

As canções do exílio e a resistência à ditadura militar em *Rio-Paris-Rio*, de Luciana Hidalgo

The songs of exile and the resistance to military dictatorship in *Rio-Paris-Rio*, by Luciana Hidalgo

Flávia Dall Agnol de Oliveira*

RESUMO: Busca-se verificar a forma que a experiência do exílio na França, motivada pela ditadura militar brasileira, se constrói no romance *Rio-Paris-Rio*, de Luciana Hidalgo. Em uma abordagem comparativa, pretende-se relacionar o papel de canções da música popular brasileira mencionadas ao longo do enredo com a experiência no exílio da protagonista e estudante de filosofia, Maria. A análise também se volta para os demais estudantes exilados, tomando como pano de fundo o fatídico ano de 1968 no contexto político e cultural do Ocidente. Compreende-se que, na mesma medida em que não obtiveram êxito em se desprender das atrocidades e da truculência do autoritarismo cometidos em sua terra natal, os jovens exilados que protagonizam o romance também encontraram múltiplas formas de resistência, recusando a submissão aos ditames de um sistema conservador e repressivo.

PALAVRAS-CHAVE: *Rio-Paris-Rio*; exílio; canção; ditadura militar.

ABSTRACT: We pretend to verify how the exile in France and the Brazilian military dictatorship appear in the novel *Rio-Paris-Rio* (Luciana Hidalgo). In a comparative approach, we intend to relate the Brazilian popular songs that emerge in the novel with the exile experience of the main character, Maria. We will also analyze the other exiled students of the book, using 1968 as a background of the Western political and cultural context. The students in *Rio-Paris-Rio* are young people who couldn't let go the atrocities, truculence and authoritarianism committed in their homeland, but also found multiple forms of resistance, refusing to submit to the dictates of a conservative and repressive system.

KEYWORDS: *Rio-Paris-Rio*; exile; song; military dictatorship.

*Vamos! A marcha, o fardo, o deserto, a cólera e o tédio.
A quem devotar-me? Que animal é preciso adorar? Que
imagem santa atacam? Que corações terei de esmagar?
Que mentira devo defender? – Através de que sangue
tenho de passar? (Jean-Arthur Rimbaud)*

1 Notas introdutórias

Em *Rio-Paris-Rio* (2016), Luciana Hidalgo traz a temática da ditadura militar brasileira a partir da perspectiva de jovens estudantes no exílio. O

* Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: flavia.dallagnol@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0428-6339>.

romance, dividido em doze capítulos, apresenta o trânsito – subjetivo e concreto – entre as cidades de Paris e Rio de Janeiro durante o ano de 1968, em um momento de exaltação e protagonismo estudantil na cena cultural e política.

A trama é tecida pela relação amorosa de Maria e Arthur. Maria é brasileira, estudante de filosofia e neta de um militar diretamente envolvido no golpe de 1964. Arthur, também brasileiro, é artista e poeta de pensamento libertário. O elo entre os dois é o fio que conduz a experiência do exílio vivenciada pelas personagens. Essa experiência, contudo, é permeada de transições, abrindo espaço para subjetividades que se manifestam em duplos sentidos e contradições.

Além disso, interseções com a arte são uma característica intrínseca do romance, que trabalha constantemente aspectos intertextuais da poesia, da literatura e da música. Em um primeiro momento, tomando o exílio em aspectos individuais, analisaremos as mudanças de comportamento e postura política da personagem Maria, bem como a relação dessa experiência com canções referidas ao longo da narrativa, especialmente as de autoria do cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso, artista de forte protagonismo na cena cultural durante os anos da ditadura. Para tanto, utilizaremos do aporte teórico de Carvalho (2017), no que diz respeito à abordagem comparativista entre literatura e música, e Moehn (2007) para tratar da relação entre literatura, música, cidadania e violência.

Além do aspecto individual, busca-se também olhar para a experiência coletiva das demais personagens exiladas, relacionando-a com o contexto histórico do ano de 1968. A narrativa traz jovens com visões diversas e até conflitantes entre si, mas que, em momento algum, tiveram êxito em se manter alheios à situação da terra natal e às atrocidades cometidas durante os anos de chumbo. Nesse ponto, nos orientamos pelos estudos de Maria José de Queiroz (1998) e Eurídice Figueiredo (2017) sobre literatura do exílio e autoritarismo.

Rio-Paris-Rio ilustra com maestria a complexidade do período, marcado por impetuosas movimentações de jovens envolvidos na cena política. Busca-se, assim, analisar os elementos e as ambivalências do exílio em um período caracterizado pela truculência, arbitrariedade e violência. Período este que deve ser constantemente suscitado e retomado para que não seja atingido pelas

políticas de esquecimento ou pelos discursos de banalização ainda tão presentes no cenário atual do Brasil.

2 O exílio de Maria: entre a alegria e a preguiça

A música ocupa um lugar de destaque em *Rio-Paris-Rio*, trazendo uma forte simbologia que associa a arte à situação política da época. Durante os anos da ditadura militar no Brasil, foram diversas as manifestações artísticas e culturais que adotaram tons políticos, operando como um meio de fazer frente ao cenário de repressão e violações sucessivas diante da atuação massiva e constante dos órgãos de censura.¹

Segundo José Roberto Zan (2001, pp. 114-117), diversas expressões artísticas, especialmente no final dos anos 1960, passaram a trazer construções simbólicas no sentido de orientar as ações de grupos e organizações políticas de esquerda, em que pese o caráter ainda incipiente da indústria cultural no país. O repertório de parte da música popular brasileira, por sua vez, passou a ser fortemente marcado pelo engajamento político. Destaca-se uma das canções mais emblemáticas dessa época, *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, criada logo após a Passeata dos Cem Mil, em junho de 1968 (NUZZI, 2016). A cena política e a música popular, portanto, se imbricavam em um emaranhado de melodias e gritos de protesto.

Em *Rio-Paris-Rio*, a música popular brasileira recebe uma maior ênfase em termos de construção do enredo. No entanto, também são mencionadas diversas canções em diferentes idiomas, em uma possível alusão à experiência de transição linguística vivenciada pelos sujeitos que se deslocam de sua terra natal. Cada uma das canções é estrategicamente posicionada na narrativa de modo a simbolizar os sentimentos e as impressões das personagens no exílio. Ao recorrer às músicas, a narrativa de Hidalgo, já caracterizada pelo tom da

¹ Nesse contexto, destaca-se a publicação do Ato Institucional nº 5, em 1968, decreto que instituiu a censura prévia da imprensa e das produções artísticas, emitido pelo então presidente Artur da Costa e Silva.

subjetividade e da poesia, concede uma outra camada de sentido à história dos exilados brasileiros em Paris.²

São, contudo, as canções do compositor brasileiro Caetano Veloso que ilustram de forma notória a transição do comportamento da personagem Maria: *Alegria, Alegria* e *No dia em que eu vim-me embora*. Essa mudança de perspectiva vivenciada pela personagem se refere à sua experiência no exílio, bem como à sua própria consciência política em relação à ditadura militar brasileira.

