

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

VICTOR CAPRIOLI DE FREITAS

Atualizações do mito do exílio na cultura popular brasileira: de Gonçalves Dias a Rodrigo
Amarante

PORTO ALEGRE

2018

VICTOR CAPRIOLI DE FREITAS

Atualizações do mito do exílio na cultura popular brasileira: de Gonçalves Dias a Rodrigo
Amarante

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de bacharel
em Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Mes. Márcio Telles da Silveira

PORTO ALEGRE

2018

VICTOR CAPRIOLI DE FREITAS

Atualizações do mito do exílio na cultura popular brasileira: de Gonçalves Dias a Rodrigo
Amarante

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de bacharel
em Jornalismo

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva - UFRGS
Orientador

Mes. Luis Felipe Abreu – UFRGS
Examinador

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter – IFSul
Examinador

*Tardei, tardei, tardei
Mas cheguei, enfim
Pra cada adeus um nó
Cada conta
O fio do rosário que eu
Vim banhar, pra lhe dar*

- Rodrigo Amarante

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos meus amigos e familiares pelo carinho que têm me dedicado. A vida só vale a pena com esses outros que nos habitam e nos acalentam com amor e esperança.

Gostaria de agradecer também à equipe do setor de psiquiatria do Hospital de Clínicas de Porto Alegre (HCPA), mais especificamente ao Dr. André Schuh. Por intermédio do SUS, tenho recebido deles os melhores cuidados possíveis.

Por fim, obrigado aos meus orientadores, Márcio Telles da Silveira e Alexandre Rocha da Silva, e todos demais integrantes do GPESC, que, com suas críticas e correções, me ajudaram a tornar este trabalho o melhor que eu podia fazer.

RESUMO

O presente estudo, em alusão às teorizações do semiólogo francês Roland Barthes, investiga a construção reiterada de uma conotação dentro da cultura brasileira, que, muitas vezes, atinge o estatuto mitológico. Trata-se do mito do exílio, um motivo frequentemente utilizado por nossos poetas para naturalizar uma dada imagem de País. Para tanto, o estudo parte da Escola Romântica, onde sua mais conhecida obra, a *Canção do Exílio*, já nos dá uma pista do que vamos encontrar. Depois, passo pelos modernos e chego à Ditadura Militar brasileira, mostrando como esse motivo foi reapropriado, ora reiterando o mito, ora desconstruindo-o. Por fim, o estudo direciona o foco para o álbum *Cavalo*, do compositor brasileiro Rodrigo Amarante. Rodrigo faz do exílio a musa para a qual ele canta. Em um primeiro momento, a ideia é, através de uma miríade de demonstrações, consolidar a visão de que, de fato, este mito constitui uma dada tradição na cultura brasileira. Mas, além disso, o estudo investiga também o que há de comum e de singular nessas aparições. O trabalho conclui que a *forma* exílio interpela o leitor, em todos os objetos analisados, a partir de quatro figuras retóricas que se somam às citadas por Barthes em seu *Mitologias* (2001): 1) a *distância* como elemento que cria a diferença e a perspectiva 2) o *duplo*, um outro com o qual o poeta busca identificação 3) o *pathos* da falta e 4) o *estranhamento*, que surge do contato do poeta com outro lugar e outra cultura. Esse tema poético que é o exílio, somado a essas figuras permitem ao autor naturalizar, expressar e produzir ora o mito, ora a sua desmontagem. O trabalho constata uma diversidade de contextos de enunciação que ensejam o surgimento do poeta como sujeito exilado. Veremos que em alguns desses casos o exílio é uma forma que enseja uma série de disputas políticas, em que ora o autor reitera o mito, ora o desconstrói.

Palavras-chave: exílio, mitologias, canção, poesia, Rodrigo Amarante.

ABSTRACT

The present study, alluding to the theorizations of the french semiologist, Roland Barthes, investigates the reiterated construction of a connotation within brazilian culture, which often reaches the mythological status. It is about the myth of exile, a motive often used by our poets to naturalize a given image to the country. Therefore, I take off from the school of romance, where it's most known piece, *Canção do Exílio*, give us a clue of what we can find. Afterwards, I pass by the moderns and arrive at brazilian's Military Dictatorship, showing how this motive was reappropriated and endowed with new meaning. Finally, I end up directing the focus to the album *Cavalo*, from brazilian composer Rodrigo Amarante. Rodrigo makes the exile the trip, departure and return, the muse to which he sings. In a first moment, the idea is, through a myriad of demonstrations, to consolidate the view that, in fact, this myth constitutes this tradition inside brazilian culture. But besides, I also investigate what is common and singular in these apparitions. The study concludes that the *form* exile questions the reader, in all the objects analyzed, from four rhetorical figures that add to those cited by Barthes in his *Mitologias* (2001): 1) distance as an element that creates difference and perspective 2) the double, another with which the poet seeks identification 3) the *pathos* of missing and 4) *strangeness*, which arises from the poet's contact with another place and another culture. This poetic theme that is the exile, added to these figures allow the author to naturalize, express and produce now the myth, and now its disassembly. The study notices a diversity of contexts of enunciation that lead to the emergence of the poet as an exiled subject. We will see that in some of these cases the exile is a form that provokes a series of political disputes, where at times the author reinforces the myth, and other times it deconstructs.

Key words: exile, myth, song, poetry, Rodrigo Amarante.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	08
2. O mito do exílio a partir de Barthes.....	11
2.1. A estrutura semiótica do mito.....	11
2.2. O mito, a ideologia e a política.....	18
2.3. As estratégias de interpelação.....	20
2.4. Metodologia.....	22
3. O mito do exílio e sua desconstrução na tradição brasileira.....	24
3.1. No Romantismo.....	24
3.2. Nos Modernos.....	30
3.3. Na Ditadura Militar do Brasil.....	32
4. As mitologias do exílio no <i>Cavalo</i> de Rodrigo Amarante.....	39
4.1. Rodrigo Amarante.....	39
4.2. O Cavalo.....	39
4.3. O mito e seu processo.....	45
4.3.1. No <i>Cavalo</i>.....	45
4.3.2. Uma retórica do exílio: por que a distância?.....	49
5. Considerações finais.....	51
6. Referências.....	54

1. Introdução

Este estudo investiga a construção de um mito, conceito do semiólogo francês Roland Barthes, que se repete ao longo da cultura literária e cancional brasileira. Trata-se do mito do exílio, tantas vezes utilizado desde que começa a tentativa de estabelecer uma identidade para a cultura nacional. Observo que desde o Romantismo, escola que inaugura o que se pode chamar de uma literatura e de uma poesia autenticamente brasileira, esse motivo aparece, se encrustando em nossa cultura.

Por se repetir inúmeras vezes, em seu “Aspectos da literatura brasileira” (1974), o modernista Mário de Andrade afirma que, do Romantismo à sua época, que ele chama de neo-neo-romântica, a “lírica do exílio” é o elemento que liga todas as escolas que se seguiram ao Romantismo. A diferença é que cada uma dessas escolas dá um significado diferente para esse exílio. Mário argumenta que nos românticos o exílio aparece como um desejo de voltar, enquanto nos parnasianos como uma vontade de partir. Por fim, os modernos dão de ombros e se resignam a uma relação instável com a pátria.

Além de considerar a percepção de Mário, tento rolar o fio adiante, e verificar se nos momentos subsequentes da tradição brasileira esse motivo pode ser percebido. Encontrei outras duas utilizações. Primeiramente, no exílio vivido pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre os anos de 1969 e 1971, e, posteriormente, no álbum *Cavalo*, lançado em 2013, do compositor brasileiro Rodrigo Amarante.

Ademais, o motivo do exílio será lido sob o prisma da teoria dos mitos, do francês Roland Barthes, escrita em meados dos anos 1950. Um mito, para Barthes, é uma fala roubada a qual se recorre para produzir uma significação naturalizante. Essa aparição do exílio é um mito por diversas razões. A primeira delas é por se tratar, semioticamente, de uma espécie de *forma*; um sentido que foi roubado e reconstituído. O exílio é uma *forma* ressignificada.

Barthes afirma que o mito é resultante de um processo de significação secundário em que há certo apagamento da história. Para dar-se conta da relação existente da tradição é preciso uma investigação árdua, como fez o próprio Mário de Andrade, e é por isso que, em minha leitura, podemos dizer que o modernista pode ser considerado um mitólogo. O mito do exílio, nessa perspectiva, naturaliza, e essa é a sua principal característica. Entretanto, nem sempre o autor de uma poesia ou canção se coloca no lugar de produtor do mito. Ele, ao contrário, procura resistir a construção de forma antimítica, seja colocando um terceiro grau de significação, (re)roubando o mito e modificando-o, seja tentando dar um passo atrás, trazendo-o para o campo do que Barthes chama de linguagem-objeto.

Os mitos se expressam por meio de uma série de figuras retóricas, como diz Barthes

(2001). Assim, adiciono outras quatro figuras retóricas à lista de Barthes, que se alternam nas suas aparições, mas que, como pede Barthes, insistem nas suas manifestações, constituindo-se justamente por sua regularidade. São elas: 1) A *distância* 2) o *duplo*, o outro deixado 3) o *pathos* da falta 4) o *estranhamento*. O poeta é um usuário dessas figuras que produzirão significados diversos.

Para desenvolver tal ideia, no segundo capítulo recorro à teoria barthesiana associada ao conceito do mito do exílio. Primeiramente, explico a estrutura semiótica, e de que modo ela opera como um sistema segundo que se sobrepõe ao significante roubado. O capítulo descreve teoricamente o mito do exílio, dialogando o conceito com a história da tradição. Em seguida, adentro nas escolas brasileiras que possuem essa característica de citação à *forma* do exílio, e procuro entender ao mesmo tempo a repetição, ou seja, o que há de semelhante entre uma dada escola e outra, e a singularidade, que conceito específico possui aquela produção.

No terceiro capítulo, aprofundo o exílio do Romantismo, compreendendo o contexto de emergência do mais famoso poema da época: a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. Investigo, também, outras composições, como a *Canção do africano*, de Castro Alves, e *Adeus à pátria*, de Gonçalves de Magalhães. A ideia é buscar não só o contexto do exílio vivido pelos poetas, mas também suas estratégias retóricas, e verificar que função o exílio exerce e o que ele permite dizer. No mesmo capítulo, abordo a transição do Romantismo à Modernidade. Nesse período, temos a reutilização da *forma* do exílio, a qual podemos ver, por exemplo, nas diversas citações à *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. O capítulo encerra com uma visão do exílio vivido por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Busco em Caetano, e em seus dois discos que considero de exílio, componentes que interessam ao trabalho. Em Gilberto Gil, interessa, sobretudo, as canções *Back in Bahia* e *Aquele Abraço*, que possuem também simbologias semelhantes às demais utilizadas pelos compositores do exílio.

No quarto capítulo abordo o *Cavalo*. Esse é o primeiro álbum solo da carreira do compositor brasileiro Rodrigo Amarante. *Cavalo* é, em primeiro lugar, uma referência ao Candomblé. Nessa religião há um integrante do rito que passa por uma preparação para se tornar aquele que recebe o espírito; o veículo para a entidade que trata-se, no caso, e metaforicamente, dele mesmo, o Rodrigo, que “ficou” no Brasil, o que ele chama em sua carta de suas ascendências e saudades.

O *Cavalo* é o objeto principal deste trabalho, pois é nele que a tradição se expressa na Contemporaneidade. Observo se há um exílio voluntário vivido por Rodrigo e que elementos nos permitem afirmar isso. Para tanto, busco analisar não só as músicas do disco, mas também outros conteúdos produzidos pelo próprio músico, como sua carta e suas entrevistas. Pode-se

perceber na obra de Rodrigo uma complementaridade nessas construções. Nas entrevistas, Rodrigo cria uma narrativa a respeito do processo que dialoga com o sentido das músicas. Direciona o foco para o *Cavalo*, pois percebe em seus diversos signos, sejam entrevistas ou músicas, elementos que, por vezes, configuram o mito. Nas entrevistas, o mito se constrói, sobretudo, em torno do processo de composição, naturalizando a figura do gênio criador individual das obras. Já nas músicas, além do processo, há toda uma reflexão sobre a distância, a perspectiva, a partida, a volta, que ensejam uma análise mais atenta e minuciosa. A necessidade da distância, na história do Brasil, parece configurar um mito que nos diz: só podemos naturalmente conhecer nosso país quando estamos distante dele.

O método, no caso, é um exílio voluntário vivido pelo compositor, o que reforça a construção mitológica de um gênio individual criador de mundos. Rodrigo, nessa partida, realiza uma espécie de viagem de autoconhecimento, em que ao se distanciar busca encontrar-se. Como ele mesmo diz, novamente ao *If you walk the galaxies* (2014), “o objetivo da viagem é voltar-se”. Olhar para o objeto à distância, despido de seus símbolos de identidade, e encontrar na lonjura quais signos o constituem. Para tanto, a distância é fundamental para ele, o que nos leva a considerar a ideia mesma de distância como um mito que tem habitado a tradição brasileira. A distância permite receber naturalmente o *duplo* de si mesmo, no qual viu desdobrar-se nesse processo.

Sendo assim, busco encontrar em que ponto a aparição do tema do exílio na obra de Amarante tem a ver com os exílios que o precederam. Quais semelhanças e diferenças. Esta análise tenta atingir tanto o plano do sentido do exílio como também a sua estrutura como ferramenta. Uma vez constatada a relação, a intenção é refletir sobre a recorrência dessa temática dentro de nossa tradição, e, também, sobre o contexto em que o *Cavalo* se enuncia, e assim buscar entender o porquê dessas repetições. Afinal, por que o exílio parece fazer parte de nossa identidade e em que contexto aparece em Rodrigo?

2. O mito do exílio a partir de Barthes

2.1. A estrutura semiótica do mito

Para Barthes (2001), um mito é uma fala na qual ocorre um roubo de um signo, seguido de um apagamento de sua história, para, com isso, realizar a veiculação de uma ideologia. Às vezes, algumas manifestações líricas de poetas e musicistas brasileiros são mitológicas, pois repetem alguns elementos apontados pelo autor.

Um mito, segundo Barthes, é uma fala, uma forma de produzir significação que se dá a ver em situações específicas, e que se constitui como uma mensagem não necessariamente oral. Podemos encontrar mitos na escrita, na fotografia, no cinema, nas reportagens, no esporte, nos espetáculos, na publicidade, etc. A forma exílio, quando constituída por músicas, falas e poesias, por vezes também cabe à análise mitológica.

Assim, por ser o estudo de uma fala, ou seja, de uma mensagem, Barthes (2001) considera que a mitologia é parte da semiologia; saber que trata do problema da significação, e que abrangia à época de Barthes setores como a psicanálise, o estruturalismo, a psicologia eidética e outros. Por ser uma linguagem, e por estar carregada de ideologia, a mitologia está na intersecção entre a ciência formal e a ciência histórica.

No que diz respeito à temática do exílio, vemos primeiro que a análise do tema do exílio demanda sempre um conhecimento da forma, de um significante. O exílio é, primeiramente, uma forma. Sendo assim, observamos dois movimentos na construção mitológica do exílio na sua relação com a história, dado que ele por ora a omite, ora a revela. Omite porque ainda no campo significante realiza o que Barthes chama de esvaziamento do objeto mitificado. Depois irá revelar uma história outra, já no campo da significação, que é a história, ou o contexto, daquele que fala. Um exemplo seria a poética de Castro Alves. Na *Canção do Africano*, o poeta evoca a forma do exílio, em uma evidente referência aos seus contemporâneos. Porém, a traz repaginada, mantém a forma, mas se desfaz do conceito dos primeiros românticos, relacionado a busca de uma identidade nacional. Em Alves, o exílio se refere à abolição da escravidão, logo a um conceito ideológico que diz respeito ao poeta condoreiro. Essa apropriação, que desconstrói o mito romântico, opera pela lógica mítica porque pega para si o signo inteiro, forma e sentido, deformando este, e atribuindo uma nova conotação, um novo conceito.

