

Tramas da partida

Waltencir Alves de Oliveira¹

Resumo: O artigo é a análise de quatro textos: o conto “A Partida”, de Osman Lins; a letra da canção “No dia em que eu vim-me embora”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil; a letra da canção “Mamãe Coragem, de Caetano Veloso e Torquato Neto, e a letra da canção “Morro Velho”, de Milton Nascimento. Em todos eles a tematização da partida de um indivíduo de um meio rural para a grande cidade é enfocada. Observa-se na representação desse rito de passagem uma nova configuração da relação entre local e universal, rural e urbano, erudito e popular, aspectos importantes para a compreensão das múltiplas identidades brasileiras. A impossibilidade de flagrar um indivíduo homogêneo e plenamente identificado com um complexo cultural específico parece exigir uma leitura diferenciada do indivíduo e dos conceitos de pertencimento/diferença inerentes a todo processo de construção identitária.

Palavras-chave: Identidade. Rural/Urbano. Localismo. Cosmopolitismo. Heterogeneidade.

O estudo dos processos de representação literária e cultural do Brasil pelos brasileiros, desde pelo menos a segunda metade do século XX, constitui uma das mais importantes questões das Ciências Sociais de um modo geral. A emergência de um pensamento teórico brasileiro, coincidente com a formação dos primeiros quadros universitários, mais ou menos a partir do decênio de 1930, entendeu que a reflexão sobre os espaços e modelos de representação do complexo cultural brasileiro era uma de suas principais motivações. São muitas as sínteses panorâmicas apresentadas no período, nelas desponta a definição do país como fruto de intrincada relação entre cosmopolitismo (aproveitamento e redefinição dos modelos da cultura européia) e localismo (esforço de preservação dos modelos e temas originais da ex-colônia). A coexistência, acentuada e nem sempre pacífica, entre um Brasil primitivo, arcaico e rural – mergulhado nas tradições da cultura oral – e o país cosmopolita e europeizado (ou mais contemporaneamente atrelado a um modo norte-americano de ser e viver), que dialoga com modelos universalistas e citadinos, sempre instigou, e instiga, o pensamento nacional. Pode-se observar que, sobretudo a partir do final do decênio de 50, é

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH/USP. Ingressou em programa de Pós-Doutorado do Departamento de Teoria e História Literária do IEL/UNICAMP, com bolsa da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). E-mail: waltenciroli@uol.com.br

significativo o número de obras teóricas e críticas que procuraram discutir e definir as instâncias formadoras do caráter nacional, abordando a relação tensa e dialética entre a cultura emanada dos centros europeus e a do país em formação. Para ficar em apenas dois exemplos, ambos do ano de 1959, podem-se citar as obras já clássicas de Sérgio Buarque de Holanda (*Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*) e de Antonio Candido (*Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*). Em ambos os livros pode-se perceber o interesse de discutir e de definir os percalços e soluções da relação desenhada entre as motivações localistas e as universais. Antonio Candido concebe a Literatura Brasileira como fruto da “relação dialética entre localismo e universalismo”(CANDIDO, 1959, p. 20), indicando que a pedra angular de nossa produção literária é o próprio processo de superação e/ou assimilação da cultura européia, dando-lhe um contorno de tal modo próprio a ponto de se tornar nacional e local.

A todas essas reflexões teóricas somam-se a própria produção literária brasileira, e as representações culturais de um modo mais amplo, em que descobrir ou inventar o Brasil, ou os Brasis, foi sempre um elemento condicionante da consciência criadora de nossos poetas, romancistas, dramaturgos, cineastas e compositores. O próprio Antonio Candido, em texto posterior ao da *Formação da Literatura Brasileira*, aponta, ancorado em idéia de Mário Vieira de Melo, que a representação do Brasil na produção cultural brasileira pode ser segmentada em dois grandes períodos ou eixos, um que vai até o decênio de 30 e outro que se inicia nele. No primeiro período, segundo Candido (1970), a nação nova é representada sob uma visão eufórica, mediada pela configuração do binômio terra-Pátria. Conjunção que fazia supor que a grandeza da nação estava intimamente condicionada pela riqueza natural da terra. No segundo período, despontaria a consciência aguda, e cada vez mais desenganada, de nosso subdesenvolvimento, desfazendo-se o binômio inicial e procurando representar as imensas desigualdades sociais e regionais que o país, ainda que novo, comportava.