Em uma perspectiva teórica, vale destacar que a música tem sido importante fonte de inspiração e de técnicas para a literatura. Os autores recorrem à música não para fins de pura e simples reprodução, mas para, através dela, traduzir o que, de plano, seria intraduzível (BROWN *apud* CUPERS, 1988, p. 37). Nesse sentido, Tania Franco Carvalhal (2017, p. 15) afirma que a presença do componente musical no literário não é algo

² Destaca-se a alusão a músicas como *Like a rolling stone*, de Bob Dylan, *Roda-viva*, de Chico Buarque, e *Los hermanos*, de Mercedes Sosa. A canção de Bob Dylan, figura de forte visibilidade no cenário cultural da época, é mencionada em um momento de leveza compartilhado entre Arthur e Maria: “o disco na vitrolinha roda, o som alto, Arthur gira” (HIDALGO, 2016, p. 32). Arthur dança a canção de forma desajeitada em torno de Maria. “How does it feel/to be on your own/with no direction home/like a complete unknown/like a rolling stone” (DYLAN, 1965, s.p.): uma letra sintomática no sentido da vivência do exílio em um lugar desconhecido, um lugar que não remete à própria casa, que não se encaixa no sentido de lar. A música assinala a experiência de se sentir desconhecido, deixado à própria sorte: experiência esta compartilhada por Arthur e Maria. Já *Roda-viva* aparece logo após o episódio da manifestação dos estudantes franceses, em maio de 1968. Chico Buarque, assim como outros artistas da época, foi uma figura emblemática: compositor de canções de resistência à ditadura militar, suas letras foram alvo constante de censura pelos órgãos oficiais. Maria, ainda desnorteada em razão dos acontecimentos em meio ao protesto, coloca o disco de Chico na vitrola, posiciona-se no centro do seu quarto e roda: “Roda roda roda mundo moinho pião. Ela se espalha toda pelo quartinho, circular, esquecidos os ângulos do quadrado. Cai, entontecida, e rola no chão lembrando a dancinha que um dia Arthur fez à sua volta ao som de Dylan” (HIDALGO, 2016, p. 90). A tontura de Maria coaduna com a confusão interna vivenciada pela personagem. Maria “poderia ouvir tudo de novo, deixar-se entontecer, dia todo, mas não se gosta assim tonta, mundo moinho pião” (HIDALGO, 2016, p. 90). *Roda-viva*, nesse contexto, traz um teor de desnorteamento, de desorientação – sentimentos característicos daqueles que são atingidos pela roda avassaladora de períodos de exceção, como a ditadura militar, e de períodos de mudança de paradigmas, como as manifestações de maio de 1968. *Los hermanos*, composição de Atahualpa Yupanqui, é conhecida na voz de Mercedes Sosa, cantora significativamente engajada no combate, pela via cultural, da repressão da ditadura militar argentina (1966-1973; 1976-1983). A canção é entoada, a plenos pulmões, por Maria, em seu quarto, juntamente com a amiga francesa Martine: “Yo tengo tantos hermanos/que no los puedo contar/ Y una hermana muy hermosa/ Que se llama libertad” (YUPANQUI, 1978, s.p.). Maria repete à exaustão a palavra “liberdade”, em diversas línguas: libertad, liberté, liberdade. Ao gritar liberdade, em português, Maria compreende, raivosa, que “é em português que a palavra faz falta, foi em português que ela mais perdeu o sentido” (HIDALGO, 2016, p. 101), em uma evidente sinalização ao cenário de ausência de liberdades endossado pelo regime militar no Brasil.

meramente acessório e constituinte de uma atmosfera, mas, sim, um elemento integrante e fundamental da criação literária. Por isso:

Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si. (CARVALHAL, 2017, p. 16.)

É o que buscamos fazer nesse trabalho. Realizando um cotejo entre a narrativa de Hidalgo e as músicas referidas, pensamos chegar a uma compreensão mais aprofundada do próprio momento histórico do regime militar, especificamente no que diz respeito à relação entre o cenário político e cultural da época. E é nesse sentido, justamente, que tem se assentado a abordagem comparativista: em um lugar interdisciplinar, que se apropria da necessidade de relacionar vários domínios das Ciências Humanas para uma melhor compreensão dos fenômenos, sem, contudo, abrir mão de uma natureza mediadora e intermediária, bem como do procedimento crítico que busca explorar nexos e relações entre dois ou vários elementos (CARVALHAL, 2017, p. 10).

Feitas essas primeiras considerações teóricas, passa-se a análise das obras.

A canção *Alegria, Alegria* figura logo nas primeiras páginas de *Rio-Paris-Rio*. A personagem Maria costumava escutá-la isolada em seu quarto, antes das aulas de filosofia na Universidade Nanterre:

Ela coloca “Alegria, alegria” para tocar, se espreguiça ao som de Caetano, deita no chão, olha o teto. Entende assim a felicidade. [...] A felicidade é isso, um segundo ou dois, o tempo de um suspiro ou dois. E no segundo seguinte a vida já estragou: o LP emperrou na vitrola e despedaçou o verso. (HIDALGO, 2016, p. 7.)

A música está associada com a felicidade efêmera da protagonista. Por alguns segundos, é como se pudesse transportar a jovem para outro lugar, em uma fuga da atmosfera tensa que era característica em tempos de repressão. As sensações de Maria, no início do romance, correspondem às mencionadas pelo eu-lírico na canção: alegria e preguiça.

Alegria, alegria, canção marcada por uma letra libertária, fala, com tons de esperança, de um caminhar genuíno, quase orgânico (“Eu vou/ Por que não?”), que assinala a expectativa de um futuro melhor. Um caminhar cujo sentido se aproxima, inclusive, à canção de Geraldo Vandré: “Caminhando e cantando/ E seguindo a canção”. *Alegria, alegria* é, nos termos de Medeiros (2021), uma “ode à liberdade da juventude brasileira”.

A canção também denota uma “sensibilidade moderna, à flor da pele”, sentimentos atingidos a partir de uma linguagem “caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada” e que se referem à “vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda” (FAVARETTO, 2000, p. 20). É justamente em uma perspectiva de alegria fugaz, aparente leveza e não empenho que acessamos a jovem Maria na primeira parte da trama de *Rio-Paris-Rio*.

Na letra de Caetano Veloso, a alegria juvenil também se mistura com tons de alienação: “O Sol nas bancas de revista/Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?” (VELOSO, 1967a). “O Sol” se tratava de um jornal, veículo alternativo de comunicação que esteve em circulação de setembro de 1967 a janeiro de 1968, isto é, na primeira fase da ditadura (FNDC, 2006). Segundo Bernardo Kucinski (2001, p. 5), esse tipo de mídia se posicionava explicitamente contra o regime militar, cobrando a restauração da democracia, “em contraste com a complacência da grande imprensa para com a ditadura militar”, que, para evitar prejuízos financeiros, minimizavam conflitos com os militares.

Na canção de Caetano, o jornal *Sol*, em suas manchetes, estampava “crimes, espaçonaves, guerrilhas” (VELOSO, 1967a), apresentando, da mesma forma, uma perspectiva mais combativa e crítica em relação aos acontecimentos do regime militar. O eu lírico, contudo, ressalta a sua preguiça em relação aos acontecimentos expostos nas bancas de revista. No mesmo sentido é o que ocorre com Maria: os raios mornos do sol desencadeiam a sensação de bem estar e alegria. Isolada em seu apartamento, a menina escuta a música de Caetano, sente preguiça de enfrentar o mundo e prefere se perder em devaneios poéticos, alheia à dureza da realidade.

