

“Iracema voou” para a América... e o Brasil?

[“Iracema voou” to the America... and the Brazil?]

Daniela Vieira dos Santos¹

Este artigo é uma versão modificada de um capítulo da minha tese de doutorado (SANTOS, 2014).

RESUMO • Por meio da análise de “Iracema voou”, procuro demonstrar como a canção coloca um ponto de vista crítico ao processo de imigração de brasileiros para os Estados Unidos em contexto de globalização e de crise econômica no país nos anos 1990. Tomo como hipótese que a matéria cantada de Chico Buarque redimensiona as perspectivas de Brasil como nação e de identidade nacional. • **PALAVRAS-CHAVE** • Globalização; imigração; identidade nacional. • **ABSTRACT**

• Through the analysis of “Iracema voou” I seek to demonstrate how the song places a critical point of view on the process of immigration of Brazilians to the United States in a context of globalization and economic crisis in the country in the 90’s. I take it as a hypothesis that the Chico Buarque’s song redimensions the perspectives of Brazil as a nation and national identity. • **KEYWORDS** • Globalization; immigration; national identity.

Recebido em 4 de março de 2024

Aprovado em 2 de julho de 2024

SANTOS, Daniela Vieira dos. “Iracema voou” para a América... e o Brasil?. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10701.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10701

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

*Eu sonho um Brasil onde todo mundo tenha satisfeitas
as suas necessidades básicas [...]. A falta de
oportunidade de trabalhar, de estudar, de ter acesso à
saúde. É um país incompleto enquanto não resolver
isso. Enquanto não resolver a questão básica [...].
Também acho, e isso não é novidade, que a solução
para o Brasil tem que ser uma solução brasileira. A
gente não vai importar modelo nenhum [...]*
(HOLLANDA, 1989).

O álbum *As cidades*, lançado por Chico Buarque em 5 de novembro de 1998 pela gravadora RCA, foi produzido por Luiz Cláudio Ramos e Vinícius França; vigésimo quinto disco da carreira de Chico, ele apresenta 11 canções. “Iracema voou” é a segunda faixa presente em *As cidades*, com duração de dois minutos e 59 segundos. A canção narra partes da trajetória de Iracema, uma mulher cearense que emigrou para os Estados Unidos em busca de oportunidades para o bem-viver. Historicamente, “Iracema voou” objetiva-se em meio aos impasses, contradições e possibilidades advindas com a globalização², em um país que se esfacelava diante de grave crise econômica.

Talvez não seja novidade que a canção de Chico Buarque dialoga com o romance *Iracema*, do escritor José de Alencar, publicado em 1865. Na matéria do livro, *Iracema*, “a virgem dos olhos de mel”, é tomada pelos “encantos” do português colonizador Martim e migra (foge) junto com ele para o litoral do Brasil, abandonando a sua cultura e o seu povo Tabajara. Contudo, a indígena detentora do segredo da jurema morre

2 Há vasta bibliografia sobre globalização, processo que, grosso modo, inicia-se nos anos 1970 e se caracteriza pela constituição de novos fenômenos e pela reconfiguração de outros já existentes em âmbito nacional. Ampliam-se as interdependências nas esferas econômicas, políticas e culturais entre os países. O local e o global se interconectam, ainda que de maneira assimétrica (ORTIZ, 2009; JAMESON, 2001; IANNI, 1994). A discussão de que a globalização contribuiria para o declínio da nação é um falso problema. “A nação, longe de desaparecer, é reconfigurada em diversos de seus aspectos na situação de globalização [...]. Os símbolos nacionais se tornam ainda mais relevantes, mas inserem-se em um contexto que modifica o seu significado” (ORTIZ; MICHETTI; NICOLAU NETTO, 2023, p. 8).

deixando um filho, Moacir, fruto da relação com Martim. É significativo relembrar que o sentido etimológico da palavra Moacir é “filho da dor, do sofrimento”. Nessa direção, segundo Fischer (2004, p. 287), ao dar à luz ao seu filho, Iracema representa “a mulher brasileira que se sacrifica no encontro com o estrangeiro, este representando a novidade, a modernidade”. Mais do que isso, Iracema, cuja síntese da relação com o colonizador encontra-se em Moacir (“filho da dor”), é representativa da condição de colonização, dominação, imposição cultural e outras formas de violência, inclusive a sexual, que marcam a história dos povos originários em nosso país. Não se trata de sacrifício, mas de dominação colonial. Ela não se sacrifica, mas é sacrificada. Todavia, na interpretação de Fischer, do resultado desse encontro surge algo novo, ainda que marcado pela dor. Se Moacir significa sofrimento, Martim denota o descendente do deus da guerra (Marte): guerreiro, conquistador. Nesse triângulo, percebe-se que a “conquista” da América pelo colonizador resultou em sofrimento. Assim, se existe algo novo nesse encontro é o lado bárbaro do projeto ocidental de modernidade³.

É importante ressaltar que a personagem Iracema serviu de inspiração a outros compositores da música popular brasileira, como, por exemplo, Adoniran Barbosa (1956), com o samba homônimo, e, vale lembrar, da saudação de Caetano Veloso em *Tropicália* (1968)⁴. Além disso, a canção “Xingu disco” (1981), composta por Carlos Melo e Laert Sarrumor, integrantes do grupo Língua de Trapo, faz menção à indígena brasileira nos seguintes versos: “Xingu, Xingu, Xingu/ O índio já tomou/ E agora até trocou/ A Iracema pela Lady Zu”⁵. A “virgem dos lábios de mel” também recebeu destaque no filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, o qual foi lançado apenas em 1981 devido à censura ditatorial.