Ainda, de acordo com Candido, é nesse período, após 1930, que ganha força a produção literária de algumas regiões e grupos sociais que destoavam dos centros hegemônicos, como as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde a assimilação da cultura e dos hábitos europeus pareciam mais disseminados entre alguns grupos sociais mais abastados, que dominavam, integralmente, os meios de produção e de difusão da cultura. São importantes exemplos dessa ruptura a ficção de Graciliano Ramos e de Érico Veríssimo, e mais posteriormente, uma importante e significativa parcela da poesia de João Cabral de Melo Neto, entre outros.

Observa-se no entanto que, pelo menos desde a obra ficcional de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, os contornos dessa tensão entre local e universal e a hierarquização entre cultura popular e erudita começam a se matizar, adotando outras soluções e perspectivas. A universalização do regional, ou regionalização do universal, tão descrita em relação à obra roseana apresenta uma série de exemplos significativos da reconfiguração do espaço sertanejo, arcaico e primitivo, mediante uma forte inflexão humana, universal e atemporal. No caso de Clarice Lispector, em seu romance *A hora da estrela* nos deparamos com uma personagem, oriunda do cenário rústico e agreste da caatinga nordestina, que se vê lançada em meio ao turbilhão da grande cidade, onde ela “ousa” sonhar com o destino vaporoso e etéreo de uma estrela de cinema. O choque entre o universo citadino e o agrário não se assenta mais na descrição do cenário inóspito que impõe a vida de retirante, ou nas condições precárias da vida miserável, mas na permanência de uma desigualdade social que limita sonhos, visão de mundo, enfim toda a dimensão sensorial e psíquica do indivíduo ainda que ele seja subtraído ou retirado de seu lugar de origem. Pode-se citar ainda o conto “Famigerado”, de Guimarães Rosa, em que se defrontam a visão do homem letrado e erudito com a do homem rústico e primitivo, o “doutor” e o “jagunço”, sem que para isso seja necessário transpor o limite geográfico e territorial do sertão, uma vez que a diversidade também o ocupa. Ou seja, assim como o sertão está impregnado do mundo, o que é tão bem representado na ficção de Guimarães Rosa, em qualquer lugar do mundo o ser pode estar impregnado de “sertão”, caso evidente de uma personagem como Macabéa.

Deste modo, interessa destacar neste artigo não a representação ficcional de regiões e grupos, mas o modo como, partindo de uma narrativa declaradamente vincada pela cor local, chegamos a uma faceta do modelo contemporâneo, onde localismo e cosmopolitismo, cultura popular e erudita são instados a conviver de forma tensa e dialética na consciência dilacerada de indivíduos híbridos. Igualmente registra-se a inexistência de espaços geográficos e humanos homogêneos, onde se possa flagrar a permanência do primitivo ou a emergência do moderno. Tudo e todos estão imersos em dualidades e em uma complexa teia heterogênea na qual coexistem anacronismos de toda ordem com as mais avançadas tecnologias, condicionando a existência de indivíduos em tudo antagônicos e cheios de uma dilacerada “incoerência”. No caso específico do Brasil, a dimensão territorial extensa, a concorrência de múltiplas matrizes culturais no processo de formação e, sobretudo, o passado colonial recente, acentuam bastante esse contorno híbrido.

Isso é o que se poderá observar nos quatro textos que se analisam aqui. Todos enfocam a mesma temática: a viagem, ou retirada, de um indivíduo de seu lugar/ cultura de origem

para o universo da grande cidade. Neles se observa o conflito existencial de indivíduos que oscilam entre a visão de mundo primitiva/ atávica das culturas orais tradicionais e a visão racional de um mundo urbano regido por outra lógica. Analisam-se o conto “A Partida”, publicado por Osman Lins, no livro *Os Gestos*, de 1957; a letra da canção “No dia em que eu vim-me embora”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada no LP *Caetano Veloso*, de 1967; a letra da canção “Mamãe Coragem”, de Caetano Veloso e Torquato Neto, gravada por Gal Costa no LP manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, e a letra da canção “Morro Velho”, de Milton Nascimento, gravada em seu LP *Courage*, de 1969. Em todos eles, a extração de um indivíduo de seu lugar de origem e o instante da despedida são detalhados, como também os conflitos entre a cultura do local e a lógica do novo mundo a ser conquistado.