Na ocasião em que o disco emperra, contudo, a personagem volta de supetão à vida real. Segundo Sheila Staudt (2020, p. 38), essa cena com o toca-discos emperrado traz uma metáfora que traduz a fugacidade dos momentos felizes: “ela reconhece que a maior parte da vida é feita de pequenas ou grandes tragédias, e a música é capaz de transportá-la a instantes ímpares de paz interior”. Nesse momento, a vida de Maria “sintetiza um pouco dos males humanos vividos em tempos de autoritarismo” (STAUDT, 2020, p. 38).

Maria Rita Kehl (2002, p. 60) refere que “todo brasileiro tem o direito ao exílio quando a vida real fica árida demais”. No mesmo sentido, Maria apresenta uma leveza alienada na primeira parte do romance, uma postura não engajada e alheia aos fatos externos, buscando, de fato, o exílio através da música. Em uma linha semelhante, é o que se verifica nos elementos alegria e preguiça da canção de Caetano, atestando, assim, a estreita ligação da música e do romance.

Rio-Paris-Rio, no entanto, é caracterizado por múltiplas camadas de sentido. Essa tentativa de fuga da realidade por parte da personagem Maria esconde, na verdade, a existência de traumas familiares verificados na morte do irmão mais novo, bem como na relação com o avô ditador. A busca pela alegria, pela alienação e pela leveza esconde essas dores que muito falam sobre a realidade daqueles dias.

Assim, como a alegria e a leveza são fugazes e perduram somente até o disco emperrar na vitrola, Maria segue com a busca por encontrar um escape da complexidade do mundo, que perdure mais do que os poucos minutos da música e que prolongue o seu exílio do real. Para isso, a personagem se propõe a aplicar o método cartesiano do filósofo René Descartes ao seu dia a dia, estabelecendo pequenas regras em relação à sua forma de compreender a vida. Ela mede o seu quarto, desenha um X no centro, e ali senta para tentar ordenar os pensamentos, numa “mania matinal de enquadrar o mundo” (HIDALGO, 2016, p. 8). Essa necessidade de ordenar a rotina e o mundo se coloca, inclusive, em consonância com a disciplina militar herdada do avô.

O professor de filosofia, Monsieur Martin, é um intelectual de pensamento dogmático, linear. Assim como o avô, é figura autoritária. Durante as aulas, o professor dispara frases do *Discurso do método*. A partir das lições dele, Maria se envolve no método de Descartes como uma possível saída para o

seu desterro. Para Maria, o método cartesiano torna-se “um mantra, uma reza forte num terço de contas já tão gastas” (HIDALGO, 2016, p. 10).³

Ela “tenta criar um método próprio para ordenar o caos dos anos recentes”, no entanto, ela não percebe a própria confusão interna, pois “sempre se pensou em uma só, indivisível, a seguir um trilho reto, sem entroncamentos” (HIDALGO, 2016, pp.10-11). As metáforas da objetividade e da ordem cartesiana parecem satisfazer Maria momentaneamente, mas, em verdade, escondem uma fracassada tentativa de ordenar o caos que a rodeia e que a habita – até porque a ordem e a retidão não são condizentes com as muitas nuances existentes nas afecções humanas, tampouco com a realidade de uma ditadura militar e uma vida no exílio.

Colocando-se de fora das movimentações e escondendo-se atrás de uma ilusão de ordem, Maria, isolada em seu quarto, afeita ao método e dependente de suas lentes, não encarava a confusão da sua própria história e sua linhagem maldita,⁴ criando um escudo momentâneo e ilusório para as suas dores. Existe, desse modo, uma aproximação entre as dores da personagem e as dores de um país que, ao não encarar a própria história, deixou de cicatrizar as feridas de anos de ditadura, cujas atrocidades também se esconderam atrás do signo da “ordem”.

Maria, nos termos de Staudt (2021, pp. 202-203), “exibe muitas sensações ambíguas experienciadas em tempos de repressão”. No mesmo sentido, foi justamente a ambiguidade de *Alegria, Alegria* que, na época de seu lançamento, intrigava aos ouvintes: “em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou Coca-Cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados” (FAVARETTO, 2000, p. 21). A linguagem transparente da canção “fazia que a

³ Nessa procura por vislumbrar o máximo de objetividade na vida, a estudante se vale também da miopia como metáfora e como uma forma de aplicação do método cartesiano. Lembra que, durante a infância, sem as lentes, confundia as linhas divisórias da areia, do mar e do horizonte de Copacabana, “dando à míope menina uma única certeza: de uma vida inexata” (HIDALGO, 2016, p. 8). Para escapar dessa inexatidão, Maria ajusta “os óculos no ponto exato de encaixe, no alto do nariz, contente em focar tudo: o preto no branco, a letra no papel, o trabalho sobre Descartes a ser entregue ao professor da tarde” (HIDALGO, 2016, p. 9).

⁴ Maria se vê como a “herdeira de uma linhagem maldita sobre a qual está proibida de falar há anos, por zelo ou apenas por vergonha, desde o golpe militar no país de onde vem. O golpe que sepultou a nação, sua adolescência e tantas juventudes” (HIDALGO, 2016, p. 46).

audição do ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento” (FAVARETTO, 2000, p. 21).

Do mesmo modo, é o que ocorre com a experiência do exílio vivenciada por Maria. A personagem se reconhece como cidadã e ao mesmo tempo estrangeira, configurando um “estar-no-mundo-entre-mundos” (HIDALGO, 2016, p. 10). Segundo Staudt (2021, pp. 202-203), Maria “transita entre a ordem e o caos, o silêncio e a necessidade de falar, o bem e o mal, a guerra e a paz”. Essas dicotomias a atingem, principalmente pelo fato de ser neta de um general diretamente envolvido no golpe militar.

O contraste que provoca o estranhamento é característica própria de *Alegria, alegria*. Luiz Tatit (2000, pp. 13-14) assinala que a letra da música em questão “é conhecida por ter transformado o teor narrativo e discursivo da canção brasileira”, sendo que o grande fator de espanto foi “o tratamento veloz que Caetano emprestou às estrofes”:

Suas justaposições insubordinadas tanto no nível das palavras (“dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot”) como no nível das frases (“Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola”) imprimiram uma dinâmica até então inédita nas letras de canção, fazendo que os contrastes e as contradições fossem rapidamente absorvidos pelo contexto geral da obra. (TATIT, 2000, p. 14.)