Como veremos mais a frente, a questão é que Alves não age como o produtor do mito, mas como um leitor do mito que pretende jogar sobre o novo olhar. Há uma inversão ideológica na passagem de Gonçalves Dias para a época de Alves. A percepção de que há uma mensagem que se sobrepõe ao significante mítico, mostra que o signo do mito se constrói

como um sistema *segundo*, e se dá sobre um signo já constituído. O mito do exílio será um sistema ampliado, onde o signo tradicional, aquele constituído da união entre significante e significado, torna-se o primeiro termo de um signo maior. “Tudo se passa como se o *mito* deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações” (BARTHES, 2001, p. 136).

Como o significante ocupa dois papéis, Barthes (2001) vê a necessidade de criar dois nomes diferentes para este mesmo objeto. Quando é o último componente do primeiro sistema, o da língua, o significante será chamado de *sentido*. Já no mito, assume o papel de primeiro termo, este significante será chamado de *forma*. Aqui reside, primeiramente, o exílio. Ele é uma forma poética a qual será roubada. Depois do significante, virá o significado, o qual será chamado de *conceito*. Por fim, chegamos ao terceiro termo, que será chamado de *significação*, que é a união entre forma e conceito. No mito do exílio ocorre essa junção. Conforme Barthes, um nome apropriado, já que o *mito* “tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe” (2001, p. 139).

Essas distinções acompanharão a análise do mito do exílio. O importante é que a dupla forma e sentido nos permitem olhar ao mesmo tempo para o que está escancarado e para o que foi modificado, para só então nos perguntar o que foi naturalizado, e por qual mensagem o leitor é interpelado. Forma e sentido constituem os dois componentes do significante do mito. Barthes achou necessário realizar essa distinção, pois parte da operação do mito ocorre dentro do significante. A forma se mantém intacta e o sentido é deformado. Será então no sentido onde mora a história do mito, e é isso que precisa ser apagado pelo produtor do mito.

Já o conceito é o significado. Não é uma questão de realidade, mas sim de uma leitura, uma nova forma, uma transmutação do conhecimento que morava no sentido anterior. Trata-se de uma apropriação com um fim determinado, como atingir um determinado número de pessoas. Assim, no mito a intenção mora no conceito e é este que tende a se repetir. Por isso, um significado pode se manifestar em uma multiplicidade de outros significantes e outras formas. Por isso, segundo Barthes (2001), do ponto de vista quantitativo, o conceito é mais pobre que a forma, que o significante.

Há, então, uma mesma mensagem que pode vir a interpelar o leitor de diversas formas. Forma e sentido mudam, mas o conceito preenche sempre com o mesmo recado. Uma naturalização estruturante. É importante compreender esse movimento, pois ele irá ao encontro de uma das discussões que teremos acerca do mito do exílio. Como muitos desses poetas buscavam não só um impacto estético, a busca por uma identidade nacional agia como um mito estruturante, do qual é o exílio uma das formas utilizadas para dar a ver a mensagem.

A ligação entre os produtores de mito neste trabalho vem do movimento contrário. O que temos é a constante utilização, um seguido roubo, de uma mesma forma, a qual serve para naturalizar e contranaturalizar diversas mensagens. O que estabelece o elo, o que nos permite chamar de tradição do exílio, é justamente um mesmo significante sendo utilizado como fio condutor de uma relação entre significados que se contrapõem. Por isso, quando houver uma relação de similaridade no plano do conceito, podemos dizer que houve uma continuidade, uma reprodução do mito. Ao contrário, quando vemos que no diálogo com a tradição houve uma ruptura, diremos que ocorreu um choque, e que o mito foi ressignificado, contraposto, desconstruído. Essa relação contrária não desfaz a combinação entre a teoria e os objetos, já que, como veremos a seguir, há uma evidente produção mítica, e mais do que isso, um constante jogo de ressignificação, a partir do uso dessa forma que é o exílio.

Porém, nem todas as reapropriações do mito do exílio, por si só, são míticas, pelo contrário, cada objeto analisado terá sua própria processualidade e produtividade. O mito nacionalista, por exemplo, naturaliza o poeta na condição de exilado. Nos poemas que se seguem ocorre, na maioria das vezes, justamente uma deformação antimítica, que visa desconstruir o mito romântico. Podemos ver isso em Castro Aves e mais a frente nos modernos. As reapropriações se apresentam como uma significação terceira, uma segunda sobreposição.

Os fenômenos acontecem porque o mito é uma fala “roubada e restituída” (2001, p. 147). O significante roubado é colocado de volta no lugar de uma nova forma, diferente da anterior. O roubo deforma o sentido original para sempre. É como se a forma do mito entrasse eternamente no porvir mítico e de lá nunca mais saísse. A supracitada deformação se dá no próprio ato de roubo. Por fim, Barthes cita o último aspecto da significação: a motivação do mito. Isto é, reproduzir um estado de coisas, estruturar e manter a ordem.

Ademais, não será necessário “desvelar” uma verdade para realizar este trabalho. Como demonstra Barthes (2001), no mito, forma e conceito são manifestos, ou seja, nenhum dos dois precisa ser desvelado pelo mitólogo. Nas palavras de Barthes, “não há nenhuma latência do conceito em relação à forma: não é absolutamente necessário um inconsciente para explicar o mito” (2001, p. 143). Não há um inconsciente a ser lido. O que acontece é muito mais uma produção naturalizante do sentido pela fala mítica, um modo de aparição em que o conteúdo latente deforma o sentido manifesto. A deformação não termina com o sentido. O sentido não deixa de existir. Dele só é tirado a memória para então ser colocado a serviço do novo conceito.

O mito tem, então, uma espécie de duplo olhar, dois ângulos, como diz Barthes, um “torniquete incessante”, uma alternância, que “é, de certo modo, condensada pelo conceito,

que serve dela como de um significante ambíguo, simultaneamente intelectual e imaginário, arbitrário e natural” (BARTHES, 2001, p. 144). De uma perspectiva, o leitor vê apenas um poema e sua forma, e o mito se apodera sem que ele o perceba, fazendo com que apenas reproduza o que lê. No outro ângulo, desconfia-se, estabelece-se a relação, tenta-se entender o porquê de certa recorrência discursiva. O duplo que constitui o mito trará duas consequências para a fala mítica: ela será ao mesmo tempo notificação e constatação (2001).

Notificação porque todo mito surge de uma intenção, dirigindo-se a alguém. O mito interpela, ordenando um determinado entendimento. Ao mesmo tempo, este imperativo é também uma fala petrificada, tornando-se uma generalidade no exato momento em que atinge o leitor. Tal é a relação dialética de intenção e inércia do mito, que surge de sua própria ambiguidade constitutiva. O mito é fundado e fundante. Pela lógica, é possível pensar que a *Canção do Exílio* ocupa ao mesmo tempo um espaço etéreo gerado pela naturalização, e um outro de mero significante instrumental, espécie de objetificação do signo roubado.

Segundo o site Infoescola (SANTOS, s/ data), a *Canção do exílio*, é considerada “um poema que inspirou vários poetas de diversas épocas”. O poema é frequentemente citado pelos poetas das gerações subsequentes. Muitos dos grandes poetas brasileiros, do romantismo à contemporaneidade, utilizaram-se deste poema específico para produzir novos significados.

Colocados os componentes, Barthes descreve as leituras possíveis para o mito. A primeira delas é aquela onde o significante é vazio. O conceito preenche a forma sem ambiguidade. Essa é leitura do produtor de mitos, do redator de imprensa. Ele parte de um conceito e encontra uma forma que o ilustre. É estática e cínica. A segunda é a do mitólogo, em que o sentido se distingue claramente da forma, dando a ver a deformação. O que era o símbolo se torna o álibi. O mito torna-se uma impostura. Assim como a primeira é estática. Além disso, é desmistificadora. Também em acordo com a primeira, destrói o mito revelando sua intenção. A terceira é ambígua, pois é aquela que o foco está ao mesmo tempo no sentido e na forma, ou seja, no significante como um todo. Essa leitura será ambígua e dinâmica, de tal forma que o leitor a vive ao mesmo tempo como verdadeira e irreal.

Para Barthes, só passaremos do plano da semiologia ao da ideologia quando o terceiro nível de focalização for atingido, porque é o próprio leitor do mito que deve desvelá-los. E para fazê-lo ele precisa perceber o que está na essência da deformação mítica: transformação do que é histórico em natural. É essa passagem que faz o mito adentrar no leitor de forma desapercibida. Naturalizar: é assim porque é assim, sempre foi. É esse o resultado final da operação semiótica do mito.

Neste trabalho, o objetivo é ver tanto o que foi roubado, de onde, o porquê e que nova mensagem foi naturalizada. É com roubo e mitificação que se constrói a tradição do exílio na poesia brasileira. Esses dois componentes estabelecem o elo entre diferentes falas. Talvez o necessário aqui seja entender de uma nova forma o sentido de “roubar”. Quando Barthes fala em roubo, refere-se a uma ação típica da burguesia de sua época. Retirar um signo de seu lugar. Destituí-lo para então ressignificar. Em Barthes, este roubo é uma violência que gera uma deformação.

Neste estudo, porém, me parece que o termo roubo tem dois sentidos. O primeiro é o roubo fundamental, que dá origem ao nosso mito. Gonçalves Dias e os demais românticos brasileiros destituíram o exílio do seu significado referido, desde a Antiguidade, a uma violação política. O que não é o caso dos poetas brasileiros que foram para Europa por livre e espontânea vontade, ao contrário de Camões, que cita o exílio bíblico e o exílio romano.

No salmo 137 da Bíblia, Jeremias relata a dor sofrida pelos judeus após a conquista de Jerusalém: “Junto aos rios da Babilônia nos assentamos e choramos, lembrando-nos de Sião”. A mesma narrativa foi trazida por Camões em seu poema *Babel e Sião*:

Sôbolos rios que vão
 Por Babilônia, me achei,
 Onde sentado chorei
 As lembranças de Sião
 E quanto nela passei

No caso do exílio romano, este também foi trazido por Camões como, por exemplo, em *O sulmonense Ovídio, desterrado*:

O sulmonense Ovídio, desterrado
 Na aspereza do Ponto, imaginando
 Ver-se de seus parentes apartado

Ovídio foi um poeta romano que viveu e escreveu seu desterro, inscrevendo, quase que de maneira fundante, sua obra na tradição milenar do exílio. Então, como queria demonstrar, na poesia de Camões a vontade de narrar a própria distância não é motivo para tirar da figura do exílio sua história. Pelo contrário, no poeta luso, evocar a memória do exílio é uma ferramenta para dar peso a sua própria experiência, que também obedece à dicionarização do significado de exílio: um afastamento fruto de uma violência política.

Por outro lado, o roubo no exílio brasileiro soa mais como um elogio, uma referência na qual se quer intencionalmente constituir uma história. Além do já citado exemplo da *Canção do Exílio*, o modernista Mário de Andrade, em seu livro “Aspectos da literatura brasileira” (ANDRADE, 1974), afirma que a “lírica do exílio” perpassa a tradição poética brasileira do romantismo a sua poética. Mário brinca com os termos chamando os parnasianos de neo-romantistas, e os modernos de neo-neo-romantistas. Temos, então, na escrita de uma

das mais importantes referências de nossa cultura poética e literária, uma relação com o mito do exílio. Mas é importante destacar novamente que este mito é repleto de discontinuidades. Nem sempre ele foi reproduzido pelos agentes das diferentes épocas. O que “liga” essa tradição são as constantes referências, as apropriações. Entretanto, os significados são diversos e, por vezes, entram em conflito.

O que temos é o mito, sua inflexão e suas causalidades artificiais, que se misturam a ordem geral da natureza, cristalizando-se entre as verdades eternas. Assim, ele é consumido de forma desapercibida, justamente em função da naturalização. Se não possui a capacidade de uma leitura crítica, a leitura da dinâmica semiótica da produção desse mito, irei aceitá-lo. Quando o sentido é esvaziado e um novo conceito é aplicado, ocorre uma espécie de eternização da relação entre significante e significado. Pouco se sabe sobre o que havia antes. Além disso, essa característica faz do mito uma linguagem roubada, afinal, o produtor do mito retira a forma que será preenchida de seu lugar de origem. O mito tem o poder de furtar qualquer sentido. Para Barthes, não existe linguagem que esteja a salvo desse procedimento, o que não impede as diversas linguagens de resistirem ao mito cada uma a sua maneira.

Nós iremos no deter apenas no modo de resistência da linguagem poética, pois é essa que nos interessa neste trabalho. No caso da poesia, ela vai no caminho inverso da linguagem do mito, porque esta busca acrescentar camadas de significação a uma determinada ordem, enquanto a linguagem poética seria pré-semiótica, ou seja, buscar o sentido das coisas antes da linguagem. Mesmo assim, essa tentativa da poesia não resiste completamente ao mito. Para dar conta da linguagem poética, o mito captura a poesia enquanto significante vazio, para então lhe adicionar significação.

A poesia, mesmo com sua linguagem aparentemente antimítica, acaba por produzir essas mistificações. Barthes (2001, p.156) cita que “a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um *mito artificial* (grifo do autor): e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia”. Além disso, o francês questiona o porquê de roubá-lo de volta, “colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica, considerar a sua significação como primeiro termo de um segundo mito” (2001, pg. 156). Ainda neste estudo abordarei situações nesse viés, quando a forma exílio é utilizada de forma “contra-mítica”, nos termos de Barthes (2001, pg. 157). Nesses casos, o mito é reapropriado, tornando-se esse o mito artificial de que fala o semiólogo francês.

Segundo afirma Barthes (2001), só uma linguagem da revolução, verdadeiramente transformadora e voltada para as coisas, é capaz de mudar a realidade. Nos versos do mito do exílio, o que vemos é uma série de imagens e signos retirados da materialidade de sua história,

o que justifica a importância de denotarmos logo de início forma e sentido. Há uma primeira análise a ser feita antes de abordarmos o conceito.

Há duas coisas a serem buscadas pelos poetas analisados: o sentimento de estar longe, além da própria definição do ser amado deixado para trás. É preciso encontrar suas características, assim como definir com exatidão o que se está sentindo, ou o que sentem aqueles que se relacionam com ela. Nem sempre o ser amado irá se manifestar como pátria, assim como nem sempre aquilo que o eu lírico sentirá será tristeza. Mas é em torno dessas duas questões que se dará uma espécie de embate.

Quem descreve bem esse embate é Rocha (2014), demonstra como, do romantismo ao parnasianismo, o tema do sentimento na poética brasileira, que inclui o tema do exílio, aparece dominado pela tristeza. Rocha evoca o poema *Música brasileira*, de Olavo Bilac, onde o poeta parnasiano apresenta o brasileiro como um país composto por três raças que vivem um triste exílio. O Brasil seria, assim, o mito de três raças tristes e exiladas.

Rocha (2014) aponta como pouco tempo após a construção dessa poesia aparecem os modernistas a propagar a alegria como vetor principal de uma virada cultural. A síntese viria com Gilberto Gil e Torquato Neto, que cantam: “a alegria é a prova dos nove, a tristeza é teu porto seguro”. O importante a ser notado é como o exílio atua na construção do mito.