Osman Lins ficou conhecido pela invenção de uma nova perspectiva narrativa. As inovações técnicas significativas, que atingiram seu ápice com a publicação de *Avalovara* em 1973, levaram, inclusive a aproximá-lo das experiências radicais do *nouveau roman* francês, conforme estudo de Nitrini (1987) no qual a autora destaca “a ruptura com os modelos narrativos tradicionais, procurando por uma modalidade narrativa antimimética, geometrizar e cromática”(NITRINI, 1987, p. 78). O conto que se analisa não pertence à fase mais radical de experimentação, trata-se de um de seus livros inaugurais: o volume de contos *Os gestos* de 1957. O livro, embora não radique em uma ruptura tão acentuada como a dos livros posteriores, já indicia um conjunto de elementos marcantes da obra do autor. Está nítida a quase obsessão com a limpidez de cada frase contrastando com a fragilidade, quase impotência, da expressão verbal. Em alguns trechos, a luta quase corporal com a palavra se debate violentamente contra modos de expressão não-verbais, tais como os gestos que dão título ao livro. A obra é constituída de 13 contos, segundo o autor “todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc.)” (LINS, 1975, p. 5).

O quarto conto “A Partida” narra o momento em que um rapaz adolescente parte da casa onde foi criado pela avó desde a infância para ir morar na cidade grande, onde concluirá sua formação escolar. A narrativa, de caráter declaradamente autobiográfico, visa a representar a saída efetiva de Osman Lins da sua cidade natal, Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, para a cidade do Recife. O autor, órfão de mãe aos 16 dias de vida, e jamais tendo visto sequer uma foto dela durante toda a vida, foi criado pelas duas avós e por parentes próximos, além do próprio pai. O conto narra o momento exato do desligamento desses laços, representados aqui por um garoto adolescente e a avó que o criou.

A narrativa em 1ª pessoa é remontada a partir das reminiscências de um narrador adulto que rememora o dia de sua partida, constatando a mudança que se processou nele desde o tempo do narrado: “Hoje, revendo minhas atitudes quando vim embora, reconheço que mudei bastante. Verifico também que estava aflito e que havia um fundo de mágoa ou desespero em minha impaciência. Eu queria deixar minha casa, minha avó e seus cuidados” (LINS, 1975, p. 47).

O conto apresenta a insatisfação crescente do menino, em relação ao mundo ordenado e regrado que a avó representaria, bem como o seu desejo cada vez maior de se distanciar desse mundo e dela. O embate silencioso entre o carinho e dedicação da avó e a frieza com que eles são recebidos pelo menino são pouco ou nada atenuados pelo narrador adulto que narra de modo distante e abrupto cada passo da longa noite anterior à partida. É bastante significativo que cada demonstração de carinho ou de apego da avó acentue no menino o sentimento de insatisfação, fazendo-o beirar a ira e a indignação, como no trecho em que ela indo vê-lo mais uma vez no quarto o encontra simulando dormir para não se defrontar com a angústia dela ao saber de sua partida eminente:

Passava de meia-noite quando a velha cama gemeu: minha avó levantava-se. Abriu de leve a porta de seu quarto, sempre de leve entrou no meu, veio chegando e ficou de pé junto a mim. Com que finalidade? — perguntava eu. Cobrir-me ainda? Repetir-me conselhos? Ouvi-a então soluçar e quase fui sacudido por um acesso de raiva. Ela estava olhando para mim e chorando como se eu fosse um cadáver — pensei. Mas eu não me parecia em nada com um morto, senão no estar deitado. Estava vivo, bem vivo, não ia morrer. Sentia-me a ponto de gritar. Que me deixasse em paz e fosse chorar longe, na sala, na cozinha, no quintal, mas longe de mim. Eu não estava morto (LINS, 1975, p. 49).

O crescente hiato entre os sentimentos das personagens chega a seu ápice, quando o menino insone percebe que a avó dormiu e decide antecipar sua partida sem sequer se despedir. Acaba, no entanto, indo acordá-la com um gesto abrupto e pedindo que ela nem se levantasse, já que ele sairia mais cedo para se despedir de um amigo e tomaria um café na estação, furtando-se a qualquer contato físico que permitisse a demonstração do afeto dela em relação a ele. Neste momento, então, é que ele se detém na casa e parece querer reter nos olhos e na memória as marcas de sua própria identidade, tão negada até então. Assinala-se aí um silencioso confronto entre o seu desejo de sair imediatamente da casa e o impulso de rever suas memórias e os gestos de carinho dispersos pela casa.