Em um sentido semelhante, as muitas ambivalências de *Rio-Paris-Rio*, vão, aos poucos, sendo absorvidas pelo todo da narrativa. No ponto em que Maria é afetada pela ditadura justamente em decorrência da relação com o avô, coexistem o afeto e a violência, fortalecendo os sentidos das ambiguidades. Ao mesmo tempo em que a personagem sente amor pelo avô, também o odeia. Na mesma medida que condena as atitudes dele e se revolta contra a sua linhagem maldita, também admite que sente sua falta e que o amava. Os sentimentos ambíguos em relação ao avô, portanto, estão em correlação ao horror dos anos de chumbo, um horror possivelmente endossado e perpetuado pelo próprio general:

Gostaria de contar [...] o quanto foi mimada pelo general, esse mesmo que integra a corja de ditadores brutais no Brasil, o quanto o avô faz falta, afinal, antes de tudo isso, não era tão mau assim, pelo contrário, sempre abria uma viela de ternura no autoritarismo por onde ela

passava sem medo. Se fosse preciso, ela iria ao tribunal testemunhar a seu favor, provar as virtudes do general, basta contar a sua infância, passar slides, apresentar fotos e evidências. (HIDALGO, 2016, p.55.)

Segundo Staudt (2020, p. 37), as “boas recordações de sua infância ao lado do avô mesclam-se a todo instante com as imagens da repressão popular causadas pelas mesmas mãos que, no passado, costumavam acariciar e que, agora, também torturam”. Arthur pergunta à Maria, que consegue admitir, em momento posterior: “– O que você mais odeia no Brasil?, ela imediatamente responde: – Os militares ditadores. Arthur pergunta novamente: – E o que, do Brasil, te faz mais falta? A resposta é cirúrgica: – O meu avô, que é um dos militares ditadores” (HIDALGO, 2016, p. 112).

Desse modo, nesse primeiro momento de *Rio-Paris-Rio*, percebe-se que Maria busca ordenar o mundo a qualquer custo, escapando dessa rigidez em lapsos de felicidade e preguiça, ao som de *Alegria, alegria* – canção que, como se verificou, coaduna com o estado de espírito da personagem na primeira parte da narrativa. No entanto, essa insistente fuga e a necessidade de adequar o mundo ao método, na verdade, esconde o medo e o terror de encarar a realidade daqueles dias: realidade que, por sua vez, escancarava a barbárie perpetuada em terras brasileiras, cuja parcela da responsabilidade recaía, inevitavelmente, sobre a figura do avô.

3 O exílio de Maria sob o signo da solidão e da incompreensão

As ambivalências de sentidos são a marca do romance de Luciana Hidalgo. As perspectivas do exílio e a posição de Maria em relação ao momento político vão sendo, aos poucos, modificadas, principalmente a partir do encontro catártico com o namorado Arthur. Essa mudança de pensamento é simbolizada pela música *No dia que eu vim-me embora*, de Caetano Veloso. À vista disso, pretende-se identificar nexos e relações entre a perspectiva de Maria e a do eu-lírico referido pela canção.

Frederick Moehn (2007, p. 199, tradução nossa), em seu artigo “Music, Citizenship and Violence in Postdictatorship Brazil”, realiza um estudo que compreende segmentos da música como “uma força importante em reimaginar

a cidadania brasileira em resposta à violência institucionalizada, bem como a violência do dia-a-dia”.⁵ Nesse tópico, além de relacionar a virada de perspectiva de Maria com a música de Caetano Veloso, pretende-se vislumbrar de que forma a possível imbricação entre política e cidadania em um cenário de violência se constrói mediada pela música e pela literatura, observando a abordagem interdisciplinar do comparativismo referida por Carvalho (2017).

Arthur é um artista libertário e poeta de rua que não cabe na ordem e no método, vem para desordenar a vida de Maria, fazer com que essa vida se assemelhe cada vez mais com a realidade do mundo e do contexto daquela época. A partir dessa relação, a personagem vai deixando de frequentar as aulas de filosofia, perdendo a disciplina e, ao mesmo tempo, vai se tornando cada vez mais consciente do contexto político do Brasil – “Arthur aos poucos se torna o seu método, nada cartesiano, pouco confiável, o antimétodo” (HIDALGO, 2016, p. 36).

A partir desse movimento, Maria passa a desagradar e se afastar cada vez mais das figuras autoritárias do avô e do professor. Monsieur Martin percebe a dúvida e a ausência da aluna e “aí se infiltra, inquisidor, como se julgasse num século remoto uma histérica condenável por hormônios e bruxarias” (HIDALGO, 2016, p. 36). A alusão às bruxas queimadas nas fogueiras denota a posição de insurgência em relação à ordem das coisas, e, aos poucos, “uma formação caótica” substitui “a educação católica” (HIDALGO, 2016, p. 37).

O sentimento de Maria por Arthur é como uma avalanche, uma desorganização da qual a jovem não consegue e não quer se desvencilhar. Em que pese o encontro entre os dois ser um ponto nevrálgico para Maria questionar as bases que lhe assentavam até então, o namorado não resolve a sua vida, não a salva da solidão do exílio. Nesse sentido, Maria conclui: “Bem, talvez isso seja o que chamam amor, [...] essa sobreposição de solidões” (HIDALGO, 2016, p. 37). A relação estabelecida com Arthur não opera como o ideal romântico de salvação, mas uma ponte para que Maria de fato se depare com o desamparo do real.

⁵ O autor baseia sua análise em referências do hip hop brasileiro (Nega Gizza) e de produções musicais associadas ao Movimento dos Sem Terra (MST) (MOEHN, 2007).

O eixo central da virada de perspectiva ocorre de fato durante as manifestações estudantis de maio de 1968, em Paris. Entre barricadas e gritos de protesto nas ruas parisienses, Maria entra em uma espécie de transe, atingindo um estado quase animalesco. Nesse momento, ela chega ao ápice da desorganização, não cabendo mais, nem mesmo de forma indireta, no método objetivo e cartesiano que anteriormente trouxe um sentido de ordem ilusória ao seu cotidiano.

Maria é arrastada pela multidão de forma instintiva, e a manifestação assume um aspecto visceral, como uma grande massa humana que se forma pelas avenidas parisienses, como um grande organismo em movimento. Ao escapar da multidão, Maria e Arthur vivenciam uma relação sexual com aspectos de monstruosidade, selvageria e fúria. Trata-se de uma ruptura na vida de Maria, em consonância com o cenário de urgência e furor de jovens que desejavam se libertar das amarras do conservadorismo.

Conforme afirmamos anteriormente, essa ruptura em relação às percepções e posições anteriores de Maria é simbolizada pela canção *No dia que eu vim-me embora*. Composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o sentido da canção originalmente se refere ao movimento de migração interna, do nordeste em direção ao sul do Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro, bojo da cena política e cultural do país). A música de Caetano utiliza uma linguagem rigorosa que produz imagens precisas, e, com isso, traz o significado da partida como ruptura (FAVARETTO, 1993, p. 14).

No dia que eu vim-me embora aparece, em *Rio-Paris-Rio*, de forma imediatamente posterior às manifestações dos estudantes. Depois de se perder em meio ao corpo da multidão, bem como de se perder de sua ordem interna, Maria consegue finalmente encarar as dores que vinha fugindo. Isso, no entanto, resulta em uma intensa melancolia:

Maria, fraca para multidões, desistiu da rua por uns dias. Riscou outro X no chão e aí sentou para ouvir Caetano, sempre a mesma faixa, não mais “Alegria, Alegria”, mas a anterior, do mesmo disco. No dia em que eu vim-me embora/ Minha mãe chorava em ai/ Minha irmã chorava em ui, cantarolou baixinho, dias a fio. Quando a ouviu cantar isso pela vigésima vez, num levantar-baixar frenético da agulha da vitrola, Arthur, preocupado, ficou. E viu o mesmo disco rodar tantas voltas, e ela se comover tantas vezes, sempre com os mesmos versos. Quando eu me vi sozinho/ Vi que não entendia nada/ Nem de pro que

eu ia indo/ Nem dos sonhos que eu sonhava. (HIDALGO, 2016, p. 105.)