No plano da mitificação, a linguagem poética tenta dizer o que são as coisas, e procura, por vezes, escapar de uma hegemonização da perspectiva. Acaba que, como afirma Barthes (2001), a própria poética torna-se a estrutura. A *Canção do Exílio* talvez buscasse uma diferenciação, uma descolonização da poética brasileira, mas ao instaurar-se, reinstaurou uma espécie de novo regime de signos, o qual serviu de base para os poetas vindouros. Há um dilema, ou um paradoxo, no qual a própria linguagem vem a ser um instrumento mistificador, mesmo não sendo essa a intenção. Os poetas parecem fugir de tal tendência.

Para Barthes, a poesia tem um forte poder de resistir ao mito, mas não lhe escapa. Será como significante vazio que a poesia irá contribuir para a mistificação, e irá reproduzir mundo. Por isso, Barthes (2001) afirma que a língua é uma forma, e não pode ser nunca nem realista ou irrealista, pois trata-se de um signo. Logo, o que ela pode é ser mítica ou contra-mítica, quando trata de buscar desfazer o mito colocando sobre ele uma terceira camada de significação. O realismo não se opõe ao mito, porque ele próprio é construído semiologicamente, e visa não representar, mas significar e constituir uma estrutura, colocar um conceito sobre um sentido ou, de modo mítico, roubar um sentido e torná-lo vazio.

Por isso, não se trata de perguntar se o mito que analisamos corresponde à realidade, mas de procurar entender que a lírica do exílio, este mito, ajuda a naturalizar um estado de

coisas. É preciso entender que ele possui uma intenção de nos fazer entender as coisas de um determinado modo. Conforme observo, a utilização do mito do exílio no *Cavalo* está presente na narrativa de criação do álbum e outras canções do disco. Também é importante notar que no interior dessas produções há um embate em torno dessa forma. Sendo assim, ainda que haja um fio condutor dentro dessa tradição, que se liga pela utilização da forma do exílio, nem sempre haverá concordância, pois o exílio serve de ferramenta para disputas políticas e sociais: está em jogo uma visão de mundo.

2.2. O mito, a ideologia e a política

De início, é importante destacar a forte influência do marxismo e de Adorno na teoria de Barthes. Essa influência é demonstrada em sua explicação a respeito do mito enquanto acontecimento. Na visão de Barthes, a produção de mitos está diretamente relacionada ao fato de vivermos em uma sociedade dominada pela burguesia com “um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia” (2001, p. 158). Além disso, ela opera através da alienação em relação à história.

Para Barthes, os mitos virão da burguesia enquanto classe que busca manter seu domínio. A estratégia é não ser vista, afinal, se em sua intenção de manter o *status quo* ela desse as caras, de forma muito escancarada, geraria questionamentos. Na sociedade burguesa, os mitos são aceitos como naturais. O mito nos interpela, nos notifica e o reproduzimos. Quanto mais tivermos a ideia de que uma fala pertence à essência de uma pretensa natureza, maior será sua aceitabilidade. Essa estratégia permite à classe dominante ter aliados junto às classes intermediárias.

Uma vez naturalizadas e anônimas, essas falas serão sempre despolitizadas, porque lhes foram retiradas sua capacidade de transformação do mundo. O mito mantém um *status quo*. Barthes (2001) evoca Marx para explicar que mesmo o objeto mais aparentemente natural tem algo de político. Esse caráter pode ser manifestado pela linguagem-objeto, que fala as coisas. Mas o mito é metalinguagem, fala sobre elas. Por isso, será mais difícil desfazer um mito quanto mais forte for seu componente político. É mais fácil mistificar uma árvore do que um sudanês, exemplifica Barthes (2001). Assim, existem mitos fortes e fracos; os primeiros são imediatos e o torque do mito é abrupto, os segundos são desbotados, mas podem, ao sofrer um pequeno acidente, retornar revigorados.

Como mencionado anteriormente, o aspecto político do mito do exílio funciona ora como criador de uma identidade, ora como uma denúncia. Os românticos querem uma poesia nacional. Caetano e Gil denunciam a ditadura. No *Cavalo*, à primeira vista, o exílio parece estar esvaziado: não há um estado opressor. Rodrigo está imerso em uma travessia existencial.

O que é político no Cavalo? Esta pergunta exigirá mais esforço no último capítulo.

Além disso, a despolitização obedece ao critério de necessidade, não se trata de verdade. A relação do homem com o mito é de utilização. Os mitos ficam numa espécie de reserva e o homem burguês recorre a eles sempre que precisa. O mito corresponde a uma dada situação e não surge em função de sua estrutura. Alguns poetas que se utilizam do exílio também parecem agir dessa forma, retomando-o como que se roubassem um armário de signos e o repaginassem. Nessa utilização, ocorre o surgimento dessa complexa pseudo-physis, como denomina Barthes, que, no caso analisado, representa a narrativa do exílio.

O mito do exílio é, portanto, metalinguagem, e pode, no que o mitólogo restituir seu caráter perdido de linguagem objeto, vir à tona. Essa é a tarefa deste trabalho, mostrar a forte carga histórica em torno dessa narrativa. Proponho restituir o caráter de linguagem objeto do exílio. Mostrar que onde parece haver a natureza, ouve uma minuciosa construção textual. Só a restituição de seu caráter original de linguagem-objeto pode trazer à tona a evacuação do real, provocada pelo mito. Assim, é no nível do significante do mito, mais precisamente do sentido, que deve se colocar o mitólogo, pois é aí que está a linguagem-objeto esvaziada. Se o mito é despolitizado, não é por acaso, e sim em função de seu contexto. É preciso que ele assim seja, para que dessa forma cumpra sua função de interpelar o leitor do mito sem que ele saia de sua alienação, e perceba a mensagem como natural.

A única forma de a fala fugir do mito é permanecer política. E a fala política é centrada na já citada linguagem-objeto, que se opõe à metalinguagem. A linguagem-objeto é operatória, a relação do falante com seu objeto é estabelecida pelo trabalho. Aquele que fala deseja transformar a realidade, realizar uma ação sobre ela. Agora, se a relação não for de ação, teremos uma relação de metalinguagem. Aquele que fala, fala sobre, e de forma intransitiva. A fala na metalinguagem é conceitual, e busca definir, amarrar, essencializar, mas de modo algum mudar. É uma linguagem do *status quo*, reprodutora do que já existe. Entretanto, o mito não se instaura em uma primeira fala, mas sim em um objeto que já recebeu previamente algum falar sobre, já há uma narrativa sobre o objeto destituído de sua história.

Por isso, para Barthes, a linguagem revolucionária jamais será mítica, pois a revolução carrega consigo a ideia de transformação. A revolução aponta para o caráter político de tudo a sua volta. A revolução desmascara a tentativa da burguesia de se esconder. Por isso, para Barthes (2001), é muito difícil haver mitos na esquerda. A esquerda produzirá mitos sempre que não agir de forma revolucionária, ou seja, a esquerda reformista, aquela que ocupa o parlamento, é mitológica, porque carrega consigo muito dos mitos que procura banir. Essa é a

condição para sua existência dentro do universo burguês. E nessa deserção se manifestará sempre como contrária à revolução.

Mesmo assim, para Barthes (2001), o mito burguês ainda é diferente do mito da esquerda. Esses são mais precários e não tem o mesmo alcance do mito burguês. O mito, na esquerda, no máximo cria nichos, e não há modelos abrangentes a serem seguidos como há no mito burguês. O mito burguês, para Barthes, é uma estratégia, enquanto o mito da esquerda é uma tática ou um desvio. Uma adaptação, um modo de vida possível dentro do universo burguês. O mito de esquerda não cria suas fábulas. Conforme Barthes, isso se deve à natureza da “esquerda”, sua tendência a se definir em relação ao oprimido. Sua busca pela linguagem objeto, e não busca a metalinguagem, logo, à época de Barthes, não recriava, não propunha seu modelo de mundo. Sendo assim, Barthes afirma que “a metalinguagem é um luxo ao qual ainda não pode aceder” (2001, p. 168).

Para fins deste trabalho, busco não situar a operação mitológica da mesma forma que Barthes. Consideramos essa visão entre esquerda e direita estanque, o que torna difícil uma adaptação para nosso objeto. Sobre o que foi descrito acima, sobre a operação linguística, basta dizer que a linguagem é transitiva, e que por ser voltada à ação pode promover a mudança. Essa mudança não precisa ser apenas no campo material, mas sim do mundo semiológico do mito. Interferir em um mito, em um signo, pode reestruturar o campo social. Ora, se a fala é política, o simples fato de tirá-la do domínio de um mito já é uma ação política.

2.3. As estratégias de interpelação

Segundo Barthes (2001), os mitos estão presentes em todas as esferas da sociedade. Os mitos possibilitariam à direita burguesa a manutenção da ordem, defende o autor. Por isso, o burguês manteria o monopólio da metalinguagem, e assim se eternizaria, enquanto ao oprimido, caberia a linguagem da ação, da produção.

Novamente, não vejo as estratégias do mito enquanto produções necessariamente de uma “direita” política. Os artistas do exílio serão vistos como agentes culturais, que recorrem às estratégias retóricas descritas pelo francês. Da mesma forma, entendo por linguagem-objeto toda ação semiológica que vise transformar o paradigma utilizado anteriormente. Essas ações sempre utilizarão de uma das estratégias retóricas enumeradas por Barthes.

Essas formas são diferentes modos de interpelação pelos quais o mito chega até nós. O fato de cada forma ser diferente uma da outra não impede, conforme o autor, que o mito mantenha sua estrutura primordial; significante esvaziado, ou deformado, em sua historicidade, e repleto com a narrativa naturalizante. Enumeraremos aquelas que encontramos em nossa pesquisa.

A primeira forma que irei utilizar é a omissão da história. Essa é a forma mais mencionada por Barthes ao longo do capítulo teórico. A omissão da história é o principal mote do mito. Apagar a história é o principal meio de manutenção da ordem. A omissão da história naturaliza. Esse aspecto do mito será um dos quais mais iremos recorrer ao longo de nosso trabalho. Entender o que foi feito da história em cada obra será fundamental para a conclusão deste estudo. Já adianto que, pelo menos na superfície, o percurso do exílio na cultura brasileira é repleto de oscilações e pontos de tensão.

A segunda forma é a identificação, e diz respeito ao reconhecimento do outro. No caso, o pequeno burguês não sabe reconhecê-lo e sempre o concebe pelo mesmo. O outro tira do burguês seu caráter eterno, natural. “Como pode alguém não ser como eu?”, diz o burguês. Para trazer o outro à existência, é preciso camuflá-lo no universo mítico burguês. Do contrário, aqueles que chegam neste nível tornam-se simulacros, tipos que ameaçam a ordem burguesa, como o bandido, o pederasta, o louco, etc. Eles serão colocados em uma linguagem de montagem e destruição também repleta de mitos burgueses, como o julgamento e a prisão.

Veremos essa forma ao longo de nossa análise, pois o mito do exílio muitas vezes vem acompanhado de um reconhecimento de si e do outro. O próprio *Cavalo*, enquanto veículo do espírito, na descrição de Amarante faz de si um *duplo*, um outro. Reconhecer-se é conhecer um outro. Reconhecer o lugar de onde se está longe, também é um reconhecimento do outro. Será preciso ver também se o outro não foi reduzido ao mesmo, e o que é feito dessa diferença. Será preciso responder se o mito do exílio afirma a diferença do outro ou tenta traduzi-lo pela forma do homem burguês tradicional.

A tautologia é a terceira forma retórica de Barthes. Ela possui um parentesco com as duas demais estratégias, e trata da afirmação do mesmo pelo mesmo, da repetição do sujeito no predicado. “Isso é isso”. Trata-se da forma de, ao mesmo tempo, naturalizar sem dar explicações e de medir o outro a partir de si, o, como utilizo neste trabalho, de arraigar a própria identidade em símbolos outros. É o caso já do Romantismo, em que o “Minha terra tem Palmeiras, onde canta o Sabiá” já dita a operação do mito.

Ao mesmo tempo, a tautologia aparece como uma forma de procurar no distante o próximo, afinal, na tradição do exílio, a partida nunca é uma forma de encontrar o outro, mas a si mesmo. É um movimento de espelhamento, onde o eu e o outro se confundem. Por isso, trata-se de uma tautologia identitária. A busca de si, de uma natureza perdida, como se fosse possível essa natureza. Nesse viés, o *Cavalo* encontra a tradição brasileira, já que um dos principais motivos da partida de Rodrigo é o voltar-se.

Porém, o mito do exílio é dotado também de suas próprias figuras retóricas, que se

parecem muito com algumas das citadas por Barthes, mas que possuem uma especificidade. Assim, o que compõe a forma do mito do exílio é justamente uma sucessão de figuras retóricas específicas dessas produções. E será a essas figuras que nossos poetas irão apelar. É justamente pela repetição, pelo caráter quantitativo desse uso que poderemos dizer que esses usos participam do mito.

2.4. Metodologia

Para verificar a presença da forma do exílio dentro da cultura brasileira, primeiramente, há que se buscar o que foi roubado. É preciso identificar o signo, sua forma e seu sentido, e qual sua origem. Depois o objetivo é verificar de que forma seu sentido original foi deformado, lembrando que, para Barthes, mesmo com a omissão da história sempre sobra um resíduo do signo oficial (2001, pg. 140). O terceiro passo é compreender que novo conceito foi atribuído ao signo roubado, que significação lhe foi dada.

No que diz respeito ao aspecto político, trata-se de entender a que contexto está relacionado o novo uso do mito, e por meio de quais estratégias ele se manifesta, lembrando que destaco três delas: omissão da história, identificação e tautologia. Por fim, o objetivo é constatar que papel o agente da fala ocupa em relação ao mito, se de produtor ou de “contraprodutor”, podendo essa produção ser de resistência (2001, pg. 154), dando um passo atrás na cadeia de significação ou, caso seja o contrário, praticando o ato de pôr uma terceira camada no jogo da significação (2001, pg. 156).

A partir do que foi mencionado, ponho a prova o corpus pesquisado. Começo com o período da Escola Romântica, mais especificamente dois poemas: *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, e *Adeus À Pátria*, de Gonçalves de Magalhães. O objetivo é identificar se é possível dizermos que é desta época que data o mito do exílio na cultura brasileira. Essa suposição tem como base a leitura de diversos artigos que apontam a influência, o alcance e a originalidade da *Canção do Exílio*, pelo menos em relação às criações nacionais. Ainda no Romantismo, coloco à prova o poema *Canção do Africano*, de Castro Alves. Nele encontramos uma atitude que só aparecerá novamente nos modernos. Alves problematiza o mito romântico, e lhe dá um viés crítico. O poeta condoreiro deixa visível de onde retira sua influência, mas a traz com um conceito novo.

Depois, analiso os poetas do modernismo brasileiro, pois há neles uma nova atitude em relação ao tema. Neles investigo a relação que estabelecem com o mito, se de reprodução ou crítica. Nesse período, o tema segue aparecendo e com vieses semelhantes. O objetivo é não perder de vista as exigências da teoria barthesiana, afinal, nessa época, o tema se multiplica e aparece com diferentes conotações. Assim, cada poema será submetido aos

postulados barthesianos descritos acima, para que seja possível identificar a singularidade que lhes são próprias.

Na terceira análise parece haver um novo ponto de partida. O exílio vivido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, a princípio, não tem a ver com os analisados que o precedem. Pelo menos não há em suas canções referências claras a eles. O que se pode dizer a priori é que, em função das fontes históricas, não se trata de um novo mito, mas sim de um processo antimítico. Abordo, então, os exílios dos baianos como acontecimentos separados dos objetos anteriores, mas que mesmo assim será submetido aos temas barthesianos. De Caetano Veloso, analiso canções de seu disco de 1969, o conhecido “Álbum branco”, mais precisamente, as canções *Irene*, *Marinheiro Só* e *Empty Boat*, e do seu disco de 1971, a versão de *Asa Branca*.