Não sei por que motivo, retardei ainda a partida. Andei pela casa, cabisbaixo, à procura de objetos imaginários enquanto ela me seguia, abrigada em sua coberta. Eu sabia que desejava beijar-me, prender-se a mim, e à simples idéia desses gestos, estremei. Como seria se, na hora do adeus, ela chorasse?

Enfim, beijei sua mão, bati-lhe de leve na cabeça. Creio mesmo que lhe surpreendi um gesto de aproximação, decerto na esperança de um abraço final. Esquivei-me, apanhei a maleta e, ao fazê-lo, lancei um rápido olhar para a mesa (cuidadosamente posta para dois, com a humilde louça dos grandes dias e a velha toalha branca, bordada, que só se usava em nossos aniversários.) (LINS, 1975, p. 51).

Parece bastante significativo que a crescente revolta e desejo de se desvencilhar de todo o universo ordenado da avó, representativo obviamente do mundo tradicional da pequena cidade natal com suas particularidades e costumes, seja amainado no neto, na hora da partida, ao procurar “objetos imaginários” dispersos pela casa. Note-se que ele se esquiva para não ter que se despedir, e diz olhar para trás rapidamente, mas nem tão rápido que não possa divisar a materialização da ordem e do carinho representados pela mesa do café “cuidadosamente” preparada para um inesquecível e grande dia. A própria atitude esquiva da personagem denuncia a sua incapacidade de romper definitivamente aqueles laços, temendo não suportar a forte comoção gerada pelo instante da despedida. A avó que o segue “abrigada em sua coberta” parece assim bem mais amparada e acolhida, enquanto ele “cabisbaixo” está à procura de objetos imaginários que ele sentia perdidos. Deste modo, o que se vê é a representação de uma consciência partida que deseja que “as horas voem para que ele acesse o amplo mundo no qual iria se desafogar” (LINS, 1975, p. 47), mas também se esquiva à mais remota possibilidade de tocar na avó, representante da ordem pacata e acolhedora da qual ele deveria aprender a se desvencilhar.

Sabe-se que a obra de Osman Lins ocupa uma posição em tudo híbrida, repleta de marcas, tanto formais quanto temáticas, vincadas pela cultura popular e oral do Nordeste, mas também um dos mais singulares exemplos de experimentação técnica e de ruptura com os códigos narrativos tradicionais. Apenas para ilustrar, pode ser citado seu livro *Avalovara*, publicado 16 anos depois do conto analisado, que aprofunda as experimentações de *Os gestos sem*, contudo, abandonar muitas das mesmas indagações e preocupações formais. A obra de 1973 rompe com os limites da representação tradicional e apresenta uma série de narrativas paralelas, dispostas em função de um diagrama apresentado logo no início do livro. Apesar de apresentar múltiplas narrativas, à semelhança de um romance feito de múltiplos romances, em todos eles encontramos um personagem principal, Abel, que vaga pelas cidades do mundo, procurando a cidade ideal que vislumbrou na água, quando ainda habitava sua pequena cidade natal, não coincidentemente no nordeste do Brasil. Ou seja, ainda que *Avalovara* seja árvore de múltiplas e diversas narrativas, ainda que se assente sobre um intrincado emaranhado narrativo que o faz romper com as noções de gênero, de verossimilhança e, sobretudo, com a noção tradicional de tempo, apresenta algumas linhas de

força já presentes desde o início da obra de Osman Lins. Principalmente, da perspectiva que nos interessa examinar aqui, a obra permite divisar alguns traços marcantes de uma ambientação nordestina, mas também universalista, e tem como eixo a representação de indivíduos híbridos: desde o menino que deseja a vida da grande cidade, mas mantém sua vinculação oscilante com a ordem pacata representada pela avó e por sua cidade natal, até o Abel de *Avalovara* que erra pelo mundo europeu em busca da cidade ideal que um dia viu refletir-se na água, em sua pequena cidade natal. Homens mergulhados no universo mágico e mítico apreendido no mais profundo Brasil, mas também tributários de uma ordem racional e cosmopolita que ainda se pretende conhecer, no caso do menino no conto analisado, ou que já se conhece, caso do homem já adulto do livro de 1973.

A canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, “No dia em que eu vim-me embora”, representa outra cena de partida, no entanto com nuances um pouco divergentes do conto de Osman Lins, conforme se pode observar:

No dia em que eu vim-me embora
 Minha mãe chorava em ai
 Minha irmã chorava em ui
 E eu nem olhava pra trás
 No dia que eu vim-me embora
 Não teve nada de mais

Mala de couro forrada com pano forte, brim cáqui
 Minha avó já quase morta
 Minha mãe até a porta
 Minha irmã até a rua
 E até o porto meu pai
 O qual não disse palavra durante todo o caminho
 E quando eu me vi sozinho
 Vi que não entendia nada
 Nem de pro que eu ia indo
 Nem dos sonhos que eu sonhava
 Senti apenas que a mala de couro que eu carregava
 Embora estando forrada
 Fedia, cheirava mal

Afora isto ia indo, atravessando, seguindo
 Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra Capital
 Nem chorando nem sorrindo
 Sozinho pra Capital
 Sozinho pra Capital
 Sozinho pra Capital
 Sozinho pra Capital

Percebe-se que a letra de Caetano Veloso e Gilberto Gil apresenta a hora exata da saída com seu doloroso ritual de despedidas, descrevendo, detalhadamente, a função e reação de cada membro da família ao fato novo.

O quadro se forma em uma gradação que acompanha o eu desde o espaço interno da casa, da qual ele vai se desligar até o transporte que o levará para a capital. Cada etapa desse processo é pontuada pela descrição da reação dos familiares à partida do filho, irmão, neto. Interessante observar que a idade, o vínculo e o sexo modulam o modo de reagir, numa alusão clara ao papel que cada um exerce na família e para os mecanismos de preservação dos seus laços. A mãe e a avó, transmissoras das tradições locais, são as que mais padecem, seguidas de perto pela irmã, apresentada, até pelo paralelismo gramatical entre os versos, como espelho da mãe. A avó quase precipita a própria morte, indicando que a dor de tão visceral a desfalece. Interessante notar que o paralelismo entre mãe e filha, apresentado na primeira estrofe, ganha reforço na segunda, pontuada pelos três versos idênticos que descrevem a reação de três gerações de mulheres da mesma família: “Minha avó já quase morta/ Minha mãe até a porta/ Minha irmã até a rua”. O paralelismo gramatical entre os três versos, os que os faz supor idênticos, contrasta com o processo de gradação em curso, uma vez que cada mulher da família o leva até um ponto específico, cada vez mais externo: a avó fica integralmente no espaço interno, a mãe vai até a fronteira da casa e a irmã consegue chegar até o espaço externo, sem cruzá-lo completamente. Cabe ao pai a tarefa de conduzir o homem à sua vida adulta, representada pelo porto que o encaminhará à capital. Entre eles um ritual tácito e prenhe de sentidos: o silêncio de ambos, a placidez e firmeza aparentes, tudo parece configurar a certeza de ambos de que o rompimento desses laços, ainda que doloroso, é inevitável.

Ele vai sozinho rumo à capital, na travessia de um espaço geográfico e simbólico vão se apagando nele tanto a memória do já vivido quanto a motivação exata da partida. A incerteza do que o aguarda é acentuada pelo emprego de uma expressão carregada de indefinição e da marca de uma oralidade primitiva: “de pro que ia indo”. Tudo é descrito através de negativas que se somam (nem...nem), combinando plenamente com o sentimento de solidão e de incerteza que impera durante a viagem. Há uma única certeza: a de que a mala de couro (típica marca de homem rude e interiorano), mesmo forrada de pano (símbolo da tentativa de escamotear sua origem real) “fedida/ cheirava mal”. Ou seja, a mala, símbolo daquilo que se carrega, os pertences dos quais não é possível, ou permitido, desvencilhar-se, denota sua origem rural, seu apego às coisas da terra. E, mesmo que atenuada ou escamoteada, ainda teima em se denunciar e revelar a origem de seu portador. A ausência total de sentimentos do eu-poético é importante sinal de sua ambígua reação ao ocorrido, ao mesmo tempo em que teme o destino escolhido e a solidão abraçada também assinala a ausência de tristeza por tomar o rumo da capital. A repetição do último verso “Sozinho para

capital” parece reforçar a ambigüidade do termo “capital”, denotando, a um só tempo, a cidade grande, centro financeiro e político do estado ou nação, mas também o dinheiro, que, em geral é parte integrante dos sonhos de ascensão profissional e social que movem jovens do interior para os grandes centros urbanos.