No dia que eu vim-me embora substitui *Alegria, alegria*. A partir daqui, Maria se vê sozinha e vê que, na realidade, nada entende, não entende o seu caminho e não entende os seus sonhos, da mesma forma que o eu-lírico da canção. A personagem passa a sentir fortemente a solidão e a incompreensão do exílio. Um vazio muito característico daqueles que não encontram um sentido para “casa” ou “lar”.

Segundo Edward Said (2003), o exílio é fundamentalmente um “estado de ser descontínuo”, e a descontinuidade do estado de Maria é representada pela solidão e pela incompreensão também presentes nos sentidos possíveis da canção. Maria e Arthur, juntos no quarto, ao som de Caetano, concordam que “todo estrangeiro se corrompe um pouco todos os dias”, em razão do mimetismo, da tentativa de se igualar aos habitantes do país de exílio. Nessa busca por adequação, Maria se deparou com a solidão inevitável: “Daí seu choro, se soubesse chorar, ao ouvir Caetano cantar partida tão sofrida. Ela um dia também se foi, sozinha” (HIDALGO, 2016, p. 107). A falta de identidade desemboca na solidão, pois, em Paris, Maria e Arthur se compreendem como cidadãos sem antecedentes (HIDALGO, 2016, p. 65).

Traços de melancolia e desamparo passam a substituir a alegria e a leveza anteriores: “[Maria e Arthur] vararam segunda, terça, quarta, quinta em meio a cantorias melancólicas, exílios tristes, futuros incertos. De repente, o presente não basta” (HIDALGO, 2016, p. 105). O presente não basta, pois as personagens estão cientes de que o presente representa a barbárie de seu país. No entanto, de todo modo, ainda é o presente que lhes resta e, em que pese a melancolia, as personagens optam por encará-lo de frente, sem mais tentativas de fuga ou alienação.

Na música de Caetano, o presente contínuo, marcado pelo tempo verbal “ia indo, atravessando, seguindo, nem chorando, nem sorrindo”, também indica o presente que resta ao migrante: um presente que suscita a “plena disponibilidade para o acontecimento, para o indeterminado” (FAVARETTO, 1993, p.14), mesmo que essa disponibilidade se contamine por uma certa melancolia, e, no caso do eu lírico da canção, por um nada sentir, uma

insignificância diante da ruptura: “No dia que eu vim-me embora/ Não teve nada de mais” (GIL; VELOSO, 1967, s.p.).

Ainda segundo Favretto (1993, p. 14), a letra crua e cruel de Caetano ilustra que a mala de couro – que significa o passado, os laços familiares, o lugar de origem que deixou para trás – “fedia, cheirava mal” (GIL; VELOSO, 1967, s.p.). O passado, em razão de sua imutabilidade, é associado à morte e à decomposição. O autoritarismo, aqui, pode ser imediatamente relacionado aos aspectos da decomposição e da podridão referidos pela canção e verificados nas instâncias de governo que barravam o pleno exercício das liberdades, em nome da Doutrina da Segurança Nacional. A cidade do Rio de Janeiro, lugar de origem de Maria e Arthur, que ficou para trás, é a própria figuração da morte, sendo um dos palcos principais da atuação das forças repressivas: “A maresia de Copacabana cheira à morte” (HIDALGO, 2016, p. 52).

O rompimento com a convivência familiar é uma temática continuamente suscitada pela canção: “Minha vó já quase morta/ Minha mãe até a porta/ Minha irmã até a rua/ E até o porto meu pai” (GIL; VELOSO, 1967, s.p.), assinalando outra semelhança entre a letra da música e a sina de Maria. Em *Rio-Paris-Rio*, o rompimento se dá no intuito da protagonista construir o próprio caminho. Apesar de sombra do avô a acompanhar de forma constante ao longo da narrativa, a situação política do Brasil já não é mais possível de ser ignorada e passa a ser repetidamente referida e rememorada. É a partir da experiência do *front* durante as manifestações, onde se envolveu e se entregou de forma ativa, que Maria passa a conseguir proferir em voz alta tudo aquilo que a afetava acerca das atitudes do avô general (STAUDT, 2021, pp. 208-209).

Diante dos apontamentos feitos neste tópico, é possível verificar o que afirma Hidalgo (2020) em entrevista: as mudanças de Maria são resultado de um “processo delicado e violento”. Violento, pois ocorre durante a experiência tumultuosa do exílio, desencadeada pela ditadura civil-militar brasileira, regime assentado justamente na produção de inúmeras violências contra os direitos humanos. Trata-se também de um processo delicado, porque perpassado pelo afeto e pela troca que a personagem vivencia com Arthur.

Moehn (2007) assinala a relação entre os discursos e as práticas musicais, considerando a centralidade da música para discutir temas e

problemas que envolvam questões de cidadania e classe social. A música no romance de Hidalgo ocupa esse papel central, uma vez que, conforme demonstrado neste tópico, o momento da virada de perspectiva e comportamento político da personagem Maria é simbolizada pela canção *No dia que eu vim-me embora*, de Caetano Veloso.

Todavia, mais do que isso, é possível vislumbrar uma nítida aproximação entre a sina de Maria e a do eu-lírico da canção, que, por sua vez, também se compreende como um cidadão sem precedentes. Este, ao contrário do sujeito de *Alegria, alegria*, não possui um caminhar juvenil e esperançoso, mas melancólico diante da dureza dos fatos. A canção, assim como o romance, permite a discussão acerca de temas que envolvem violência, política e cidadania: atravessados pelo contexto violento do regime militar, ambos trazem a consciência da cidadania como resposta ao autoritarismo. Essa consciência pode ser observada tanto na construção do posicionamento político da personagem Maria, quanto no movimento de busca por melhores condições de vida do sujeito da canção.

Através da música, Maria sente a dor da incompreensão e a solidão, mas estes sentimentos não a destroem, pelo contrário, a fazem resistir: “A dor deveria ser lancinante, não é. Ao contrário, nunca se sentiu tão estranhamente viva” (HIDALGO, 2016, p. 89). Ela subverte o sentido do peso dos laços familiares e da genealogia e se dispõe, finalmente, a encarar o abismo do exílio, a violência que assombrava seu país natal e a responsabilidade que o avô militar carrega. Assim, Maria passa a se conectar com o exílio em termos mais coletivos, rompendo o isolamento e se alinhando à experiência dos demais estudantes exilados em Paris.