Quanto ao *Cavalo*, cabe verificar como Rodrigo Amarante mistifica sua experiência. Serão submetidas à teoria do mito, de forma individualizada, as canções *Nada em Vão*, *Hour glass*, *Mon Nom*, *Irene*, *O cometa*, *Maná* e *Tardei*. Analiso as músicas, uma a uma, por crer que individualmente elas têm uma forma singular de produzir o mito. Também analiso a carta de apresentação do disco, escrita pelo compositor, e mais quatro entrevistas concedidas por ele, três delas disponíveis no site de compartilhamento de vídeos Youtube, e uma delas disponível no site da revista *Rolling Stone*. A primeira é a para o programa português *O que fica do que passa* (AMARANTE, 2014), a segunda para o programa *Cultura livre* (AMARANTE, 2013), e a terceira, já citada, para o programa *If you walk the galaxies* (AMARANTE, 2014). Cito essas por considerar que seus conteúdos atuam conjuntamente, formando uma espécie de metanarrativa na produção de sentido do disco.

Neste capítulo, debato como o mito do exílio se instaura deformando historicamente o componente político dessa experiência. A partir daí diversos poetas se apropriaram dessa ferramenta retórica, o exílio, para produzir novas significações, ora mitológicas, ora não. Esse é o caso também do álbum *Cavalo*, de Rodrigo Amarante, em que o compositor narra seu processo de composição, muitas vezes recorrendo ao exílio, e cria uma série de produções que mencionam o tema. Por ora, no próximo capítulo, vou me deter em alguns poetas da história poética brasileira, e verificar que tipos de apropriação estes autores fizeram do tema do exílio.

3. O mito do exílio e sua desconstrução na tradição brasileira

3.1. No Romantismo

A gênese da lírica do exílio no Brasil situa-se na canção *Doçura de amor*, de Domingos Caldas Barbosa, composta em 1798, décadas antes da aparição do romantismo. (ROCHA, 2014). Podemos ver em sua letra uma ferramenta que seria reutilizada por Gonçalves Dias em sua *Canção do Exílio*: a distância como ferramenta de pensamento para justamente dar a ver os encantos da pátria. Como dito no capítulo anterior, uma tautologia identitária, em que se busca na viagem o reconhecimento e a naturalização do mesmo. Diz a letra da canção:

Cuidei que o gosto de Amor
Sempre o mesmo gosto fosse,
Mas um Amor Brasileiro
Eu não sei por que é mais doce.

Gentes, como isto
Cá é temperado,
Que sempre o favor
Me sabe a salgado:

Nós lá no Brasil
A nossa ternura
A açúcar nos sabe,
Tem muita doçura,
Oh! se tem! tem.

Tem um mel mui saboroso,
É bem bom, é bem gostoso.

As ternuras desta terra
Sabem sempre a pão e queijo
Não são como no Brasil
Que até é doce o desejo.

Gentes etc.

Ah nhanhá, venha escutar
Amor puro e verdadeiro,
Com preguiçosa doçura
Que é Amor de Brasileiro.

Gentes etc.

Os respeitos cá do Reino
Dão a Amor muita nobreza,
Porém tiram-lhe a doçura
Que lhe deu a Natureza.

Gentes

Quando a gente tem nhanhá
 Que lhe seja bem fiel,
 É como no Reino dizem
 Caiu a sopa no mel.

Gentes

Se tu queres qu'eu te adore,
 À brasileira hei de amar-te,
 Eu sou teu, e tu és minha,
 Não há mais tir-te nem guar-te.

Gentes

Por essa utilização, *Doçura de amor* será tratada como a pré-história do exílio da tradição brasileira, justamente por sua utilização do “lá” e do “cá”, possibilitadas somente pela percepção da distância entre a pátria e o lar. São essas expressões, essas pequenas peças de linguagem que tornam o motivo do exílio um dispositivo, um (pré)texto para a produção de significações, naturalizantes ou míticas. Assim, em *Doçura de amor*, já temos o tom ufanista que caracteriza a arte brasileira na transição do colonialismo para o Império. Porém, é só com o Romantismo que o tema advém com certa regularidade.

Além da *Canção do exílio*, que analiso mais à frente, podemos encontrar o tema, por exemplo, em outro expoente do período, Gonçalves de Magalhães, em sua dramática *Adeus à Pátria*. Na sua obra que “marca” o início do romantismo, *Suspiros poéticos e Saudades*, ele traz entre outros temas o exílio e a distância do lar. Podemos ver mais especificamente o tema no poema *Adeus à pátria*, onde enumera os componentes aos quais está deixando para trás, assim como o sentimento triste de “ter” de deixá-los:

Adeus, oh Pátria amada,
 Terra saudosa, onde eu abri meus olhos
 Pela vez prima ao sol americano;
 Onde nos braços maternos suspenso,
 O teu amor co'a vida
 No albor dos anos meus fruí gostoso.

Oh margens do Janeiro,
 Eu me ausento de vós com mágoa e pranto!
 Adeus, brilhante céu da terra minha!
 Adeus, oh serras que vinguei difícil!
 Adeus, sombrias várzeas,
 Que vezes passei meditando

Temos, então, um mote que seria recorrente no mito romântico: o nacionalismo. No poema de Magalhães há, assim como nos demais expoentes do período, a exaltação de um Brasil repleto de belezas naturais. No poema em questão, *Adeus à pátria*, vemos essa diversidade de substantivos a representar o Brasil. Chama a atenção a repetição da expressão

“Adeus”, referindo-se a seu próprio exílio. Para além da comparação da terra estrangeira, o exílio oferta o elemento sentimental, tipicamente romântico, para a relação com a pátria.

A mais conhecida expressão deste mito, a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, ajuda a perceber este e outros elementos dessa construção do exílio. Nela, é possível encontrar a problemática do exílio: primeiro, podemos notar a exaltação da pátria com a utilização de elementos que supostamente representam o país. Segue o trecho:

Minha terra tem Palmeiras
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá

As palmeiras e o sabiá, até então seres da fauna e flora, tornam-se símbolos de nossas riquezas naturais, e mais do que isso, de nossa nação, que buscava independência cultural. Aqui está um dos roubos essenciais. Essa valorização das riquezas naturais deve-se muito à influência recebida pelos românticos brasileiros de duas pessoas: Ferdinand Denis e Almeida Garret. O primeiro era francês, esteve no Brasil no início do século XIX, e aconselhava aos poetas românticos a colocação das paisagens tropicais daquele país (BATISTA, 2017). O segundo era português, e se relacionava muito à ideia de um nacionalismo associado com a valorização da natureza. Ambos recomendavam que os membros do chamado “grupo de Paris” seguissem essa direção.

Há uma construção racionalmente pensada das belezas naturais brasileiras. A intenção era dar ao leitor algo com o que se orgulhar. Esse naturalismo já vigorava na Europa e acabou incorporado pelos românticos brasileiros.

Além disso, como afirma Rocha (2014), o exílio já aparece como uma condição que alimenta o exercício de contraste entre o “cá” e o “lá”, feito pelo poeta, que por estar “exilado”, tem o poder de comparar sua terra natal com a que está agora. Sua imaginação e seu olhar estão animados por uma nostalgia que o faz ver os elementos da pátria como superiores aos componentes do “cá”. Tal exercício de comparação, uma das grandes possibilidades dessa ferramenta guardada em estoque que é o exílio, servirá para outros poetas.

Outro ponto encontra-se na transição da primeira estrofe para a segunda. Há uma mudança na utilização do pronome “minha”, como em “Minha terra tem palmeiras”, para o pronome “nosso”, da segunda estrofe:

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida mais amores

A intenção de Dias é justamente passar de uma identificação de si, dizendo “*minha terra*”, para depois englobar o leitor em sua fala. O pronome “nosso” interpela o leitor. Dizer que o elemento pretende ao poeta e também ao leitor, convoca este às belezas naturais brasileiras, e conclui um processo de naturalização, que poderia ser considerado mítico. O leitor desprovido da crítica estará impedido de compreender, em função do apagamento da história das trocas políticas, das críticas da Nação e do peso político existente, as críticas construídas pela *Canção do Exílio*.

Mais adiante, o poema, ainda que não fale da palavra saudade, traz uma espécie de *pathos*, que será reforçado subsequentemente. O mesmo *pathos* que está presente no “Adeus” de Magalhães. O poeta exilado sofre, ainda que no texto. O exílio o leva a sonhar saudoso à noite, e a pedir a Deus que não morra sem ver sua pátria de novo. Essa tristeza parece ser uma tentativa de dar vida ao poema. Há um trabalho a realizar, um sentimento ruim a suprir. Além disso, há uma relação de retroalimentação entre o amor à pátria e a temática da saudade. Quanto mais o poeta parece sofrer por estar longe, mais garrida a terra se torna, e contrário também vale. Quanto mais valor possui a terra, mais doloroso será o degredo do poeta. Então, são extensões do exílio, e que são possibilitados por ele.

Dada essa recorrência, considero o Romantismo a escola onde o exílio aparece de forma mais consistente. É nesse período que o tema passa a influenciar poetas de gerações subsequentes. O exílio dos românticos brasileiros difere daquele narrado desde a antiguidade, o qual tem a violência política *strictu sensu*. Pois ainda que haja o exílio voluntário, na essência, o degredo é um acontecimento que surge de uma violação. O poeta romano Ovídio chora a saudade gerada pela expulsão do lar, o mesmo vale para os judeus, que no salmo 137 da bíblia sentem a saudade de Sião.

O exílio romântico é vivido por estudantes brasileiros. A maioria desses estudantes vinha de famílias abastadas, como é o caso de Gonçalves Dias, filho de um português com uma índia, e tinha uma ligação muito próxima com o Imperador D. Pedro II (LIMA, 2017) Vivendo a efervescência cultural da Europa da metade do século XIX, apropriam-se da narrativa do exílio, e a reapresentam com um novo fim: servir de ferramenta retórica para a constituição de uma poética que se pudesse chamar de brasileira, assim como procuram os elementos que pudessem alimentar o nacionalismo crescente à época.

Ademais, é justamente por não possuir a densidade política que ancestralmente carrega o exílio, e de ter como fim um discurso indireto em relação à poética original, que diremos que o Romantismo instaurou em nossa tradição o mito de que para conhecer o Brasil é preciso ausentar-se.

Por que, para demonstrar o amor pela pátria, é preciso afastar-se dela, criando por meio de um mau sentimento? O exílio expressa a tristeza como um modo de demonstrar amor. Como veremos mais a frente, será este sentimento um dos mais problematizados por aqueles que procuraram (re)invertê-lo. O exílio permite, no plano da sensação que o poema pretende evocar, um ponto de inversão. Além de ferramenta retórica de comparação, trata-se de um instrumento que permite realizar um abafamento da alegria. Com ele é possível exaltar ao mesmo tempo em que se chora.

Rocha (2014) cita a canção *Doçura de amor*, de Domingos Caldas Barbosa, em que o exercício do distanciamento já aparece, mas creio que é só com Gonçalves Dias que esse motivo ganha corpo, já que o nome “exílio” aparece estampado, não só pelo alcance que obteve, mas por trazer em si as utilidades do exílio; como ferramenta de comparação com fins de exaltação, inversão “afetiva” ou uma naturalização da tristeza e da nostalgia.

Depois de criada, a *Canção do Exílio* passa a servir de referência, ainda no período romântico, para diversas outras composições poéticas, tanto de brasileiros quanto de portugueses que viviam no Brasil, e sentiam a falta da pátria. Um desses exemplos está no livro *As primaveras* (1859), de Casimiro de Abreu, onde há uma *Canção do Exílio* própria do autor. Também podemos citar o brasileiro Caldre e Fião com o poema *Noite da Minha Terra* (1845), e os portugueses José Antônio da Rocha Galo, que publica seu poema no jornal *Eco do Sul* (1874), e Francisco Guilherme Pinto Monteiro, cujo poema foi publicado *post mortem*, em 1904 (VAZ, 2003).

Na chamada terceira fase do romantismo brasileiro, Castro Alves irrompe, de forma crítica, incluindo a figura do negro como sujeito do exílio. Trata-se de uma sobreposição, uma terceira camada de significação imposta à primeira geração romântica, uma vez que a própria canção do exílio torna-se um signo provido de forma e sentido. Temos um gesto político de muita densidade, pois Alves dava a pessoas consideradas objetos a possibilidade de sentirem-se exilados políticos. Assim, o escravo é um sujeito em exílio a sentir saudade de sua casa: a África. Esse continente é cantado como o lugar da liberdade, onde não havia a violência da escravidão.

Podemos identificar a regularidade, ou seja, a denúncia da escravidão, em toda obra de Alves. Mas é na *Canção do africano* (1863) que encontramos a menção mais direta ao *mito* do exílio.

La na úmida senzala
Sentado na estreita sala,
Junto ao braseiro, no chão,
Entoa o escravo o seu canto
E ao contar correm-lhe em pranto

Saudades de seu torrão

Na poética de Castro Alves, o viés é diferente daquele utilizado pelos primeiros românticos. Poderíamos dizer que a poética que dá a ver um novo exilado, o povo negro, não é apenas um recado plenamente politizado, mas também um recado estético, pois, de certa forma, denuncia aquilo que havia sido naturalizado no início da literatura que se queria brasileira: uma visão do Brasil repleto de belezas naturais.

Alves opera um reagenciamento das ferramentas criadas pelos românticos que o precediam. Ele reconhece as belezas naturais brasileiras, mas diz sentir afeto pelo que está longe, a África:

Minha terra é lá bem longe
Das bandas de onde o sol vem
Esta terra é mais bonita
Mas à outra que quero bem

Além do mais, é interessante notarmos neste poema a recorrência de formas transitivas, isso a partir da divisão da linguagem-objeto e da metalinguagem feita por Barthes. Foi por essa via também que Alves realiza uma mensagem estética, que retira a poesia da metalinguagem, e lhe dá a linguagem da ação. O escravo é apresentado como personagem do poema por meio das ações que pratica:

O escravo calou a fala,
Porque na úmida sala
O fogo estava a apagar;
E a escrava acabou seu canto,
Pra não acordar com o pranto
O seu filhinho a sonhar!

O escravo então foi deitar-se,
Pois tinha de levantar-se
Bem antes do sol nascer,
E se tardasse, coitado,
Teria de ser surrado,
Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
E põe-se triste a beijá-lo,
Talvez temendo que o dono
Não viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo!

E tais ações dizem sempre respeito à violência sofrida, o que mostra o quão era impossível unificar uma nação em torno desse amor “mitificado” pelas “belezas naturais”. A crítica de Alves faz ver a violência totalizante por trás do motivo do exílio. Existem Brasis, diferentes relações com a pátria, diferentes formas de viver o degredo, ou mesmo de não vivê-lo.

O negro no Brasil é, assim, um ser em exílio. Há uma mudança no nível da questão do

exílio, ajustado à luta da abolição. No plano da forma, Alves procura reconectar a linguagem poética à linguagem-objeto, e dá novas cores aos personagens sem apagar suas histórias.

3.2. Nos modernos

No ensaio *Aspectos da literatura brasileira* (1974), Mário de Andrade encontra um elemento repetitivo dentro da tradição poética brasileira: a lírica do exílio. Para ele, do romantismo a sua época, a década de 30, o exílio serviu como o grande fio condutor que o levou a chamar os parnasianos de neo-românticos, e os modernos de neo-neo-românticos. Poderíamos dizer, de forma análoga, que Mário pensou como um mitólogo, porque no plano da metalinguagem devolveu à história aquilo que lhe fora roubada, ainda que de forma nem sempre intencional. Ele encontrou uma repetição, e procurou um significado.