Vale lembrar que um ano depois dessa gravação é o mesmo Caetano Veloso que, em parceria com Torquato Neto, compõe uma canção que parece complementar perfeitamente “No dia em que eu vim-me embora”. “Mamãe Coragem”, gravada por Gal Costa, no LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, apresenta-se com o formato em tudo semelhante a uma carta endereçada a uma mãe que viveu recentemente a experiência de se despedir de um filho que partiu:

Mamãe, mamãe, não chore
 A vida é assim mesmo
 Eu fui embora
 Mamãe, mamãe, não chore
 Eu nunca mais vou voltar por aí
 Mamãe, mamãe, não chore
 A vida é assim mesmo
 Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore
 Pegue uns panos pra lavar
 Leia um romance
 Veja as contas do mercado

Pague as prestações
 Ser mãe
 É desdobrar fibra por fibra
 Os corações dos filhos
 Seja feliz
 Seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore
 Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz
 Mamãe, seja feliz
 Mamãe, mamãe, não chore
 Não chore nunca mais, não adianta
 Eu tenho um beijo preso na garganta

Eu tenho um jeito de quem não se espanta
 (Braço de ouro vale 10 milhões)
 Eu tenho corações fora peito
 Mamãe, não chore
 Não tem jeito
 Pegue uns panos pra lavar
 Leia um romance
 Leia "Alzira morta virgem"
 "O grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem
 De vez em quando brinco Carnaval

E vou vivendo assim: felicidade
 Na cidade que eu plantei pra mim
 E que não tem mais fim
 Não tem mais fim
 Não tem mais fim

Nesta segunda canção, no entanto, o eu-poético aparece seguro de que a grande cidade é seu espaço e seu lugar de fixação. Ele remonta a vários quadros pitorescos da cidade de origem como meios de atenuar a solidão e a saudade da mãe que ficou distante, tais como a leitura de um romance de folheto, o pagamento das contas do armazém e tudo mais que compõe o repertório de afazeres rotineiros das pequenas cidades do interior. A essas atividades ele contrapõe o seu bem-estar na cidade que ele “plantou para ele”, tais como o rito libertário, eufórico e eclético do carnaval. A desconexão com o universo deixado na cidade natal fica mais patente a partir da certificação de que o ambiente da cidade é infundável e interminável, o que se materializa na repetição do verso final “Não tem mais fim”.

É importante lembrar que a canção “No dia em que eu vim-me embora” aparece no primeiro LP solo de Caetano Veloso, momento em que o compositor de fato deixa sua terra natal, a Bahia, para cantar no Rio de Janeiro. É nesse mesmo LP de 1967 que aparecem canções alusivas, tanto ao universo da cidade natal, Santo Amaro da Purificação, e aos familiares por lá deixados, quanto ao destino almejado na grande cidade. É desse LP as canções “Clara”, referência à irmã mais velha de Caetano, Clara Veloso, e também as músicas “Superbacana” e “Alegria, Alegria” que fazem alusões ao universo híbrido da cidade do Rio de Janeiro e ao destino almejado pelo cantor na cidade. Assim pode-se dizer que a canção “No dia em que eu vim-me embora”, além de uma carga fortemente autobiográfica desvela o destino conjunto de inúmeras gerações de brasileiros que viam e vêem a cidade grande como única porta viável para ver o mundo e ser vistos por ele. A dualidade e ambigüidade das circunstâncias do deslocamento impõem, contudo, a convivência de traços muito marcados e fortes da origem interiorana do indivíduo e do novo código urbano a ser assimilado.