4 O ano de 1968 e a experiência coletiva do exílio

As expressões artísticas sobre a ditadura militar têm o condão de iluminar as múltiplas facetas do referido momento histórico, cujos traumas coletivos advindos da violação dos direitos humanos não compõem a memória de grande parcela da sociedade brasileira, em razão da disseminação de políticas de esquecimento. Um exemplo dessa lógica é a promulgação da Lei

6.683/1979 que concedeu anistia aos militares torturadores.⁶ Eurídice Figueiredo (2017, p. 46), nesse ínterim, vê a literatura como um elemento ativo na transmissão da memória traumática dos tempos de autoritarismo político. O mesmo vale para a música.

No dia em que eu vim-me embora e Alegria, alegria são canções do mesmo LP, *Caetano Veloso* (1967). *Alegria, alegria* ganhou visibilidade e popularidade com a apresentação do cantor no Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record, no ano de 1967. Nesse mesmo evento, foi lançado *Domingo no Parque*,⁷ de Gilberto Gil, canção igualmente carregada de força política. O festival, juntamente com outros acontecimentos do cenário cultural da época, deflagrou o célebre movimento do Tropicalismo.

A incursão tropicalista ocorreu no mesmo momento da radicalização dos conflitos culturais e do processo político no Brasil, que teve como resultado a publicação do AI-5 em dezembro de 1968 e o recrudescimento da ditadura militar (ZAN, 2001, p. 115). O Tropicalismo nasce, nos termos de Zan (2001, p. 115), em um cenário conturbado e, também em razão dele, tornando-se um movimento que se propõe trabalhar poeticamente com os problemas sociais e com a superposição de tempos históricos da realidade brasileira. No mesmo sentido de outros experimentos artísticos da época,⁸ os artistas tropicalistas⁹ elaboraram uma “estética de ruptura” que serviu para confundir, chocar, desestabilizar e explodir o universo musical, cultural, comportamental e político (GRANDO, 2015, p. 23).

⁶ A Lei de Anistia (Lei nº 6.683 de 1979) livrou todos os envolvidos na ditadura de punição. Nos termos do art. 1º, concedeu anistia “a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares”.

⁷ O que chama a atenção em *Domingo no Parque* é principalmente a sua “complexidade construtiva”. O arranjo realizado por Gilberto Gil e Rogério Duprat obedece uma concepção cinematográfica, bastante assinalada pela interpretação “contrapontada” de Gil. Assim como em *Alegria, alegria*, em *Domingo do Parque* ocorre um “procedimento de mistura”, característico de uma linguagem carnavalesca e da prática antropofágica oswaldiana (FAVARETTO, 2000, p. 22).

⁸ Na cena teatral, destaca-se o Teatro Oficina, no cinema, Glauber Rocha, bem como com a literatura de José Agrippino de Paula (GRANDO, 2015, p. 23).

⁹ Os artistas que formaram o movimento foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, Rita Lee, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista e Rogério Duprat.

Os cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, principais expoentes do movimento, foram presos pelo regime militar de forma arbitrária, em 1968, e mantidos encarcerados por quase dois meses. As reflexões suscitadas a partir das canções representavam uma ameaça às bases discursivas construídas pelos militares que, por sua vez, convenciam a população brasileira a não se opor ao regime. Gil e Caetano precisaram deixar o Brasil após a prisão e, assim como milhares de brasileiros, buscar exílio em outro país.

O ano de 1968, no entanto, não marca somente o nascimento do Tropicalismo, a prisão e o exílio de artistas, tampouco apenas as manifestações de estudantes franceses. Pensar em 1968 suscita uma ruptura de paradigmas no mundo ocidental em termos políticos, culturais, sociais e comportamentais. Valendo-nos das palavras de Angélica Müller (2021), 1968 foi o momento da consolidação de uma “cultura de contestação estudantil”, verificada em diversos locais do mundo ocidental. Em outras palavras, trata-se do momento em que a figura do jovem se insere no cenário político.

Em *Rio-Paris-Rio*, a totalidade do sétimo capítulo é dedicada às manifestações estudantis de maio de 1968, iniciada por estudantes da Universidade de Nanterre, em razão de conflitos com a reitoria. Estes se dirigem à Universidade de Sorbonne – local onde estuda Maria e sua amiga francesa Martine –, a fim de buscar o apoio de outros estudantes. Forma-se uma grande multidão de jovens a bradar pelas avenidas parisienses e cada personagem toma seu espaço na manifestação, momento em que Maria experiencia o pânico e o delírio.

Os jovens franceses estavam em movimento, movidos por impulsos de revolução. Batiam de frente contra os valores da sociedade tradicional, o capitalismo, a repressão que advinha da família e de instituições de ensino e religiosas (GRANDO, 2015, p. 7). No romance em questão, os exilados brasileiros, em meio às reivindicações estrangeiras, utilizaram aquele espaço para dar forma a uma revolta própria contra o regime militar. Juntamente com os brasileiros, seguiam o português José e o espanhol Pablo, cidadãos de países que também vivenciavam regimes autoritários, com os governos de Salazar e Franco, respectivamente.

Marcelo Ridenti (2009) define 1968 como uma “época”, dada a existência de uma “força inusitada” em relação a formas de ver o mundo e de agir sobre ele. Nos termos de Ventura (1988), trata-se do “ano que não terminou”. Os costumes, os modos de vida, as práticas corporais e a sexualidade, segundo Nodari (2017, p. 14), haviam se tornado um palco político decisivo em razão de sua politicidade e potencial transformador inerentes.

No Brasil, os militares não mediram esforços em politizar o campo da moral: logo antes da decretação do AI-5, o Conselho de Segurança Nacional identificou a “guerra psicológica” como a maior ameaça ao regime, à nação, e à civilização que diziam representar. Para eles, essa chamada “guerra psicológica” minaria, por meio da subversão dos costumes, as bases morais da sociedade, gerando um “clima de intranquilidade e agitação” e a consequente derrubada da ordem (NODARI, 2017, p. 14). Em decorrência disso, o regime militar se apressou em criar estratégias discursivas para “justificar” o cerceamento de direitos e as demais práticas de repressão.

A questão é que as manifestações na França serviram como inspiração para vários movimentos de resistência de esquerda em toda a América Latina. No Brasil, o ano de 1968 também foi marcado por mobilizações de estudantes, que constituíam um segmento da sociedade atento às táticas e às estratégias discursivas do regime golpista. De acordo com Motta (2018), as universidades eram um dos principais centros de resistência e oposição à ditadura.

São diversos os eventos de 1968 relacionados diretamente à atuação do regime militar no Brasil e que marcam presença no romance *Rio-Paris-Rio*. Um deles é o episódio em que um estudante secundarista, Edson Luis, foi assassinado por policiais militares que invadiram o restaurante universitário Calabouço, no Rio de Janeiro, durante uma manifestação estudantil. Na narrativa de Hidalgo, os estudantes exilados ficam sabendo do acontecimento por um jovem que presenciou o assassinato. Com a notícia, todos ficam instigados e incitados às ações de resistência e à movimentação política.

Outros momentos do referido ano são citados de forma breve, como a Passeata dos Cem Mil; a invasão da polícia à sede da Universidade de Brasília (UnB); o ataque do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) aos atores da peça *Roda-Viva*, de Chico Buarque; e a prisão de estudantes durante um congresso

da União Nacional dos Estudantes (UNE). Essa série de acontecimentos chegava ao conhecimento das personagens exiladas através de cartas ou por meio de companheiros recém-chegados em Paris.