Sobre isso, concluo que no modernismo, em relação à identidade da cultura comunicativa brasileira, já se pode falar de uma maturação, uma evolução que não se contenta em reproduzir uma tradição, mas sim de problematizá-la. A obra de Andrade está englobada na tendência do modernismo brasileiro de produzir criticamente a partir de um olhar para trás. Pode-se notar esse movimento na ideia do exílio, pois alguns de nossos poetas foram buscar nessa figura, e na própria *Canção do Exílio*, a inspiração para criar, contestando de forma antimítica a “nação” naturalizada pelos primeiros românticos.

Um deles é Murilo Mendes, que na sua *Canção do Exílio* canta uma terra diferente daquela descrita por Dias. Na ironia de Mendes, o Brasil é uma terra entrecruzada por diversas culturas e povos, dizendo que aqui há também outros lugares:

Minha terra tem macieiras da Califórnia
Onde cantam gaturamos de Veneza
Os poetas da minha terra
São pretos que vivem em torres de ametista

A questão é que o poeta segue o padrão de glorificar sua terra:

Eu morro sufocado
em terra estrangeira
Nossas flores são mais bonitas
Nossas frutas mais gostosas

O exílio segue intocado, apagado em sua história. Ocorre, então, uma mudança na forma do significante que, como diz Barthes, é mais rica que o conceito. A forma se prolifera e mantém o sentido. E é isso que noto nesse poema, uma diferença nos versos, a atualização em uma nova tendência estética. A canção de Dias passa por uma sobreposição de significação, como já fora feito em Castro Alves. O que se quer é desmontar a ideia de uma pátria que se reconhece pelo que lhe é genuíno.

As belezas naturais não se sustentaram muito tempo na voz de nossos poetas. Pouco a pouco, como diz Mário de Andrade, eles foram dando de ombros, negando-se a definir uma

pátria, ou se dirigindo a ela de forma crítica. Nesses poemas, assim como em Alves, houve um reaproveitamento das ferramentas do mito do exílio, mas mudando a visão da pátria. A mudança parcial desse viés encontramos, por exemplo, no principal idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald de Andrade. Em seu *Canto de regresso à pátria* (1925), o artista utiliza uma abordagem diferente daquela de Gonçalves Dias. As palmeiras viram “palmares”, o que já denota uma visão crítica da pátria, além de certa ironia quando evoca o progresso de São Paulo, contrastando com o naturalismo dos primeiros românticos. Mas a exaltação subsiste, sendo a distância, como nos primórdios, um pretexto.

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

O que se mantém em Oswald, aparece invertido em Manuel Bandeira. Em sua *Vou-me embora pra Pasárgada*, o poeta afirma não mais querer ficar onde está, e anuncia sua ida para este novo lugar onde é amigo do Rei, e onde pode ter o amor que bem entender:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Pode-se dizer que o poema de Bandeira, assim como todos os demais, possui uma singularidade interessante. Nele é onde há uma inversão da significação do mito; não se quer ver a pátria, mas o contrário, partir dela. A vida de Bandeira explica o poema. A Pasárgada não se refere exatamente ao Brasil, mas a sua vida especificamente. Assim, os dispositivos míticos presentes desde *Doçura de amor*, o “lá” e o “cá”, assim como o sentimento de amor, estão todos invertidos na comparação com a tradição. Não que o poeta tenha apelado para essa tradição para criar, mas a comparação neste trabalho é necessária. Bandeira traz o amor pelo que está longe, mas diferente do exilado, não quer voltar, e sim partir. Assim, é a figura retórica da *distância* que traz Bandeira a este trabalho, figura comum aos criadores do exílio.

Na mesma linha, mas sem a inversão, podemos citar também “Pátria minha”, de Vinicius de Moraes. O poeta apela para as saudades e para o sentimento como um todo, e reproduz tal qual o mito do exílio a tristeza como um sintoma. A pátria é “doçura”, o que denota a presença discreta do amor à pátria, mas também “vontade de chorar”. Entretanto, há um movimento que considero parecido com o feito por Rodrigo Amarante no seu *Cavalo*, e Caetano Veloso em sua *Irene*: a de individualizar os signos que representam a terra. No caso de Vinicius, ele relaciona a pátria com a figura de seu filho, desconstruindo a ideia de “Nação” com suas riquezas naturais. Assim, segue o trecho:

A minha pátria é como se não fosse, é íntima

Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
 É minha pátria. Por isso, no exílio
 Assistindo dormir meu filho
 Choro de saudades de minha pátria

No entanto, o amor pela pátria não desapareceu no período. Desde a primeira aparição do mito do exílio, o amor ao Brasil sempre sobreviveu, ainda que de forma subterrânea em alguns momentos. Nos deparamos com o amor à pátria em Drummond. Em *Europa, França e Bahia*, o poeta de Itabira, a reboque de seus predecessores, mas munido do verso livre, mais apropriado ao seu tempo e estilo, se volta saudoso à pátria, e rememora a canção do exílio:

Chega!
 Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
 Minha boca procura a “Canção do Exílio”
 Como era mesmo a “Canção do exílio”?
 Eu tão esquecido da minha terra...
 Ai terras que tem palmeiras
 Onde canta o sabiá

Observar o jogo semiótico que se estabelece nesse campo, e o que se passa com a *Canção do Exílio*, ajuda a perceber isso com mais força. Afinal, ela se torna por si só um símbolo, que se instaura com o roubo de diversos signos, e termina na modernidade servindo de objeto para ressignificação. A atenção desses modernos está voltada mais para a finalidade maior da *Canção do Exílio*, que é exaltar a pátria e utilizar o exílio também como dispositivo, um instrumento, um signo, que permite criticar o país e traçar o comparativo entre o lar e a nova terra que se visita. Assim, com as paródias das quais a canção do exílio foi alvo, o mito não se perpetuou.

Vemos então que há nos românticos a repetição do tema do exílio, este reutilizado pelos modernos para fins diversos, em resumo, reprodução ou crítica. O importante é que nos modernos podemos ver com mais clareza a dispersão do uso do tema do exílio e de suas ferramentas retóricas. Por isso, há de se atentar para o fato de que o exílio é um processo dispersivo, e que cabe ao estudo mostrar a singularidade do seu desenvolvimento em cada situação.

3.3. Na Ditadura Militar do Brasil

Após quase um século de uma tradição que sempre fabulou o exílio, sem que este fosse, de fato, uma vivência do que o termo significa, o Brasil vive um período de intensa repressão, que leva seus artistas a deixarem o país, ora por medo de represálias, ora de forma forçada. A ditadura militar brasileira que teve início em 1964 e só foi terminar em 1985 mandou, principalmente, a partir de seu Ato Institucional nº 5, o AI-5, artistas brasileiros para fora país.

Durante o período, mais de um século depois da criação da *Canção do Exílio*, uma nova forma de expressão artística já havia ganhado o público brasileiro: a canção. Um letrista ou intérprete cantando melodiosamente com um acompanhamento tornou-se ao longo da primeira metade do século XX um dos principais atrativos para os brasileiros.

O leque de canções que ilustram o exílio vivido por brasileiros no período da ditadura começa com uma música que serve de premonição para as outras que viriam. Ela se chama *Sabiá*, e foi composta por Chico Buarque e Tom Jobim para concorrer no festival internacional da canção de 1968, meses antes da publicação do AI-5, decreto que retirou diversas garantias constitucionais dos brasileiros, feito pelos militares que assumiram o governo do país. Houve uma polêmica, pois *Sabiá* não era a mais querida pelo público, que preferia *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, compositor que após receber forte reação contrária por sua música, optou, como outros, pelo exílio.

Mesmo assim, *Sabiá* nos interessa aqui, pois sua letra traz um diálogo evidente com a *Canção do Exílio*. O próprio nome da música já faz essa menção, e o decorrer da letra mostra o mote de todas as canções e poesias que mistificam o exílio. Os primeiros versos dizem:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Esta primeira estrofe, de certa forma, abstrai o lugar para onde o poeta quer voltar, identificando assim como que um universal, como se Chico e Tom tivessem encontrado essa regularidade em nossa tradição, tornando-se um leitor que joga com o mito. Sua abordagem, como podemos identificar na segunda estrofe, na combinação com o *Vou voltar* cria um cenário que o eu lírico demonstra um apego pela pátria, mas ao mesmo tempo a vê de forma crítica:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queira
E anunciar o dia

No que diz respeito ao mito, temos uma repetição do desejo de voltar. Há um elogio à pátria, mesmo que olhando de forma diferente para nossas belezas naturais. Chico e Tom, portanto, desnudam os substantivos instituídos pelos românticos, mas mantêm a questão do

exílio igual. A diferença é que o contexto não nos permite dizer que se trata de um apagamento da história, afinal, com nosso olhar, vemos uma relação da canção com os acontecimentos políticos que viriam. A utilização crítica das imagens poéticas não muda o fato de que Chico e Tom estão imersos nas sanhas nacionalistas, e que se utilizam do exílio como ferramenta para dar a ver esse conceito.

Depois de já publicado o AI-5, Caetano Veloso e Gilberto Gil são dois dos mais conhecidos compositores do período que vivenciaram o exílio, a partir de 1969. Eles foram para Londres logo no início desse ano, onde ficaram até o fim de 1971. Durante esse período, compuseram discos que simbolizam parte dessa vivência. É verdade que os dois primeiros álbuns de cada um foram feitos antes do exílio, no período da prisão em Salvador. No entanto, considero esses álbuns de exílio, pois neles há canções que se utilizam do motivo abordado até aqui.

Por exemplo, quando a canção *Irene* foi criada, Caetano ainda não estava em Londres, mas sim preso em Salvador, aguardando uma decisão em relação ao seu destino. Porém, a música ficou marcada como um símbolo do período vivido pelos dois. O sorriso de Irene eternizou-se como um signo do amor pelo que está longe. Na comparação com Gonçalves Dias, não se trata de uma beleza natural, mas sim de um símbolo particular do autor. Temos, então, uma mesma lógica, uma mesma estrutura de significação, mas com o objeto diferente.

O restante da letra, que diz: “eu quero ir minha gente eu não sou daqui / eu não tenho nada” reforça o *pathos* do exílio que outrora fora poetizado por tantos outros. Mas, desta vez, o conceito e o contexto corroboram com os dizeres de Caetano. O músico viveu de fato aquilo que o exílio carrega desde a antiguidade; a violência da expulsão. Caetano acaba servindo como que de antena para uma época, afinal, tantos outros amargaram a experiência triste do exílio.

Ainda no disco no qual Irene faz parte, o conhecido Álbum Branco, de 1969, temos outras canções que podem servir de exemplo do mito que apresento, mesmo sendo um álbum “de partida”, de “até logo”. São estas canções, *The Empty Boate* e *Marinheiro Só*, que trazem a temática da solidão ao mesmo tempo em que trazem a metáfora da navegação.

Empty Boat possui uma levada alentada, e Caetano canta:

From the Stern to the bow
Oh; my boat is empty
Yes, my heart is empty
From the hole to the how

From the rudder to the sail
Oh my boat is empty

Yes, my hand is empty
From the wrist to the nail

From the ocean to the bay
Oh, the sand is clean
Oh, my mind is clean
From the night to the day

From the Stern to the bow
Oh, my boat is empty
Oh, my head is empty
From the nape to the brow

From the east to the west
Oh, the stream is long
Yes, my dream is wrong
From the birth to the death

Desde os poetas portugueses, a navegação e o barco são figuras recorrentes na partida para a viagem. Como diz Mário de Andrade, os próprios parnasianos utilizavam muito a metáfora da barca para representar a distância do exílio. Podemos citar também Dorival Caymmi e o exílio do pescador, que tem um amor no mar e um na terra. Em Caetano, o navegador está castrado pela separação, assim como o *Cavalo*, que veremos mais à frente, esvaziado e destituído de uma parte de si, daquilo que ficou no lar. Seu coração, seu corpo, sua cabeça, seu barco, estão todos vazios

Em *Marinheiro Só*, essa cantada em português, há a constatação do não pertencimento:

Eu não sou daqui
Marinheiro só
Eu não tenho amor
Marinheiro só
Eu sou da Bahia
Marinheiro só
De são salvador

De novo retomamos ao tema da separação e a dor da distância. Porém, diferente dos românticos, que idealizam a pátria, Caetano adota essa posição em relação a sua amada Bahia. E se seguem os mesmos padrões. A distância se torna a musa, e o espaço o grande objeto de reconhecimento do eu, “Eu não sou daqui [...] eu sou da Bahia, de São Salvador”.

Já exilado, Caetano compõe seu disco de exílio, em que, amargando a distância, traz um repertório de canções melancólicas. Destaco a canção que encerra o disco, uma versão de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, que diz:

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
 Nem um pé de plantação
 Por falta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão

Por falta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
 Bateu asas do sertão
 Depois eu disse, adeus Rosinha
 Guarda contigo meu coração

Depois eu disse, adeus Rosinha
 Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
 Numa triste solidão
 Espero a chuva cair de novo
 Pra mim voltar pro meu sertão

Espero a chuva cair de novo
 Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
 Se espalhar na plantação
 Eu te asseguro não chore não, viu
 Que eu voltarei, viu
 Meu coração

Eu te asseguro não chore não, viu
 Que eu voltarei, viu
 Meu coração

Cantando lentamente e triste, Caetano fez de *Asa Branca* mais um signo do exílio, pois a canção também trata do retorno, e por ser um símbolo do Brasil, daquilo que está distante, fez-se parte o mito do exílio. A canção ganhou ali um novo significado.

Na obra de Gilberto Gil podemos encontrar *Aquele abraço*, de 1969. Assim como é típico da linguagem do exílio, o artista busca encontrar símbolos que representem o lugar do qual se está sendo apartado. O “realengo”, a “torcida do flamengo”, “Chacrinha”, todos os símbolos evocados. É interessante notar o “perfil” de dos signos evocados, na comparação com o período romântico. Gil procura signos que parecem designar um sentimento de mais alegria e força. Além disso, o baiano troca o “Adeus” romântico pelo “Aquele Abraço”. Possivelmente, isso está relacionado à virada cultural, promovida pela primeira geração moderna, quando a alegria se torna uma espécie de novo paradigma, talvez um novo mito. Diz a canção de Gil:

Alô, alô, Realengo
 Aquele abraço!
 Alô torcida do Flamengo
 Aquele abraço

Chacrinha continua
 Balançando a pança
 E buzinando a moça
 E comandando a massa
 E continua dando

Porém, há uma diferença. Não é possível dizer se realmente a canção trata-se de um mito, pois seu contexto não é de naturalização de um *status quo*, mas sim de um enfrentamento, o que acaba por diferir as canções dos baianos da *Canção do Exílio*. Outro fato importante a notar é que a (contra)narrativa instaurada pelos compositores desse período tem algo de original, ou seja, não parece haver nela uma referência à tradição. Assim, ela só irá se tornar mito em outras mãos, e é por isso que é importante citá-la antes da exposição do *Cavalo*, pois é fundamental ter um panorama de tudo que há referente ao exílio para entender o que aconteceu no álbum de Rodrigo Amarante.

