de opositores (Taiguara 1976), ou em “Como en Guernica”, quando Taiguara diz: *Ay, Hermana / Que hasta que el día ese llegue / Tu no te canses, no mueras / Sin callar todas las represiones* (Taiguara 1976). O cantor também ironiza o regime, além dos ouvintes que não compreenderam as suas intenções no álbum, como na última frase cantada: *Não entendeu quem não quis...* (Taiguara 1976), presente na canção “Outra cena”.

Ainda nesse sentido, temos em “Primeira bateria” uma versão parodiada da famosa marcha carnavalesca “Marcha do caneco”, de Alberto Roy. O cantor apresenta o primeiro verso como na canção original, *Vira, vira, vira / Vira, vira, vira... / Virou*. Porém, no segundo verso canta *Acaba com essa cana / Acaba com essa cana / Acaba com essa cana... / Acabou*. É importante observar que a palavra “cana” é usada em vários contextos no Brasil. Ela pode se referir tanto a uma bebida (cachaça, uma bebida derivada da cana-de-açúcar) quanto a uma gíria que se refere a uma situação de prisão ou violência (ir em cana). A letra da canção usa essa ambiguidade para abordar temas como repressão, censura, prisão e tortura, que são características comuns das ditaduras que se impõem por meio da violência.

Além dos recursos à linguagem escrita, ele usa sinais musicais para apresentar críticas ao regime, como em “Aquarela de um país na lua”, que cita em sua introdução a

famosa melodia de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Lançada em 1939 pelo cantor Francisco Alves, “Aquarela do Brasil” é considerada um hino da nação brasileira, que foi reconhecido internacionalmente, sobretudo a partir da versão de Carmen Miranda, de 1943. Por ter sido composta durante o Estado Novo (1937-1945), o período ditatorial do governo de Getúlio Vargas, e possuir um discurso ufanista, passou a ser classificada como samba-exaltação. Taiguara se aproveita da conhecida melodia da canção de Ary Barroso e a usa para tecer uma crítica ao fato de vivermos em uma “realidade paralela e desconexa”, ou em um “país na lua”.

O subterfúgio de esconder a autoria das músicas permitiu uma breve vitória sobre o controle censório, pois viabilizou sua aprovação e lhe deu uma ilusão de que poderia retomar a sua carreira. Contudo, o cantor não antecipava que, ao se dar conta do arдил, a censura articulária rapidamente diversos artifícios para abortar o lançamento do álbum. Conforme revelado pelo próprio cantor em sua entrevista para *O Pasquim* em 1983, o evento estava programado para ocorrer nas ruínas das Missões Jesuíticas em Porto Alegre, com uma alocação financeira e planos elaborados para uma grandiosa apresentação, mas foi cancelado poucos dias antes do previsto.

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 (Pacheco 2013: 179).

O pior aconteceu quando, após a distribuição do álbum *Imyra, Tayra, Ipy*, em 1976, o seu recolhimento foi ordenado pelo governo, quase imediatamente, em alguns casos apenas 24 horas, e se completou no prazo de 72 horas. Nesse cenário, restaram algumas cópias nas mãos daqueles que haviam adquirido nesse curto espaço de tempo ou nas mãos de lojistas que, avisados por amigos da iminente recolha, esconderam alguns exemplares. Posteriormente, o álbum foi lançado no Japão, como detalhado pela filha do cantor, Imyra Chalar da Silva, no programa *O Som do Vinil* em 2014, apresentado pelo pesquisador e colecionador Charles Gavin<sup>10</sup>.

A partir desses acontecimentos, Taiguara decidiu se afastar da carreira musical, deixando novamente o país em 1976. Seu local de destino era Angola, mas acabou seguindo para a Tanzânia por indicação de Paulo Freire (1921-1997)<sup>11</sup>, recebendo uma carta de apresentação. Sobre a chegada e a adaptação no país, Pacheco (2013) descreve um outro problema encontrado pelos exilados: a língua. Segundo a autora, o cantor ficou apavorado, pois todos falavam *swahili*. A autora descreve as palavras de Taiguara.