Conforme Staudt (2021, p. 214), as esparsas notícias que recebiam os exilados atestavam as torturas de ordem física, psíquica e moral direcionadas aos que ousavam expressar um pensamento dissidente. Todavia, os jovens seguiram na busca de maiores esclarecimentos sobre o que ocorria em solo brasileiro, considerando que a apropriação das informações acerca do avanço do regime ditatorial seria “o primeiro passo para a resistência em território estrangeiro por parte desses exilados” (STAUDT, 2021, p. 214).

Cada exilado ocupava um espaço próprio, e se revoltava em seus próprios moldes, estando “cada qual na sua luta” (HIDALGO, 2016, p. 81). Marechal, brasileiro, ocupava um lugar de articulação, utilizando o seu quarto na rua Cujas como espaço de reuniões com exilados, “descontentes com os (des)caminhos políticos” de seus países (STAUDT, 2021, p. 204). Alguns acreditavam na luta armada, como o próprio Marechal, o brasileiro Ciaiei e o espanhol Pablo. Arthur, por sua vez, era “totalmente contra pegar em armas” (HIDALGO, 2016, p. 58) e não via outra alternativa a não ser proferir a sua palavra poética pelas ruas.

O ponto em comum entre os jovens exilados é que as notícias suscitam, de um modo geral, sentimentos contraditórios, como a repulsa que se mistura à saudade da terra natal, ou a impotência que se associa à gana de mudar a ordem das coisas:

Marechal e a tribo de estrangeiros se encontram com frequência em reuniões no quartel-general da rua Cujas, às voltas com ideias embebidas num álcool forte e esfumaçadas por um haxixe de cheiro bom. Aí vem a música, a dança tresloucada, todos cantando alto um refrão qualquer de suas histórias particulares, dos países que os abortaram, dos quais se envergonham. Há uma fúria nesse cantar algo, no grito, que os reconcilia por minutos com suas origens, com uma noção de pátria, numa grande folia do ressentimento. (HIDALGO, 2016, p. 15.)

A utilização do verbo “abortar” conota o sentido de que esses jovens não são bem-vindos nos seus países, já que são pessoas com um senso crítico formado em relação à atuação dos militares em terras brasileiras, inclusive em

relação às suas estratégias de manutenção de poder. Ao mesmo tempo, eles se envergonham e veem o próprio país como uma terra estranha e hostil. Todavia, a mudança de espaço, no sentido material, não faz com que as personagens se desliguem de suas terras. O cantar alto e o grito aproximam os exilados de seus países. Através da música e da dança tresloucada, os exilados, mesmo que por poucos segundos, reconciliam-se com as suas terras e enfrentam, momentaneamente, a angústia decorrente das notícias que chegam.

Segundo Maria José de Queiroz (1998, p. 15), o exílio constitui, concomitantemente, uma experiência individual e coletiva. O que aproxima os exilados, nos termos de Queiroz (1998), é o infortúnio. A literatura sobre o exílio, por sua vez, aborda com maestria os problemas e as dores do deslocamento:

A literatura do exílio não prega bem-aventuranças nem a luta de classes, não ensina, como Heidegger, o niilismo total, não faz da náusea, ao modo de Sartre, regra de vida, não cai no absurdo absoluto de Camus nem na desumanização apocalíptica de Wittgenstein. As questões a que responde abrangem situações concretas diante das quais cabe ao exilado deliberar. O conhecimento e a experiência do infortúnio é que solidariza, nos males da ausência, aqueles que os padecem, tornando-os uma comunidade. (QUEIROZ, 1998, p.17.)

Interligados pelo infortúnio, Maria e Arthur se dedicam ao afeto como uma forma de resistência e de enfrentamento. É a relação entre eles que os mantém sãos. Nos termos de Staudt, é a dor dividida e partilhada que “parece acalmar os corações enamorados dando-lhes força na difícil travessia longe dos seus entes queridos”. As personagens se valem do “amor como líquido e bálsamo aos traumas e reveses da vida no exterior” (STAUDT, 2020, p. 41). Estranhos, exilados, intrusos, o casal apoia-se, um no outro, a fim de suportar a pesada carga que carregam nos ombros.

Em razão do enfrentamento dessas dores, compreendemos o exílio também como resistência. Nos termos de Eurídice Figueiredo (2020, p. 5), a partida rumo ao exílio, em um primeiro momento, denota uma “tomada de posição atormentada em que o sujeito parece abandonar a causa, ainda que saiba que precisa salvar sua vida, que sua morte de nada servirá diante da derrota que se afigura no horizonte”. A autora contrapõe essa percepção,

salientando que “partir para o exílio é também resistir, resistir a se submeter à prisão e à morte” (FIGUEIREDO, 2020, p. 5).

É no sentido de compreender o exílio como uma tática de resistência que Arthur sente-se aliviado diante de sua opção pela não indiferença em relação aos rumos da ditadura no Brasil:

[...] ele não julga, apenas observa como ideias formatam personalidades numa mesma massa que desanda. Tem aqueles que se alienam e vivem Natais felizes no Brasil em plena ditadura. Tem aqueles que gritam contra, combativos, e no final do ano se unem às suas famílias em Natais felizes. Tem aqueles que resistem, corpo a corpo, ideal a ideal, por isso sacrificam Natais felizes. E tem ainda aqueles que, na dúvida, se mandam a percorrer terras estranhas e hostis, já que o seu próprio país é estranho e hostil. Arthur não se orgulha dessa sua tática, antes desconfia dela, mas está feliz por nunca ter passado Natais falsamente felizes. (HIDALGO, 2016, p. 59.)

Nesse ponto, é possível realizar outra incursão pela música popular brasileira da época, novamente em uma canção de Caetano Veloso (1967b): a canção *Eles*, do mesmo álbum de *Alegria, Alegria e No dia que eu vim-me embora*, anteriormente analisadas. O trecho “Alegres ou tristes são todos felizes durante o natal” (VELOSO, 1967b, s.p.) traz um sentido semelhante à reflexão de Arthur. Também se aproxima de outra canção tropicalista, *Panis et circenses*, de composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “[...] as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer” (GIL; VELOSO, 1968, s.p.), assinalando traços de alienação daqueles que escolheram seguir a vida, jantar em família, confraternizar durante os Natais, sem atentar para as atrocidades cometidas diariamente pelas forças militares.

É possível perceber a força da poesia, da música, do afeto e da experiência compartilhada no processo de exílio das jovens personagens de *Rio-Paris-Rio*. As perspectivas dos exilados diferem significativamente, são muitas nuances de percepções e de formas de se colocar no mundo. Esse cenário demonstra as muitas faces do exílio, assinalando a complexidade que Hidalgo concede à narrativa. Ao mesmo tempo, essas maneiras distintas de experienciar o exílio também demonstram, conseqüentemente, muitas formas de resistência.