Ainda na Ditadura, temos outra canção que ilustra o período: *Back in Bahia*, de Gilberto Gil. Quando o compositor a fez já havia voltado de Londres, onde buscou um diálogo com a contracultura da época. A canção traz diversos motivos presentes no mito do exílio, mas a exemplo de Caetano, o entorno, o contexto e o conceito dão força à música. A letra, que diz, “lá em Londres vez em quando me sentia longe daqui”, traz o mesmo sentimento do mito romântico, e mais a frente, quando fala do “verde” daqui tão bonito quanto o verde dos campos de lá, acaba por reproduzir a exaltação pelas riquezas naturais, porém, sem desconsiderar as belezas do lugar onde se estava. Mesmo assim, ainda não temos configurado um mito, pois não há a naturalização de um *status quo*. Ao contrário, Gil busca uma linguagem de relato que busca o enfrentamento aos mitos normatizantes do regime autoritário.

É possível notar que na comparação com o mito romântico é que houve uma inversão. A retórica do mito em Caetano e Gil se tornam uma ferramenta que oferece uma alternativa ao texto dos militares, como, por exemplo, a propaganda “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Por isso, ainda que seja perceptível a repetição do motivo, não podemos dizer que se trata de um continuísmo. A narrativa do exílio nos baianos tem um processo próprio, apontando na direção oposta, configurando-se como uma fala antimítica. Caetano e Gil fizeram o movimento contrário, apropriaram-se de um motivo para enfrentar outros mitos.

Vemos que Caetano e Gil apelam para suas ferramentas retóricas quando querem representar suas vivências, entrando em diálogo com a tradição. Para este trabalho, o que se soma, porém, é que o período da ditadura militar criou uma carga histórica propriamente brasileira para o tema do exílio, antes usado de forma quase que artificial. Existe um mito do

exílio antes e depois do período autoritário, e o que une esses momentos é justamente a utilização de uma linguagem muitas vezes parecida.

A diferença em relação aos românticos é que justamente não temos um mito, mas sim uma linguagem-objeto, que vai ao encontro das coisas, e não da metalinguagem. É contexto que dá o lastro para as canções que se tornam instrumentos de luta política. Também há uma diferença em relação àqueles que buscaram sobrepor o mito, como Castro Alves e os modernos. Caetano e Gil parecem não se apropriar do mito romântico, pelo contrário, o exílio do período autoritário parece ser seu próprio ponto de partida. Como será demonstrado a seguir, deixou seus símbolos, portanto, ensejou novas significações.

4. As mitologias do exílio no *Cavalo* de Rodrigo Amarante

4.1. Rodrigo Amarante

Rodrigo Amarante é um compositor Brasileiro nascido em 1976, na cidade do Rio de Janeiro. Alguns anos depois, na faculdade de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica - PUC-RJ, conheceu aqueles que seriam os parceiros de seu primeiro projeto musical: a banda Los Hermanos. Influenciados tanto pela música brasileira, quanto pelo Rock internacional, lançaram quatro álbuns. O primeiro, homônimo à banda, lançado em 1999, é o que possui a batida mais pesada, e contém seu primeiro sucesso nacional: o hit *Ana Júlia*. No segundo disco, chamado *Bloco do eu sozinho*, de 2001, a banda pouco a pouco começa a realizar arranjos mais trabalhados e músicas mais passionalizadas, como *Sentimental*. Após, o *Ventura*, de 2003, é o disco que muitos fãs e a própria crítica consideram o auge do grupo. Com canções como *O vencedor* e *Cara estranho*, a banda consolidou a carreira de sucesso não só no Brasil, mas em outros países. O álbum *4*, de 2005, fecha uma sucessão de discos bem-sucedidos.

Quando se encerra a série de produções da banda carioca, Rodrigo Amarante começa a se dedicar de forma mais integral a novos projetos, entre eles, a Orquestra Imperial, a partir de 2002, e o Little Joy, em 2007, que é muito importante para a compreensão deste trabalho, pois marca o início da aproximação de Rodrigo com importantes produtores e músicos. Cito o baterista brasileiro Fabrício Moretti, o compositor venezuelano Devendra Banhart e o produtor norte-americano Noah Georgeson. Estes irão influenciar as produções de Rodrigo até a chegada ao primeiro álbum solo de Rodrigo: o *Cavalo* (2013).

4.2. O *Cavalo*

Cavalo é o primeiro álbum solo do compositor brasileiro Rodrigo Amarante. O que chama atenção neste disco é, sobretudo, seu processo de produção. Em suas entrevistas, Rodrigo narra ter partido para um exílio voluntário em Los Angeles, nos Estados Unidos, e, em seguida, se desdobrado em um *duplo* de si mesmo. Este *duplo*, como ele afirma em sua carta de apresentação, seriam suas próprias lembranças deixadas no Brasil. Rodrigo agora é dois, e seu disco passa a ser o exercício de dar a ver o *duplo*.

O conceito *Cavalo* entra para unir o eu e seu *duplo* deixado no Brasil. *Cavalo* é uma referência ao candomblé. Nessa religião, o *Cavalo* é o integrante do culto que passa por um processo que o torna capaz de receber a entidade. No disco, esse processo é a incorporação do Rodrigo brasileiro.

O sentido do *Cavalo* não aparece apenas nas músicas. Para entender o álbum é preciso ter contato com outros objetos produzidos pelo próprio compositor. Em primeiro lugar,

Rodrigo escreveu uma carta de apresentação do *Cavalo*. Nela ele descreve suas intenções, e são elas que nos colocam na pista do mito que Rodrigo, talvez, sem ter consciência, constrói para si. Afirma que o disco

foi feito num inesperado porém muito bem vindo exílio, numa terra onde não me imaginava achar mas que, por conta de toda a diferença e de na chegada eu lá ter sido um total desconhecido, me deu a divina oportunidade de re-conhecer a minha natureza, recobrar a minha ascendência e as minhas saudades que, de longe, entravam em foco umas enquanto se esmaíam outras (AMARANTE, 2013).

Destaque para o uso do termo “natureza”. É este que será enfatizado ao longo da análise. Por natureza, Rodrigo compreende uma espécie de essência, um “em si” de si mesmo. E essa noção que trabalho problematiza a partir da teoria do mito: a possibilidade de tal reconhecimento, uma vez que esse recobrar se trata na verdade de signos que estão no mundo. Assim, a “natureza” é o que define o autor, e será o equivalente também do que Rodrigo chama do *duplo* que está no Brasil.

Além da carta, o que chama a atenção é que Rodrigo fez também das suas entrevistas parte da obra. Elas funcionam como um segundo sistema no processo, às vezes, conotativo, e em outros, metalinguísticos. Ambos, o disco e as conversas, trabalham junto na produção de sentido.

Utilizo três entrevistas: a primeira analisada foi dada ao programa *If you walk the galaxies* (2014), a segunda para o programa português *O que fica do que passa* (2014), e a terceira para o *Cultura Livre* (2013). Além dessas três, há comentários sobre a análise cancional feita à *Revista Rolling Stone* (s/ data). Nos três programas há não só a exposição dos conceitos do *duplo* e do *Cavalo*, mas também o destaque para o tema do exílio voluntário, e sua centralidade no mosaico conceitual do álbum. A narrativa dá conta de um exílio voluntário que fora vivido em um estúdio de Los Angeles. Amarante partiu para voltar-*se* para si mesmo, para poder buscar, no desnudamento dos símbolos que dizem o que ele é, uma suposta verdade sobre si, claramente mitificada.

Após, em sua entrevista para o programa *If you walk the Galaxies*, Rodrigo destaca a importância da viagem no processo de composição do disco. Como ele afirma, a estadia nos EUA, que em um primeiro momento foi obra ao mesmo tempo do acaso e de uma decisão pessoal, acabou se tornando o motivo de sua composição, já que esta *distância* do lar produziria uma série de dificuldades e estranhamentos. Por exemplo, ter que falar a língua do outro e ao mesmo tempo ser visto pelo outro de outra forma que não aquela dos outros brasileiros. Tudo isso fez com que Rodrigo percebesse nesse momento de sua vida uma oportunidade para criar.

O argumento dá conta da ideia mitológica de que, quando a gente se volta (para casa), a gente se vê. Vê as diferenças. A diferença de como a gente se apresenta para os outros nesse novo lugar. Assim, a escrita é, para Rodrigo, um processo de (des)hipnose, ou seja, ao mesmo tempo em que o novo lugar nos permite, em tese, nos ver de fora, a escrita realiza algo como uma reconstrução feita a partir das recordações.

Ademais, Rodrigo dá abertura a diversas interpretações de suas ideias. Uma delas é permitir que o *Cavalo* seja visto não só como o compositor enquanto veículo, mas o próprio método. Essa interpretação também serve para os fins deste trabalho, já que o exílio, como método naturalizante, ganha centralidade na análise. “O método vira musa” (2014), como diria o próprio Rodrigo, ou ainda, como afirma Rocha (2014), temos uma “epistemologia da distância” em vigor. Talvez tenhamos uma mitologia da distância, na medida em que se naturalizou a ideia de que só se pode conhecer o Brasil quando distante dele.

Ele também fala da busca de uma simbiose entre cavalo e cavaleiro, aquela cavalgada onde não há rédeas. Isso significa que nesta relação com esse outro, seja ele qual for, busca-se sempre uma complementaridade, não só um espelhamento identitário, mas também um preenchimento físico, ainda que no plano da poesia. O exílio em nossa tradição fala sempre de uma falha nessa relação, da incompletude, do lar ao qual se foi apartado. O outro é, metaforicamente, o cavalo indomável.

Por fim, na entrevista para o programa *Cultura Livre*, conclui-se o ciclo que amarra o fio mitologizante do exílio na perspectiva de Amarante. O músico recorre a uma outra metáfora, e a respeito do *Cavalo* diz ser possível pensar a existência entre dois Cavalos. O primeiro deles, solar, branco, divino e transcendente. O segundo, negro e noturno, remontando ao indomável. Rodrigo procura se pensar neste trabalho na ideia do *Cavalo* que dá conta da ideia de que “Em mim tem dois”, como dito nesta entrevista. Mito da totalidade. Parece evidente que Rodrigo, nessa afirmação, aparece como o mais ingênuo dos consumidores do mito.

Sobre as músicas, *Nada em Vão* (2013) é a que abre o disco. Ela fala, primeiramente, da questão do espaço, justamente sobre o que há na distância entre uma coisa e outra. Esse tema pode ser visto primeiro na letra, quando Rodrigo canta “Nada em vão, no espaço entre eu e você” (2013) - lembrando que o léxico correto seria entre “mim e você” – ou também, seguindo o conselho de Carlos Drummond de Andrade, quando ele suprime os adjetivos e deixa para o ouvinte preencher a significação. É possível perceber a presença do tema no arranjo da canção. A música soa como que ocupando justamente o espaço, não há uma equalização forçada dos instrumentos. Amarante argumenta que ele prefere sair de uma

suposta competição por visibilidade (ou por “audibilidade”) que predomina em nosso tempo, em que para se fazer ouvir, todos colocam tudo no volume mais alto. Rodrigo quer atrair, chamar para si o ouvinte, transformando o *Cavalo* em uma espécie de espaço a parte. Um convite para um “exílio” sonoro. Rodrigo nos chama a pensar em um espelhamento que ocorre no trecho da canção que diz:

Quando eu vejo você
Me olhando assim
Vendo em mim
O que eu vejo em ti

Exercício que aparece tematizado na segunda canção do disco: *Hourglass*. Essa canção fala sobre uma tentativa de Rodrigo hipnotizar a si mesmo, reproduzindo o mito do indivíduo criador. Trata-se do diálogo “interno” com esse outro que inspira a obra. Com uma batida quadrada e simples, típica de *indie rock*, talvez justamente para trazer a ideia de hipnose que Rodrigo deseja passar. Além disso, a canção é cantada em inglês, o que ilustra o “estrangeirismo” do compositor.

Esse aspecto está ainda melhor exposto em *Mon Nom* (2013). A música é cantada em francês, e trata do tema de ser estrangeiro e se expressar em outra língua. Aqui é importante destacar que nem todo estrangeiro é um exilado, mas que todo exilado vive a seu modo o desterro. Por isso, *Mon Nom* pode ilustrar a vida de refugiados, clandestinos, migrantes e também exilados que experimentam essa vivência da distância. Tem, portanto, tudo a ver se não com o exílio, mas com o estar em outro lugar e ter de se adaptar a um novo ambiente, seja acolhido, seja rechaçado por esse novo mundo. Essa música traz uma tendência encontrada também em outras canções do álbum. A letra, me parece, é justamente uma tentativa de Rodrigo em querer demonstrar a dificuldade de um estrangeiro, ou dele próprio, de viver em um outro lugar, e precisar se adequar ao novo idioma. Por isso, Rodrigo, propositalmente, pôs no *Cavalo*, mais de uma língua cantada, fazendo de si esse ser imbricado por diversas culturas. Até mesmo a cultura japonesa aparecerá em dado momento.

Após, *Irene* (2013) é uma canção chave, pois é uma referência à Irene, irmã de Caetano Veloso, que tornou-se um símbolo do exílio e da resistência à Ditadura Militar, e também à Irene do cantor Cyro Monteiro. Segue a letra:

Saudade, eu te matei de fome
E tarde, eu te enterrei com a mágoa
Se hoje eu já não sei teu nome
Teu rosto nunca me deu trégua

Milagre seria não ver
No amor, essa flor perene
Que brota na lua negra
Que seca, mas nunca morre

Verdade, eu te cerquei de longe
 E tarde, eu encostei no medo
 Se ontem eu cantei teu nome
 O eco já não morre cedo

Milagre seria não ter
 O amor, essa rima breve
 Que o brilho da lua cheia
 Acorda de um sono leve

Irene
 Irene ri

A letra inicia evocando aquele sentimento tão presente nos poemas sobre exílio: a saudade. Rodrigo canta: Saudade eu te matei de fome. A frase cria uma tensão com o passado. Afinal, a saudade é um sentimento associado à temática. Pode-se dizer que mesmo quando a palavra saudade não aparece explicitamente em uma poesia, ou em uma canção sobre a distância, é ela o sentimento que aparece envolto naquele discurso.

Maná (2013) é a canção em que Rodrigo recupera a ancestralidade do exílio, pois como ele mesmo diz em sua entrevista à *Rolling Stone* (2013), maná é a comida divina que os judeus receberam de Deus para sobreviver em seu exílio no deserto. Além disso, há uma dedicatória para sua irmã, que recém saíra de um relacionamento. Segue o trecho:

Ê, maná
 Hoje o ponto é pra cura de amor
 Ê, maná, ô, má
 Hoje a dança te quebra o feitiço

Deixa a porta bater
 Deixa o vento levar
 Quem não desce a ribeira
 Não chega no mar

Fall Asleep (2013) é uma canção de ninar para si mesmo. Trata da vontade de se desligar do próprio corpo. É uma música onde o tema do duplo retorna, a hipnose de si e da relação consigo mesmo. O arranjo da música é um piano alentado, quase solitário se não fossem os demais instrumentos criarem uma ambientação semi-silenciosa, e ao mesmo tempo densa. A música é quase fúnebre.

Depois, o que foi dito sobre *Maná*, vale para *O Cometa* (2013). Rodrigo a dedica para seu falecido amigo Ericson Pires. A canção faz parte dessas ascendências que Rodrigo recebe no decorrer do processo de composição. Seu duplo é povoado de outros. Diz a letra da canção:

Bruto bailarino
 Delicado que é
 Olhos de menino
 Ginga de pajé

Pena de malandro
Rima de doutor
Sua faixa preta
De amarelo decorou

A canção é uma dedicatória. Em vez de “receber” a pátria, um lugar, Rodrigo recebe seus amigos, seus entes próximos, e é nele que se descobre e se reconhece.