A tentativa de conciliação entre o Brasil arcaico e atávico das tradições interioranas e a assimilação das novas tendências e padrões culturais europeus e norte-americanos já foi inclusive descrita por Schwarz como característica fulcral da obra de Caetano Veloso e de todo o movimento tropicalista. Importa afirmar, no entanto, que aqui não se trata apenas de uma junção de temas e formas como a união do patrimônio cultural brasileiro à estética de vanguarda pop, conforme está configurado em canções como “Tropicália”, “Alegria,

Alegria” e “Baby”, ou em incursões mais recentes, como no medley que, em 1986, foi gravado por Caetano Veloso unindo “Eleanor Rigby/ Nega Maluca e Billie Jean”. O que se vê em uma canção como “No dia em que eu vim-me embora” – assim como, mais recentemente se apresentou na canção “Genipapo Absoluto”, do LP *Estrangeiro*, de 1989 – é a revelação de uma consciência fragmentada e fragmentária. A apresentação de uma trama individual que vive tanto dos escombros de um mundo atávico, preso às origens interioranas de uma tradição cultural oral e primitiva, quanto da consciência cosmopolita, antenada com as tensões e sínteses culturais típicas do universo heterogêneo das grandes cidades.

Outra interessante representação da despedida ocorre na canção “Morro Velho”, de Milton Nascimento, gravada em seu LP *Courage*, de 1969. Nesta canção confrontam-se dois mundos e perspectivas completamente divergentes, assentadas ambas no mesmo universo da fazenda. Poderia se dizer, parafraseando Gilberto Freyre, que são apresentados aqui o destino reservado à “casa-grande e à senzala” no concerto geral de diluição do universo rural ou de sua fusão com a lógica citadina.

No sertão da minha terra, fazenda é o camarada que ao chão se deu
 Fez a obrigação com força, parece até que tudo aquilo ali é seu
 Só poder sentar no morro e ver tudo verdinho, lindo a crescer
 Orgulhoso camarada, de viola em vez de enxada

Filho do branco e do preto, correndo pela estrada atrás de passarinho
 Pela plantação adentro, crescendo os dois meninos, sempre pequeninos
 Peixe bom dá no riacho de água tão limpinha, dá pro fundo ver
 Orgulhoso camarada, conta histórias prá moçada

Filho do senhor vai embora, tempo de estudos na cidade grande
 Parte, tem os olhos tristes, deixando o companheiro na estação distante
 Não esqueça, amigo, eu vou voltar, some longe o trenzinho ao deus-dará

Quando volta já é outro, trouxe até sinhá mocinha prá apresentar
 Linda como a luz da lua que em lugar nenhum rebrilha como lá
 Já tem nome de doutor, e agora na fazenda é quem vai mandar
 E seu velho camarada, já não brinca, mas trabalha.

A canção, eivada de um tom e de uma formatação prosaicos, apresenta uma narrativa bastante linear e simétrica. A letra está estruturada em dois blocos, cada qual com duas estrofes. No primeiro bloco, apresenta-se a infância idílica de um menino preto unido pelos laços da amizade a um menino branco, respectivamente, o filho do colono com o filho da casa-grande. Neste momento da infância inexistem entre eles os traços da distinção social e econômica, ambos convivem harmoniosamente e em total e completa simbiose com o espaço geográfico que os cerca, o universo rural da fazenda.

O segundo bloco apresenta a ruptura entre os dois meninos e o rompimento definitivo do menino branco com a lógica infantil e lírica da fazenda que ele deixa. Note-se que ao se

despedir o “filho do senhor” assegura ao companheiro que os laços ajustados durante a infância permanecerão e empenha sua palavra de que nada mudará entre eles. Ao voltar não é isso o que se observa, as transformações foram significativas e bastante nítidas. O menino branco é agora um doutor, vai mandar na fazenda e trouxe consigo a moça da cidade que, seguramente, trará a carga de sofisticação necessária à vida de um senhor de fazenda. Interessante atentar para o fato de que a mudança radical operada pelo universo urbano sobre o menino, agora transformado em homem, é descrita como se houvesse uma permuta absoluta de personalidade “Quando volta, já é outro”.