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, no Congo, antes do assassino Mobuto acabar com o Congo, te falam de Mandela e de Azânia, o futuro da África do Sul que agora a gente vê se cumprindo, né? (Pacheco 2013: 53).

---

<sup>10</sup> Para conferir seu programa sobre o álbum *Imyra, Tayra, Ipy*, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=p3Etcqhe1HY&t=136s>

<sup>11</sup> Educador e filósofo de esquerda, autor de *Pedagogia do Oprimido* (1970).

Vale ressaltar que o cantor passou um ano na Europa antes de conseguir o visto necessário para entrar na Tanzânia, e assim, por dispor de pouco dinheiro guardado, pode permanecer no país africano até o ano de 1978. O período no país africano leva o cantor a ter um contato maior com a política. Assim, ele “passa a interessar-se por livros escritos por líderes revolucionários que o fazem sonhar com a possibilidade de fazer um curso de jornalismo combatente” (Pacheco 2013: 186). Essa experiência será usada pelo cantor no jornal semanal *Hora do Povo*<sup>12</sup>, no qual Taiguara assinava colunas que se dedicavam à retransmissão e discussão de notícias comentadas por ele. A coluna inicialmente se chamava *Sete Noites de Combate*, e posteriormente *Ondas Curtas, Mundo Novo* (Pacheco 2013; Dadalti 2020).

Ainda no país africano, Taiguara compreende o seu papel como cidadão ativista e declara seus aprendizados na entrevista supracitada ao *Pasquim*: “Estudava. Procurava entender a revolução deles (Tanzanianos) [...] Li muito, Amílcar Cabral, as primeiras coisas de economia política proletária, livros africanos” (Silva 1983: 13). Isso tudo constrói um ideal baseado no socialismo que o faz se envolver com a classe trabalhadora no retorno ao Brasil. Isso refletirá em seu próximo trabalho, lançado em 1983, especialmente na música “Voz do leste”, na qual ele declara a sua condição de trabalhador:

*Sou Voz Operária do Tatuapé / Canto enquanto enfrento o batente com 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 solução* (Taiguara 1983).

É importante destacar que este trecho da canção –seu refrão– é interpretado pela dupla sertaneja Cacique e Pajé. O autor utiliza a moda sertaneja para vincular a canção à população de baixa renda, normalmente o ouvinte mais comum desse tipo de produção musical no início dos anos 1980. Taiguara canta as estrofes, que correspondem a uma crítica velada à classe burguesa:

*No teatro da vergonha, onde a verdade não se diz / Tem quem representa a massa, quem ri da desgraça / E quem banca o infeliz.*

*Tem até burguês que sonha, que entra em cena e engana a atriz / Tem quem sustenta a trapaça e depois que fracassa / amordaça o país.*

No início dos anos 1980, período de abertura política, mas ainda sob a atuação da censura, Taiguara voltou a gravar e lançou um álbum intitulado *Canções de amor e liberdade*, no ano de 1983. Este álbum possui uma mensagem política muito mais forte do que outros álbuns do cantor. Algumas músicas importantes do álbum são: “Voz do leste”, que vimos anteriormente, “Mais-valia”, “O amor da justiça” e “Estrela vermelha”, entre outras. O líder comunista Luiz Carlos Prestes (1898-1990), que havia se tornado amigo do compositor, teve uma homenagem póstuma em “O cavaleiro da esperança”, faixa do álbum *Brasil Afri*, de 1994. No mesmo trabalho, Anita, filha de Prestes, foi saudada na primeira faixa do álbum. Em “Mais-valia”, o compositor novamente apresenta as suas concepções ideológicas trançadas às palavras de amor: *Mais valia eu ter-te amado / Que ter-te explorado tanto / Mais valia o meu passado ao teu lado / Do que mais luxo e mais encanto* (Taiguara 1983).

<sup>12</sup> No período em que Taiguara colaborou com *Hora do Povo*, o jornal era editado semanalmente em São Pulo e publicado pelo Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR8).