Após *Cometa*, temos a canção que dá o título do disco: *Cavalo* (2013). A letra, como salienta o próprio Rodrigo, é feita só de imagens:

No olho do cavalo
Espelho imaculado
O duplo e eu

De espuma prata e sal
A bruma no areal
Um véu de cal
O fogo frio
No cio

Por fim, *Tardei* (2013) é a canção que põe fim ao exílio do compositor. Ela fala da volta depois de um período longe. O cantor se considera pronto para o retorno:

Tardei, tardei, tardei
Mas cheguei, enfim
Pra cada adeus um nó
Cada conta
O fio do rosário que eu
Vim banhar, pra lhe dar

Para cada adeus, um nó. Para cada distância instaurada, um novo signo potencial é erigido e é incorporado à significação exílio. A lonjura se entranha a cada despedida. E o rosário acumula e a “reza” evoca novas homenagens. O *Cavalo* é essa reza para todos esses nós, esses signos deslocados de sua origem para assumir uma nova significação. Segue a música:

Tardei, tardei, tardei
Só na volta eu vi
Qual senda me levou
Qual me trouxe aqui
Pra encontrar você
Onde está, meu lugar?

Só na volta eu vi. “O objetivo da viagem é a volta, o voltar-se”. Como dito, Rodrigo fala como se fosse preciso a ida para que pudesse ver o que o fez partir, e o que o levou para encontrar o interlocutor da canção, pois o interlocutor seria parte da descoberta da viagem. O reconhecimento mitológico de que a distância é parte de uma construção do eu é o sentido que aqui precisa ser desmontado. Rodrigo – produtor e leitor ideal do mito - se viu constituído por ele. Continua:

Desceu pelo rio
Da terra pro mar
Um fio de prata que me leva

O trecho desceu pelo rio, da terra para o mar, lembra a parte da tradição que vê na navegação, ou no mar, esse lugar da incerteza, da insegurança, mas também da descoberta. Vide Camões, Caetano, Caymmi. A personagem do cavalo saiu da terra firme, se desipnotizou, para na tardia volta se reconstruir na narrativa confortável, mas enganadora do mito, a já citada narrativa do estranhamento da qual o exílio faz parte. Termina a canção:

Tardei, tardei, tardei
 Que na vinda eu quis
 Pela primeira vez
 Nunca mais partir
 E esperar você
 O meu lugar, onde está?

Essa estrofe trata do apego, que tanto dificulta a partida. O vínculo afetivo acaba sendo um obstáculo a ser vencido. Entretanto, há também a visão do reconhecimento por parte do autor da relação entre esse vínculo e sua identidade, dois discursos igualmente míticos.

4.3.O mito e seu processo

4.3.1. No *Cavalo*

Neste ponto, o trabalho frisa a presença de uma canção que completará a produção de sentido das análises futuras. Falo da canção *Primeiro Andar*, na qual o tema da partida já aparece com força. É possível encontrar, em um exercício próprio de interpretação, o início de uma narrativa da partida, diferente dos românticos brasileiros que contam a ida. Diz a letra:

Já vou, será
 Eu quero ver
 O mundo, eu sei
 Não é esse lá

Por onde andar
 Eu começo por onde a estrada vai
 E não culpo a cidade, o pai

Vou lá, andar
 E o que eu vou ver
 Eu sei lá

A partida de Rodrigo surge de uma vontade “existencial”. O autor anuncia sua necessidade de partir para saber quem ele próprio é, sem saber que, com isso, deixa evidente para o mitólogo todo seu engano encoberto por uma crença naturalizante na essência do em si próprio:

Eu preciso andar
 Um caminho só
 Vou buscar alguém
 Que eu nem sei quem sou

Depois de *Los Hermanos*, Rodrigo se aventura em outros projetos musicais dos quais destaco a big band brasileira *Orquestra Imperial* (2002) e o grupo *Little Joy* (2007). No que

diz respeito à segunda, a canção *Evaporar* tem o nome sugestivo. *Evaporar*, nesse contexto, significa sumir, mudar de estado físico, e tornar-se invisível. Diz a letra:

O rio fica lá, a água é que correu
Chega na maré, ele vira mar
Como se morrer fosse desaguar
Derramar no céu, se purificar
Deixar pra trás sais e minerais
Evaporar

Sendo assim, é possível identificar desde já que o elemento da *distância* percorrerá todo este capítulo. Há uma visão em Rodrigo que esse trabalho procura demonstrar, mitologicamente, de que é necessária a distância para conhecer-se. Ora, qual o fundamento dessa ideia? Que lei determina sua causalidade? Mas o que desde já não aparece respondido é o “por que partir?” Por que é necessário sair do Brasil para conhecer a si próprio? Partindo do pensamento barthesiano, em que a cultura se produz a partir da linguagem e suas manifestações, e não do em si de uma natureza, percebe-se que construção de Rodrigo como mitológica.

Os românticos necessitavam de uma identidade para a pátria. Os exilados da Ditadura necessitavam cantar a dor de uma violência sofrida. Em Rodrigo, não há nem um, nem outro. Ainda que vivamos tempos politicamente obscuros, ele não tem um Estado a temer, e muito menos em um período de desnacionalização das culturas, de forte intensificação das trocas culturais, não está interessado em erigir uma identidade nacional. O que ele quer é saber quem ele é, se é que isso é possível fora da ilusão mítica. Mais do que isso, utiliza a figura da *distância* para mistificar a produção de identidade. Busca uma espécie de “conhece-te a ti mesmo” com a ferramenta supracitada.

Já temos aí procedimentos potencialmente mitificantes. A principal delas, já citada na seção anterior, é a de que é possível, como diz Rodrigo, re-conhecer a própria natureza, pois, assim como um romântico, a diferença entre um lugar e outro lhe permitiria essa comparação, assim como a chegada a uma “verdade” sobre si. Entretanto, não é o que Barthes nos diria a partir da teoria do mito. Ao pensarmos o *Cavalo* enquanto mito, concluimos que Amarante naturaliza sua identidade por meio da apropriação de signos que não são seus. Além disso, na comparação com os românticos vemos que ambos praticam de forma naturalizante uma estratégia mitológica muito parecida com o que Barthes chama de *identificação*. No entanto, um olhar mais acurado percebe diferenças. Aqui, a naturalização de outro, que se mede por um “si”, aparece acrescida da figura da distância. Vemos então que essa estratégia não é uma das citadas por Barthes, mas uma nova, própria à *forma* exílio. Falta-lhe o nome que Rodrigo dará em breve: trata-se do *duplo*.

Rodrigo atribui à solidão de ser estrangeiro, de estar sozinho em casa e olhar para a distância o fato de ver desdobrado de si seu *duplo* do qual é canal. No meu ponto de vista, essa imagem poética produzida por Rodrigo sintetiza parte da operação do exílio. Quando olhamos para trás e vemos as produções pretéritas brasileiras, vemos que podemos sempre constatar um *duplo* do poeta, um outro, seja uma pessoa, ou lugar, o qual só é percebido em função da *distância*.

A distância oportuniza este exercício de “reconhecimento”, assegura o senso comum. Tal construção proverbial já foi exaustivamente estudada por Barthes em *Mitologias*. Em um universo imagético ela promove um deslocamento que causa ao personagem central um (des)centramento de si, criando uma nova perspectiva. Assim, abre-se a porta para a produção de mitos e antimitos de diversas ordens: da Pátria, do Eu, etc. O mito do exílio é uma soma de processos retóricos que ensejam conflitos. Assim, a *distância*, enquanto figura retórica, constitui o mito.

A viagem enquanto método, essa ideia de voltar-se para o que foi deixado para trás, é para os fins deste trabalho o que aproxima Amarante da tradição dos artistas brasileiros que se utilizaram, na esteira de Rocha (2014), da retórica do exílio como ferramenta de pensamento para criar ora mitos, ora poéticas. A relação que se estabelece é justamente entre o “Outro” deixado no Brasil, e este Eu esvaziado, estranho, o poeta exilado à procura da identidade e de um olhar para si de uma perspectiva própria. A questão é que o Outro se mostrará através de signos que estão no mundo. As ascendências e saudades são a *Irene*, o cometa, Maná. Rodrigo opera uma sucessão de pequenos roubos para significar sua própria experiência.

Talvez os românticos brasileiros não estivessem munidos do mesmo raciocínio, mas, com certeza, a lógica, como afirma Rocha (2014), parece ser muito semelhante. Da mesma forma, Rodrigo, ainda no programa *If you walk the galaxies*(2014), diz que “o motivo da viagem é a volta, no sentido de voltar-se”. Com isso, ele reitera em sua criação mítica via entrevistas que a viagem em sua história tem o papel do autoconhecimento, que só é possível com a distância. Quase um provérbio em lugar comum.

É claro que essa concepção deve ser encarada também como parte da construção mitológica de Rodrigo. Identifico esse discurso como uma tentativa de traçar um universal a respeito da viagem, o que sabemos não ser possível. As experiências com a viagem são múltiplas. Nem todas as pessoas que vivenciaram o estar fora o fizeram dessa maneira, por isso temos que entender todas as entrevistas dadas por Rodrigo nesse período como parte de um ato mítico. Assim, o imaginário de Rodrigo é claramente mítico, pois podemos observar uma série de ideias pré-concebidas, não em relação ao exílio, mas à própria ideia do exílio.

Quem disse que é preciso o exílio para haver busca existencial? E mais, será possível este conhecer a si mesmo? A observação do *Cavalo* faz concluir que essa identidade é miticamente construída através de signos que remetem ao processo.

Também podemos encontrar as particularidades da obra de Rodrigo em relação aos demais. Primeiramente, na necessidade de partir. Há em Rodrigo toda uma narrativa sobre o momento de ir e voltar. Em Rodrigo, o exílio preenche necessidades existenciais. Trata-se de uma empreitada individual em busca de si mesmo. Algo como uma micropolítica, em que a busca pela identidade passa pelo processo. Não apenas “o que sou”, mas também “o que preciso fazer para ser quem sou”, ou “quero ser”. Para me tornar quem sou preciso de um método. Como mencionado anteriormente, essa construção é por si só mitológica, e se dá no roubo de uma diversidade de signos.

Essa percepção permitirá, assim como aquela que trata da necessidade da distância, unir o fio da tradição. O mito do exílio é marcado pela noção de que o Si necessita de um outro para compreender-se. Do romantismo ao *Cavalo*, mantêm-se essa tentativa. Rodrigo trata disso mais pormenorizadamente na Canção *Irene*, que simboliza o que o compositor chama de *falta*.

Ao fazer o cruzamento destes dois componentes, saber as necessidades da distância e de um outro, vemos uma complementaridade. A distância é colocada como um elemento que possibilita encontrar a alteridade longínqua. É assim na *Canção do Exílio*, na *Irene*, de Caetano, em *Back in Bahia*, de Gilberto Gil, e, por fim, no *Cavalo*. No cavalo essa tendência parece estar devidamente teorizada. Parece ser nas figuras *Cavalo* e *duplo* que o poeta encontrará sua eterna busca. Como diz Rodrigo ao *O que fica do que passa*, é nessa simbiose do cavalo com o cavaleiro que o trabalho se deposita.

Para Amarante, a viagem e a distância são necessárias para desnudar o poeta dos símbolos que o fazem ver quem ele é. Processo nitidamente mitológico. O entrevistador do programa *O que fica do que passa* recorre a uma frase de Fernando Pessoa para ilustrar o comentário de Rodrigo: *Ter é tardar*. Para os fins deste trabalho, isso quer também dizer, que sem a *distância* retórica o mito não é possível, pois com o peso dos signos em si não é possível apreendê-lo.

Há uma mitificação do processo como um todo. Não apenas da criação de uma identidade, de uma narrativa do eu. Mas também do método. Rodrigo mitifica o processo, tornando ele próprio um mito, pois naturaliza certa ideia do que seria “compor em exílio”, como se não houvesse diferenças entre as experiências, como se a distância sempre

desmembrasse em um duplo. Mais a fundo, como se para se conhecer fosse necessário sair do Brasil.

4.3.2. Uma retórica do exílio: por que a distância?

Barthes (2001) conclui seu capítulo teórico de *Mitologias* afirmando que expôs as figuras retóricas (omissão, identificação, tautologia etc.) sem nenhuma ordem. Além disso, ele diz que podem existir muitas outras, umas podendo ser usadas, outras podendo nascer. Assim, neste trabalho, esta forma do exílio, tantas vezes utilizada por nossos autores, oferece ao poeta novas figuras retóricas; míticas e antimíticas. Essas figuras dialogam com outras três listadas por Barthes: omissão da história (naturalização), identificação e tautologia.

Cabe acrescentar a definição que Barthes dá sobre essas figuras.

Um conjunto de figuras fixas, estabelecidas, insistentes, nas quais vêm encaixar-se as formas variadas do significante mítico. Tais figuras são transparentes, isto é, não perturbam a plasticidade do significante; mas já estão suficientemente conceptualizadas para poderem adaptar a uma representação histórica do mundo (BARTHES, 2001, p. 170)

Essas figuras sintetizam-se nos seguintes componentes, que nem sempre aparecem na sua totalidade: 1) a *distância* como elemento desestabilizador e criador da perspectiva necessária para o exercício da escrita 2) O surgimento de um *duplo*, um “outro”, a partir do qual se estabelece a identificação do “eu” 3) o *pathos* da “falta” e 4) o *estranhamento* no novo lugar. Assim, o exílio por si só não é apenas naturalizado, mas pode ser também naturalizante. A forma exílio permite os jogos de mitificações e “contramitificações” aqui analisadas. Essa forma é composta por elementos míticos com figuras retóricas diversas. Cada uma delas permite a seu modo a produção mitológica. Dito isso, podemos nos deter de forma mais pormenorizada em sua engrenagem.

Primeiro, a *distância*. O sujeito exilado imagina (mitologicamente) que só pode perceber as diferenças entre a terra natal e o novo lugar, mas também diferenças entre as culturas. As ferramentas retóricas constituem assim o “como” do mito do exílio. Contudo, em muitos contextos a utilização dessa forma está relacionada a uma vivência densa. Porém, ela não é regra para que o poeta lance mão da forma, afinal, naturaliza-se essa visão da “distância produtora”. O que impediria tal naturalização seria justamente a atitude crítica do poeta-mitólogo, que se coloca antes ou depois do mito na sua cadeia de significação, e faz o desmonte utilizando a mesma forma que os produtores da naturalização.

Do ponto de vista político é possível problematizar essa concepção da *distância*. Afinal de contas, por que é preciso estar longe do Brasil para conhecê-lo? A dialética do exílio talvez esteja aí, já que há uma busca pelos símbolos primordiais da terra deixada para trás, e ao mesmo tempo uma fuga dela. Não é possível conhecer o Brasil?

O segundo elemento, o *duplo*, com o *duplo*, o por vir da viagem faz nascer mitologicamente a integralidade do “eu”, como se esta definição estanque do eu existisse. Este fator aproxima a forma-exílio do mito justamente porque aí mora a naturalização. Nos românticos, por exemplo, o *duplo* é a terra, a nação, com a qual o “eu” se identifica e se naturaliza. Por isso, o *duplo* se aproxima de duas estratégias do mito: a identificação e a tautologia, em que o “eu” e o “outro” naturalizam-se um em função do outro.