A despedida triste de alguns anos atrás, pontuada pelo diálogo do menino branco que deixa o outro na “estação distante”, é depois substituída por um reencontro que dispensa diálogos ou acertos. As regras já parecem bem claras e seu “velho camarada já não brinca, mas trabalha”, e tudo fica em conformidade com a única lógica que entre eles sobreviveu: a da relação de trabalho, ou servidão, que une no Brasil rural o fazendeiro e o seu colono. Deve-se lembrar que o primeiro verso da canção já anuncia que “fazenda é o camarada que ao chão se deu”, o que assevera que “no sertão da minha terra” as fronteiras que separam o trabalhador rural e o seu eito são impossíveis de divisar, uma vez que ambos são propriedades e extensões naturais do poder de mando do fazendeiro. Desta forma, a pretensa, e ilusória subversão da ordem infantil, é totalmente erradicada na vida adulta, contudo mais importante do que isso é saber que a educação para a distinção e restabelecimento da ordem tradicional é administrada na cidade, no espaço urbano. Lugar onde o filho do fazendeiro descobre, entre outras coisas, o papel social que lhe cabe e o que deveria caber a seu velho camarada. E mais uma vez aqui os universos rural e citadino se cruzam e se sobrepõem na consciência cindida de um indivíduo. O filho do branco, antes atrelado ao universo da terra, e em completa harmonia com ele, depois de transpor o universo regular e pacato do campo retorna assimilado pela lógica que, desde sempre imperou naquele lugar, e ele ainda não acatava.

Diferentes representações do cruzamento de fronteiras, do desligamento de um homem de suas origens para acessar um mundo amplo prenhe de novas perspectivas. Em todas elas se percebe que o simples deslocamento de um lugar para outro altera a estrutura do lugar de origem e acentua a heterogeneidade do lugar de destino através da inserção de um elemento novo. Mais do que isso a garantia de que muito mais que aos lugares, os deslocamentos afetam o modo como esses homens poderão entender o seu estar no mundo, alterando sua consciência e tornando-os seres marcados pelo heterogêneo.

O que se pretendeu indicar é que a visão do Brasil pelos brasileiros é hoje quase impossível de se definir a partir de um traço. Sabe-se que os processos de construção identitária estão fortemente atrelados ao desejo/reconhecimento de pertencimento que um indivíduo esboça em relação a um grupo. Em uma perspectiva análoga e complementar, a formação de uma identidade carece da constatação de uma diferença de um grupo em relação a outro. O que vimos nesses casos, no entanto, foi a constatação de que o sentimento de pertencimento oscila na consciência de cada indivíduo que ora assimila e ora refuta os traços definidores de sua extração e de sua origem. Mais do que isso a afirmação de um papel social e/ou cultural constitui um processo cambiante e deslizante, no qual pertencimento/ não-pertencimento, identificação e recusa, são movimentos contraditórios que coexistem de modo tenso em uma mesma consciência individual sem, contudo, anularem-se por inteiro (Cf. HALL, 2006). No caso específico da dinâmica relação entre localismo e cosmopolitismo, entre rural e urbano, trata-se de uma heterogeneidade entranhada na alma brasileira de um modo tal que se torna impossível hoje definir e demarcar fronteiras que respeitem espaços geográficos, origem ou qualquer instância de ordem material, uma vez que constitui um amálgama indissociável constitutivo do imaginário heterogêneo não só do Brasil, mas de qualquer território ou povo inserido em um mundo cada vez mais diluído e solvente (Cf. BHABHA, 1990).

Abstract: *This article is an analysis of four texts: Osman Lins' short story "A partida", and three lyrics: Caetano Veloso and Gilberto Gil's "No dia em que eu vim-me embora", Caetano Veloso and Torquato Neto's "Mamãe Coragem" and Milton Nascimento's "Morro Velho",. In all of them, a person's depart from the countryside to a big city is focused. Important aspects for the comprehension of Brazilian multiple identities, such as the configuration of a new relation between local and universal, rural and urban, erudite and popular can be observed in the representation of this passing ritual. The impossibility of capturing a homogeneous individual, completely identified with a specific cultural complex seems to demand a differentiated reading of the individual and of the concepts of belonging / difference, which are intrinsic to all processes of identitary construction.*

Keywords: *Identity. Rural/Urban. Localism. Cosmopolitanism. Heterogeneity.*

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. 1. ed. Routledge, 1990, 352 p.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999, 368 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, 798 p.

_____. Literatura e subdesenvolvimento(1970). In: _____. *Educação pela noite e outros estudos*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. 223 p.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 48. ed. Porto Alegre: Global editora, 2006, 768 p.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP& A , 2006, 102 p.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove Novena e o novo romance*. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1987, 289 p.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista/ Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. *Cultura e Política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, 190 p.