O cantor tentou retomar a sua carreira e voltou aos palcos. Um show de destaque foi *Treze Outubros* na TV Bandeirantes em 1981<sup>13</sup>. Entretanto, Taiguara passa a ser um ativista de tempo integral e isso impacta na forma como as pessoas o enxergam. Segundo Dadalti (2020), as pessoas passam a vê-lo como uma pessoa excêntrica, um comunista radical e isso se dá não somente por sua postura mais direta nas letras, mas em discursos durante apresentações<sup>14</sup>, e onde quer que frequentasse.

### Considerações finais

Nossas reflexões neste trabalho buscaram desembaraçar a relação entre a música de Taiguara e a ditadura militar no Brasil. O cantor emergiu como uma voz contestatória, e à medida que a censura se intensificava, suas críticas tornavam-se mais incisivas. Os dois exílios que aparentavam ser intempestivos revelam-se, até certo ponto, estratégias planejadas por Taiguara. Ou seja, uma tentativa de resgatar uma carreira que fora brutalmente cerceada pela incansável vigilância moral e ideológica do regime militar. Foi um artista idealista em constante embate com o establishment, muitas vezes às custas de ter reconhecimento, por vezes inclusive dentro da intelectualidade que se mostrava crítica ao regime militar:

O saber no mundo capitalista é Capital. Há uma diferença entre quem está 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 seu saber outrora revolucionário e agora capitalista. Os intelectuais não querem que a cultura caminhe num sentido proletário (Silva 1983: 10).

O mérito inegável na trajetória de Taiguara reside na sinceridade de sua luta por justiça social: ele permaneceu firme, mesmo enfrentando dificuldades financeiras. O artista transcendeu a destreza pianística, a interpretação e a composição refinada para ser lembrado como um incansável sonhador, um confrontador destemido e um idealista incansável em busca de uma pátria justa e democrática.

Ainda restam muitos aspectos a explorar sobre Taiguara, cujo legado vai além da música, estendendo-se por suas marcantes posturas políticas. Sua coragem e autenticidade são sinais indelévels, que nos convidam a continuar desvendando as camadas profundas dessa figura ímpar na história musical e política brasileira. Assim, Taiguara permanece não apenas como um ícone musical a ser desvelado, mas como um eterno defensor da liberdade, sonhando e lutando por um mundo mais justo e livre. O manto diáfano do amor romântico presente em suas canções pode apagar os contornos da sua ação político-musical, mas se partirmos da compreensão de que naquele jogo de esconde-esconde a própria vida do artista estava em risco, a dimensão de sua ação era inexoravelmente engajada. Por fim, deixamos a provocação no final do álbum *Imyra, Tayra, Ipy: Só não sofreu quem não viu / Não entendeu quem não quis...*

---

<sup>13</sup> Show *Treze Outubros* de Taiguara, apresentado na TV Bandeirantes em 1981: <https://www.youtube.com/watch?v=taGH0AfQ1Jc>

<sup>14</sup> Na videomontagem de Mattos (2022) em 1h55m22s, podemos ver um discurso de Taiguara em uma apresentação. No programa ensaio da TV Cultura, também vemos o artista discursando em diversos momentos da gravação com Fernando Faro, como no show *Treze Outubros*, citado anteriormente.