Depois, temos o *pathos* da falta. A princípio, o *pathos* é a expressão de um sentimento muito forte pelo que se está longe. “Não permita Deus que eu morra”. “Quero ver Irene rir”. “Lá em Londres me sentia longe daqui”. Há nesse traço da forma-exílio, aparentemente, uma vontade de “desracionalizar” o processo, dando “vida” ao poeta. Mais do que isso, a saudade, a tristeza, se apresentam como um sintoma da distância. No que diz respeito ao mito, essa expressão serve para duas coisas: primeiro, para acentuar o valor do *duplo*. Quanto maior é o meu sentimento pela pátria, maior ela é. E, segundo, quando a postura for mais antimítica, o *pathos* servirá como objeto acusatório contra aquele que praticou a violência, que é o caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Após o *pathos* temos o *estranhamento*. O estranhamento se dá no contato do poeta estrangeiro, incluso os exilados, com a cultura do novo lugar. Produzir-se como “deslocado” envolverá a tentativa de se comunicar na nova língua, incorporando elementos da nova cultura. Assim, quando associado com a distância, o estranhamento produzirá esse sujeito deslocado. Por isso, o estranhamento produz outra espécie de *duplo*. O estranhamento poderá ser o oposto do *duplo*, mas também a reafirmação de um eu que não se reconhece como de uma nação só. Temos os exemplos de Caetano, Gil e do próprio Rodrigo em sua *Mon Nom*, e em todas as canções do disco, pode-se dizer.

É partir da reapropriação desses elementos que, primeiramente, por exemplo, os românticos naturalizaram o amado Brasil das riquezas naturais. E, da mesma forma, é com essa ferramenta que Rodrigo Amarante naturaliza o processo em que “recobra sua natureza”, “suas ascendências, suas saudades”.

5. Considerações finais

As figuras anteriormente citadas por Rodrigo Amarante constituem processos de naturalização, tanto do indivíduo-autor/gênio criador, quanto da função proverbial, que só se pode conhecer à distância. Assim, deve-se prestar a atenção justamente no processo como ferramenta discursiva, essa espécie de máquina de produzir mistificações, antimistificações, e em formas retóricas diversas. Em determinadas situações, essas produções serão mitológicas, em outras não. Porque ela nos ajuda a ver, por exemplo, em Gonçalves Dias, o mito do ufanismo. Ele canta o sabiá e a *distância* da terra – Não permita Deus que eu morra. Castro Alves poetiza o negro exilado com saudades de seu torrão. Além do uso das figuras retóricas, o romantismo naturaliza uma visão de Pátria, de Brasil.

Há ainda, na transição do século XX, Casemiro de Abreu, Murilo Mendes, Drummond, Manuel Bandeira, Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes. Todos em algum momento lançaram mão destas figuras retóricas em meio a diferentes contextos, e erigindo novos símbolos. Em termos de significação, essas produções nem sempre podem ser consideradas mitos, porque mesmo utilizando as figuras supracitadas, elas parecem atuar na desconstrução dos mitos outrora construídos. Há uma tendência de desmontagem da linha utilizada pelos primeiros românticos, das quais destaco, por exemplo, produção irônica *Canto de regresso à Pátria*, de Oswald de Andrade. Ele, dialogando com a conhecida *Canção do Exílio*, utiliza as figuras retóricas para desdizer a produção romântica.

Desmontagem que não significa abandonar de vez o ufanismo. O que se percebe é esse amor em novos contornos. O patriotismo aparece agora acompanhado da crítica social. Da vontade de mudar a realidade do Brasil. Mas, mais do que isso, o modernismo é caracterizado por uma pluralidade de expressões, e o exílio é apenas um desses usos. Parece haver nesse período justamente certo reconhecimento de uma tradição, prova é o citado ensaio de Mário de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira* (1974), onde ele caracteriza a “lírica do exílio” como o fio condutor da história da literatura brasileira até aquele período.

Depois temos o exílio de Caetano Veloso, o qual o sintetizo em *Irene*. Irene é um símbolo que surge do mesmo mecanismo que o sabiá e a palmeira dos românticos, pois representa esse ser amado que está longe, ou do qual se está apartado. Porém, há que se considerar a diferença de contexto de enunciação entre ambos os signos. Enquanto os românticos naturalizam o Brasil, Caetano está no que Barthes chama de lugar de resistência da linguagem poética.

Para Barthes, a poesia pode ao mesmo tempo servir de objeto do mito, e também ser objeto de resistência a ele. Por isso, por se tratar de uma obra que não busca produzir um

status quo, mas, pelo contrário, enfrentá-lo, por não operar nenhum roubo, concluo que obra Caetano não se trata de um mito.

O que há em Caetano é a presença das figuras às quais citei no capítulo 4. A *distância*, o *duplo*, o *pathos*, etc. Vimos o mesmo em Gilberto Gil, em *Back in Bahia* e *Aquele Abraço*. A letra da canção traz as mesmas repetições dos demais, com novos símbolos e com uma inversão de conceito. Ela conta como foi a estadia de Gil em Londres, onde “vez em quando se sentia longe daqui”. Além disso, ele fala, entre outros símbolos, da cor verde como um símbolo do mar da Bahia, comparando-a com os gramados da Inglaterra. Gil também evoca a saudade, assim como faziam muitos outros criadores do mito do exílio.

Por fim, o caminho leva ao *Cavalo*, em que encontramos no processo de Rodrigo a mesma vontade de voltar-se, só que com novos motivos, em um novo contexto. Rodrigo sai em uma busca existencial com fins de autoconhecimento. Percebemos que na comparação com os românticos não temos mais a vontade de criar uma pátria, e que na comparação com a Ditadura Militar o caráter político está mais esvaziado. O exílio de Rodrigo soa mais como uma empreitada individual que, como dito, naturaliza uma vontade de essência.

Feito o percurso, concluo que a utilização das figuras retóricas do exílio é o grande elo entre todos os artistas. São essas ferramentas que aproximam todos os autores da tradição brasileira. Nessa construção fica exposto que o sujeito é visto necessariamente associado a um espaço – *Minha terra*. E é o sair desta terra, seja a força, ou não, que permite a repartição, seguida de um estranhamento e de um novo reconhecimento de si. O si torna-se outro, e é possível vê-lo a partir de uma nova perspectiva.

O que os separa são os diferentes níveis de significação, que se alternam a cada fala. Enquanto no Romantismo temos uma clara naturalização, nos demais há uma tendência de desmontagem do mito erigido. Falando em termos barthesianos, entre os primeiros românticos e o *Cavalo* há uma resistência e um enfrentamento ao mito de duas maneiras: a primeira e mais recorrente de sobrepor ao mito um terceiro significado, este se opondo ao mito apropriado. Esta é ação de Castro Alves e dos modernos. A segunda, opera o contrário. Resiste ao mito dando um passo atrás na cadeia de significação. É o caso de Caetano e Gil.

Sendo assim, a primeira aparição nos autores românticos diz respeito à necessidade de uma identidade nacional justamente em um contexto onde o Brasil buscava sua afirmação pós-independência. Essa utilização naturalizou um ufanismo em torno de nossas riquezas naturais, que não traduzia nossas imensas mazelas. O que foi percebido pelas escolas que se seguiram, quando foi acrescido de um novo motivo: a crítica social. A Semana de Arte Moderna, por exemplo, utilizou esse motivo para ressignificá-lo.

Na década de 1960, o contexto político novamente fez com que o tema aparecesse durante a Ditadura Militar. Como dito, a diferença é produzida pelo próprio contexto de emergência da obra. A atmosfera de violência, de opressão, torna as canções de Caetano e Gil um ato de contestação à ordem vigente, logo uma produção que se opõe ao *status quo*. A tristeza de Caetano, por exemplo, surge como uma recodificação do *pathos* do exílio, servindo de sintoma da violência do regime autoritário. Do mesmo modo que Gil se utiliza dos signos “mar” e “lunar” para se referir à pátria da qual está longe: ainda que o uso seja semelhante ao dos românticos, o sentido é completamente diferente. Mesma forma, outro conceito.

Já no *Cavalo*, o mito surge na comparação com os românticos, sem o interesse por uma nação, e em relação aos exilados políticos, sem a violência castradora dos militares. Mesmo assim, o poeta vê a necessidade do autoexílio, porque quer saber quem é, e como seus predecessores, recorre à distância do espaço como o elemento que permitirá esse reencontro consigo. O mito acusa a tentativa de Rodrigo, uma vez que essa produção não passa de naturalização. Como dito, o *Cavalo* torna-se o mito do “eu”, recorrendo a estratégias típicas do mito, omissão da história, identificação e tautologia mais especificamente.

Entretanto, é importante lembrar que a vivência está relacionada com a aparição do mito, mas não a determina. O que a determina mesmo é a vontade de produzir significado. O contexto influencia, mas não monopoliza a causalidade. O que temos é uma vontade de naturalização. O mito do exílio nos interpela a crer em uma narrativa. Narrativa essa que erige uma espécie de fábula a respeito daquele que a cria e dos objetos elevados à categoria “sujeitos do outro lado”, os que ficaram.

Portanto, o mito do exílio nos ajuda a pensar não só a arte nacional, mas também os métodos pelos quais os artistas criam para si uma “cara”, uma identidade. Em um primeiro momento, a distância parece nos constituir tanto pelo amor quanto pela repulsa. Depois, temos a resistência. Por último, no *Cavalo*, essa distância vira uma necessidade existencial. Um vetor resultante, em que sobrevive a forma exílio. Estar longe para voltar-se, partir para ter para onde voltar. Partir, para assim me produzir.

6. Referências

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974. Disponível em: <
http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/sergioalcides/marioaspectosselectos.pdf>. Acesso em: 19 maio. 2018.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BATISTA, Eduardo. **Os escritores românticos brasileiros e a tendência nacional-descriptiva na literatura do século XIX**. Gragoatá: Niterói, vol. 22, n. 43, p. 574-597, maio/ago, 2017. Disponível em:
 <https://www.researchgate.net/profile/Eduardo_Batista/publication/320283587_Os_escritores_romanticos_brasileiros_e_a_tendencia_nacional-descriptiva_na_literatura_do_seculo_XIX_Recebido_em_30_de_marco_de_2016_Aceito_em_07_de_julho_de_2016/links/59db6b63a6fdcc0ffd1a9e35/Os-escritores-romanticos-brasileiros-e-a-tendencia-nacional-descriptiva-na-literatura-do-seculo-XIX-Recebido-em-30-de-marco-de-2016-Aceito-em-07-de-julho-de-2016.pdf> Acesso em: 19 de maio. 2018
- LIMA, Renata. **O papel do exílio na configuração do nacionalismo de Gonçalves Dias**. Scripta: Belo Horizonte, V 21, n. 42, p. 14-34, jul/dez 2017. Disponível em: <
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2017v21n42p14/12392>> Acesso em: 19 de maio. 2018.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **A lírica do exílio e a cultura brasileira (1)**. Jornal Rascunho: ed. 170, junho de 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-1/>> Acesso em: 19 maio. 2018.
- _____ **A lírica do exílio e a cultura brasileira (2)**. Jornal Rascunho ed. 171, Julho de 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-2/>> Acesso em: 19 maio. 2018.
- _____ **A lírica do exílio e a cultura brasileira (final)**. Jornal Rascunho edição 172, agosto de 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-final/>> Acesso em: 19 maio. 2018.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Disponível em: <
<https://pt.scribd.com/doc/925673/caetano-veloso-verdade-tropical-pdf>> Acesso em 19 de maio. 2018.
- VAZ, Artur. **Portugal no sul do Brasil: Intertextos da Canção do Exílio**. Revista letras: Curitiba, n. 59, P. 225-237, Jan/jun 2003. Editora UFPR. Disponível em: <
<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2247/Portugal%20no%20sul%20do%20Brasil%20intertextos%20da%20Can%C3%A7%C3%A3o%20do%20ex%C3%ADlio.pdf?sequence=1>
 > Acesso em: 19 de maio. 2018

Entrevistas

AMARANTE, R. “A barba não é de hipster, é de pajé:: o que fica do que passa T4 ep. 85”. [9 de junho de 2014] Lisboa: *O que fica do que passa*. Entrevista concedida a Luís Gouveia Monteiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=caJ6i6rtMCY>

_____ “Amarante comenta as onze faixas do novo disco, *Cavalo*”. São Paulo: **Rolling Stone**, Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/galeria/rodrigo-amarante-comenta-onze-faixas-do-novo-disco-icavaloi/#imagem0>

_____ “IF YOU WALK THE GALAXIES | RODRIGO AMARANTE”. [19 de novembro de 2014] **Ifyouwalkthegalaxies**. Entrevista concedida à Cláudia Marques Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xQMbwFN5fso&t=594s>

_____ “Roberta Martinelli entrevista Rodrigo Amarante”. [12 de outubro de 2013] São Paulo: **Cultura Livre**. Entrevista concedida a Roberta Martinelli. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WG2kw17QjA>

Discografia

AMARANTE, R. *Cavalo*. Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil* (Cérebro eletrônico). Salvador: JS; São Paulo: Scatena; Rio de Janeiro: Philips, p.1969. 1 disco sonoro.

_____ *Gilberto Gil*. Londres: Philips, p.1971. 1 disco sonoro.

HERMANOS, Los. *Los Hermanos*. Abril music, p.1999. 1 disco sonoro.

_____ *Bloco do eu sozinho*. Abril music, p.2001. 1 disco sonoro

_____ *Ventura*. BMG, p.2003. 1 disco sonoro.

_____ 4. Sony BMG, p.2005. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, p1969. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso* (London, London). Londres: Polygram, p1971. 1 disco sonoro.

Músicas

AMARANTE, R. *Nada em vão*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 1.

_____ *Hourglass*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 2.

_____ *Mon Nom*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 3.

_____ *Irene*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 4.

_____ *Maná*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 5.

_____ *FallAsleep*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 6.

_____ *O cometa*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 8.

_____ *Cavalo*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 9.

_____ *Tardei*. In: AMARANTE, R. *Cavalo*. Los Angeles: Som livre; Polysom; Um discos e EasySound, p.2013. 1 disco sonoro. Faixa 11.

GIL, Gilberto. *Back in Bahia*. In: GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. Philips Records, p.1972. 1 disco sonoro. Faixa 2.

GIL, Gilberto. *Aquele abraço*. In: GIL, Gilberto. *Gilberto Gil* (Cérebro eletrônico). Salvador: JS; São Paulo: Scatena; Rio de Janeiro: Philips, p.1969. 1 disco sonoro. Faixa 3.

GONZAGA, L. *Asa Branca*. Intérprete: VELOSO, Caetano. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso* (London, London). Londres: Polygram, p1971. 1 disco sonoro. Faixa 7.

HERMANOS, Los. *Ana júlia*. In: HERMANOS, Los. *Los Hermanos*. Abril music, p.1999. 1 disco sonoro. Faixa 3.

_____ *Sentimental*. In: HERMANOS, Los. *Bloco do eu sozinho*. Abril music, p.2001. 1 disco sonoro. Faixa 7.

_____ *O vencedor*. In: HERMANOS, Los. *Ventura*. BMG, p.2003. 1 disco sonoro. Faixa 2.

_____ *Cara estranho*. In: HERMANOS, Los. *Ventura*. BMG, p.2003. 1 disco sonoro. Faixa 7.

_____ *Primeiro andar*. In: HERMANOS, Los. 4. Sony BMG, p.2005. 1 disco sonoro. Faixa 2.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. *Sabiá*. In: BUARQUE, Chico. *Não vai passar*. RGE, p.1969. 1 disco sonoro. Faixa 4.

JOY, Little. *Evaporar*. In: JOY, Little. *Little Joy*. Los Angeles; Rio de Janeiro: Rough trade/Som Livre.

VELOSO, Caetano. Irene. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, p1969. 1 disco sonoro. Faixa 1

_____ Emptyboat. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, p1969. 1 disco sonoro. Faixa 2.

_____ Marinheiro Só. VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, p1969. 1 disco sonoro. Faixa 3.