Segundo Kristeva (1994, p. 140), o deslocamento de uma expatriação é feito com “a finalidade de voltar a si mesmo e para a sua casa, para julgar ou rir

dos nossos limites, de nossas estranhezas, de nossos despotismos mentais ou políticos”. O estrangeiro torna-se o seu duplo, a sua máscara (KRISTEVA, 1994, p. 140). Com o fim do regime militar, após quinze anos no exílio em Paris, as personagens Maria e Arthur retornam ao Rio de Janeiro. A volta às terras cariocas deixa claro o deslocamento explicitado no título do romance: *Rio-Paris-Rio*. Paris é uma fissura no meio da linha do Rio. É um sulco doloroso na história das personagens que retornam aos seus lares carregando memórias de um tempo brutal e cruel que marcou profundamente uma geração de jovens engajados.

5 Considerações finais

As faces do exílio em *Rio-Paris-Rio* são também faces da ditadura: a ocorrência do exílio é motivada justamente pelo regime militar, cujas perseguição e repressão se voltavam aos sujeitos que assumiam discursos dissidentes. A personagem Maria, ao longo da narrativa, vive um processo de descoberta de si e se desprende da menina que não se via capaz de encarar a própria história. A sina de Maria é uma possível analogia ao próprio país que, ao insistir em não acertar as contas com o passado, mostra-se conivente com a disseminação de discursos que flertam com o autoritarismo. É por isso que, retomando Ventura (1988), 1968 é, de fato, um ano que não terminou.

Hidalgo cria uma personagem que, intermediada pelo movimento de jovens que se recusaram a obedecer as regras de um sistema conservador e repressivo, ressignifica o seu passado e a sua concepção em relação ao cenário político brasileiro. O afeto, em um primeiro momento, coexiste com a resignação, verificada na figura do avô, para posteriormente se transformar em resistência, a partir da relação com o poeta Arthur. A experiência do exílio passa pelo corpo dos amantes: é sensorial e humana.

Após encarar de frente a realidade que se escancarava, Maria não pôde mais conviver da mesma forma com o sentimento nutrido pelo avô – é uma marca que não se apaga, assim como os efeitos da ditadura na história brasileira. A experiência do exílio desembocou em uma Maria que, irremediavelmente, parafraseando Kristeva (1994), tornou-se o seu duplo. Em

Rio-Paris-Rio, não há uma preocupação com a linearidade e a objetividade, pelo contrário, abandona-se o pensamento cartesiano e a ambiguidade é plenamente assumida, desembocando em uma narrativa que retrata o desterro dos jovens que se opuseram veementemente à política hedionda dos anos de chumbo.

As trocas recíprocas entre música e literatura sofisticam os sentidos da narrativa, e a análise conjunta permitiu vislumbrar que a canção é um elemento essencial para a construção de sentido do enredo. A música não opera como mero acessório em *Rio-Paris-Rio*, pois concede camadas de sentido que possibilitam melhor compreender a experiência do exílio das personagens, especialmente da protagonista Maria. Além disso, as canções também falam muito sobre o horror da ditadura militar, colocando-se em contraponto à amnésia coletiva que, até hoje, permeia o imaginário social brasileiro.

Entre rupturas, corpos e afetos, Luciana Hidalgo apresenta uma narrativa pulsante, retratando personagens que lutam, cheias de vida, urgência e fúria, contra a violência e a morte causadas pelo autoritarismo. Por meio de uma escrita poética e sensível, ancorada em letras de compositores de grande importância na cena cultural brasileira, *Rio-Paris-Rio* traz a música, a poesia, o amor e o próprio processo do exílio como as múltiplas faces da resistência.

Referências

BRASIL, Lei. 6.683 de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm#:~:text=1%C2%BA%20%C3%89%20concedida%20anistia%20a,de%20funda%C3%A7%C3%B5es%20vinculadas%20ao%20poder. Acesso em: 10 abr. 2023.

BUARQUE, Chico. Roda-viva. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda - Volume 3*. São Paulo: RGE Discos, 1968.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 1, n. 1, 2017, p. 09-21.

CUPERS, Jean-Louis. *Euterpe et harpocrate ou le défi littéraire de la musique: aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles: Publications Fac St Louis, 1988.

DYLAN, Bob. Like a rolling stone. In: DYLAN, Bob. *Highway 61 Revisited*. New York: Columbia, 1965.

FAVARETTO, Celso. Imagens do migrante na música popular brasileira. *Travessia*, set./dez., 1993, p. 11-14.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, 2020, p. 1-8.

FNDC. O sol nas bancas de revistas, 2006. Disponível em: <http://fndc.org.br/clipping/o-sol-nas-bancas-de-revistas-76229/>. Acesso em: 03 jul. 2022.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. No dia que eu vim-me embora. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1967.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Panis et circencis. In: MUTANTES. *Tropicalia ou Panis et Circencis*. São Paulo: Philips, 1968.

GRANDO, Diego. *Tropicália: guia de interpretação*. 2 ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2015.

HIDALGO, Luciana. *Rio-Paris-Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

HIDALGO, Luciana. Literatura e ditadura: Luciana Hidalgo. Youtube. 27. out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jIBnD-kCgrw>. Acesso em 03 jul. 2022.

KEHL, Maria Rita. Chico Buarque. In: NESTROVSKI, Artur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 60-62.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Eccentric Duo, 2001.

MEDEIROS, Michelle. Espaço, exílio e identidade em Rio-Paris-Rio de Luciana Hidalgo. In: CLIMENT-ESPINO, Rafael; ÁZARA, Michel Mingote Ferreira de (orgs.). *Perspectivas críticas da literatura brasileira no século XXI: prosa e outras escrituras*. São Paulo: EDUC, 2021.

MOEHN, Frederick. Music, Citizenship, and Violence in Postdictatorship Brazil. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 28, n. 2, 2007, pp. 181–219.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Universidades e cultura na ditadura militar brasileira. *Estudios del ISHiR*, v. 8, n. 20, 2018, p. 92-106.

MÜLLER, Angélica. O “acontecimento 1968” brasileiro: reflexões acerca de uma periodização da cultura de contestação estudantil. *Revista de História* (São Paulo), n. 180, 2021. p. 01-21.

NODARI, Alexandre. Virar o virá: virá o virar. In: PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017. p. 9-20.

NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. São Paulo: Kuarup, 2016.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RIDENTI, Marcelo. A época de 1968: cultura e política. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula (Org.). *1968, 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 81-90.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAUDT, Sheila Katiane. Por uma geopoética do exílio: os trânsitos em Rio-Paris-Rio, de Luciana Hidalgo. In: GOMES, Ginia Maria (Org.). *Mobilidade e resistência na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Polifonia, 2020. p. 37-58.

STAUDT, Sheila Katiane. Rio-Paris-Rio, de Luciana Hidalgo: uma radiografia da barbárie em tempos ditatoriais. In: GOMES, Ginia Maria (Org.). *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*. Porto Alegre: Polifonia, 2021. p. 201-226.

TATIT, Luiz. Prefácio. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000. p. 11-15.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1967a.

VELOSO, Caetano. Eles. In: VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1967b.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

YUPANQUI, Atahualpa. Los hermanos. *In*: SOSA, Mercedes. *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*. S.l.: Philips, 1978.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient.*, UNINOVE, São Paulo, n. 1. v.3, jun. 2001, p. 105-122.

[Artigo recebido em 15 de outubro de 2022 e aceito em 8 de maio de 2023.]