## Bibliografia e discografia

- Callado, Antonio. 2014. “Quarup” (1917-1997). - 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, recurso digital: il. Formato: ePub.
- Chalar, Imyra; Gavin, Charles. 2014. “O Som do Vinil. *Imyra, Tayra, Ipy*” <https://www.youtube.com/watch?v=UQBIS1ViH0o> [acesso 3/2024].
- Chalar, Imyra et al. *Imyra, Tayra, Ipy*. 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080915181852/http://www.imyra-tayra-ipy-taiguara.com/index.html> [acesso 4/2024].
- Correio da Manhã. “Taiguara: todos dizem que foi uma injustiça” em *Jornal Correio da Manhã*. 20/10/1970, [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1970\\_23778.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1970_23778.pdf) [acesso 3/2024].
- Dadalti, Luís. 2020. “Menino da Silva: uma leitura das canções de Taiguara”. Mestrado em Estudos Literários, Universidade de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- Dias, Antônio Gonçalves. 1843. “Poema ‘Canção do exílio’ de Gonçalves Dias (com análise e interpretação de Rebeca Fucks)” em *Cultura Genial*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/cancao-do-exilio-goncalves-dias/#:~:text=Can%C3%A7%C3%A3o%20do%20Ex%C3%ADlio%2C%20de%20Murilo,s%C3%A9rie%20O%20Jogador%20de%20Diabol%C3%B4>
- Jaremtchuk, Dária. 2016. “‘Exílio artístico’ e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970” em *ARS*, 14/28: 282–297.
- Kushnir, Beatriz. 2012. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. 1.ed. rev. - São Paulo: Boitempo, edição EPUB, introdução.
- Lichote, Leonardo. 2014. “CD com inéditas e livro jogam nova luz sobre Taiguara” em *O Globo*, <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/cd-com-ineditas-livro-jogam-nova-luz-sobre-taiguara-14075085> [acesso 3/2024].
- Mattos, Carlos Alberto. 2022. *Taiguara: onde andarás teu sábio?* Videomontaje. Rio de Janeiro: disponível em <https://vimeo.com/726331864> [acesso 3/2024].
- Motta, Rodrigo Patto Sá. 2018. “Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5” em *Revista Brasileira de História*, 38/79: 195-216. DOI: 10.1590/1806-93472018v38n79-10
- Napolitano, Marcos. 1998. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual.
- Pacheco, Maria Abília de Andrade. 2013. “Taiguara: A volta do pássaro ameríndio (1980 - 1996)”. Mestre em História, Universidade de Brasília, Brasília.
- Rollemborg, Denise. 2006. “Cultura Política Brasileira: Redefinição No Exílio (1964–1979)” em *Hispanic Research Journal*, 7/2: 163-172, DOI: 10.1179/174582006X104138
- Said, Edward W. 2003. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, Taiguara C. 1983. “Taiguara: uma entrevista que levou 11 anos para ser feita”. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ed. 743 <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=imyra%20tayra%20ipy&pagfis=27010> [acesso 3/2024].
- Silva, Taiguara C. 1970. “Taiguara acusa os jurados: não entendem nada de música, estão por fora de tudo” em *Jornal Correio da Manhã*. 21/10/1970, [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1970\\_23779.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1970_23779.pdf) [acesso 3/2024].

De outras terras e outras línguas te acordar: Taiguara, a música como campo de batalha

Taiguara. 1969. *Hoje*. São Paulo: Odeon Records: disponível em

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/0aq9cvhPDD0gi84POepcZY?si=pO18BEykSY2NrSk3tGyUAA> [acceso 3/2024].

\_\_\_\_\_. 1970. *Viagem*. São Paulo: Odeon Records: disponível em

<https://open.spotify.com/intl-pt/album/7HayAFaUfv9cS0jXJu4OZf?si=rDnzuYu3RDiPybmrVXqhNQ> [acceso 3/2024].

\_\_\_\_\_. 1973. *Fotografias*. São Paulo: Odeon Records: disponível em

[https://open.spotify.com/intl-pt/album/1orcqmLmqTzkew5ciDafo?si=i2N9tPhLT\\_23tK4clpqdXw](https://open.spotify.com/intl-pt/album/1orcqmLmqTzkew5ciDafo?si=i2N9tPhLT_23tK4clpqdXw) [acceso 3/2024]

\_\_\_\_\_. 1976. *Imyra, Tayra, Ipy*. São Paulo: Odeon Records: disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=UQBIS1ViH0o> [acceso 3/2024]

\_\_\_\_\_. 1983. *Canções de amor e liberdade*. Rio de Janeiro: Continental: disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=CfTJqH55XMY> [acceso 3/2024].

Traverso, Enzo. 2016. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.