Já a Iracema materializada pelos versos de Chico Buarque possibilita o questionamento e o escrutínio do processo de “modernização à brasileira” na globalização e mundialização⁶. Desse modo, este ensaio visa demonstrar como “Iracema voou” registra parte do fenômeno migratório de brasileiros para os Estados Unidos durante a década de 1990 e, ainda, revela mudanças do sentido de Brasil como nação e de identidade nacional quando colocamos em paralelo a Iracema de fins do

3 Parte-se do pressuposto de que modernidade e colonialismo são categorias correspondentes que marcam experiências sociais de classe, gênero, raça, etnia, sexualidade, dentre outras. Sobre o assunto conferir, por exemplo: Quijano (2005); Chakrabarty (2000); Mignolo; Pinto (2015).

4 O samba de Adoniran Barbosa, também interpretado por Clara Nunes, pode ser acessado no YouTube (ADONIRAN, s. d.) O trecho de “Tropicália” (VELOSO, 1968) que saúda Iracema e se justapõe à praia de Ipanema é o seguinte: “Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma/Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma”, também disponível no YouTube (TROPICÁLIA, s. d.).

5 Lady Zu, nome artístico de Zuleide Santos Silva, é representativa da soul music no país, sendo considerada a rainha das discotecas.

6 A mundialização, entendida como “processo e totalidade”, visa compreender os impactos da globalização na esfera cultural. Segundo Ortiz (2000, p. 31), inspirando-se no conceito de fato social total de Marcel Mauss, “o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais”.

século XX que voa para a América em contexto neoliberal e globalizado, e a Iracema do século XIX em situação de dominação colonial dos portugueses.

Segue a letra de “Iracema voou”:

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
É Iracema da América.

Do ponto de vista musical, trata-se de uma balada cuja instrumentação está composta de violões, piano, baixo, bateria e cordas friccionadas (violinos, viola e violoncelo). Os arranjos foram produzidos por Luiz Claudio Ramos, que na primeira seção da música divide o violão com Chico Buarque. Aliás, a introdução, com pouca atividade rítmica dos dois violões, corrobora o tom lamentoso de quem narra⁷. Do ponto de vista da letra, pouco sabemos da personagem, e o que se sabe – apenas pelas palavras do narrador – é que:

- 1) Iracema imigrou para os Estados Unidos, chegando de avião e levando roupas de frio (lã);
- 2) frequenta às vezes o cinema, embora não fale inglês;
- 3) trabalha limpando o chão numa casa que comercializa chá;
- 4) se relaciona com um mímico;
- 5) deseja estudar canto lírico;
- 6) está ilegal nos EUA;
- 7) sente ligeira saudade do estado do Ceará;
- 8) se comunica ligando a cobrar ao narrador quando está “afoita”.

O adjetivo “afoita” traz ambiguidade à personalidade de Iracema, pois pode denotar alguém destemido e, igualmente, carrega o sentido de uma pessoa ansiosa,

7 Agradeço a leitura crítica e as sugestões da análise propriamente musical do ensaio a Adelcio Camilo Machado. Também sou grata a Marcia Tosta Dias pela leitura minuciosa e encorajadora.

que tem pressa. O segundo sentido dialoga com outra caracterização da sua personalidade: “lépida”, que, além de apressada, pode denotar uma pessoa alegre e extrovertida. Já o narrador da canção poderia ser ex-namorado de Iracema, um amigo querido, um parente, enfim, não se sabe qual a relação da personagem central com aquele que nos fala sobre ela. A única certeza é que se trata de alguém próximo o suficiente para que ela ligue algumas vezes a cobrar. Embora a canção condense poucas informações sobre Iracema, pode-se trilhar algumas pistas.

Iracema, cearense, ou que viveu no Ceará, não se insere na classe média ou classe média alta brasileira que migrou para os Estados Unidos; o fato de não dominar o inglês poderia ser um indicativo da sua condição de classe, uma vez que entre as décadas de 1960 e 1980 houve expansão significativa dos cursos de inglês no país (MARQUES, 2021, p. 6). Contudo, ela apresenta desejos que se aproximam do gosto da classe média: gosta de filmes e pretende estudar canto lírico. Por outro lado, a cilada dessa interpretação é que Iracema, justamente por incorporar esses desejos, pode estar afetada pelos sonhos vendidos pela indústria cultural estadunidense – o consumo de cinema hollywoodiano, os musicais da Broadway etc. Ou seja, ir ao cinema algumas vezes e gostar de música erudita não lhe garante posição social entre os estratos médios e altos. O emprego subalterno e, em especial, o não domínio do inglês são marcas fortes de classe que, no entanto, não confirmam que no Brasil ela tivesse emprego subalternizado tal como nos Estados Unidos. Mas algo é certo na matéria cantada: Iracema não pretende voltar ao Ceará. Essa afirmação demonstra como as aspirações da personagem não se encontram mais em seu país de origem. A incorporação da América (EUA) condensa-se não apenas em sua subjetividade, porém, está marcada em seu nome. Segundo José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik:

Nos seus telefonemas afoitos, Iracema acaba por dizer, sem saber, algo que o narrador da canção, seu interlocutor virtual, talvez saiba, sem dizer, deixando-nos suspensos nesse sutilíssimo entrelugar lírico e irônico: onde quer que ela esteja, inclusive na “América” que ela tenta “fazer”, a América é ela, embaralhada nas letras de seu nome, não por alegoria, mas pelo acaso infeliz e feliz que guarda a pérola secreta do anagrama nas curvas de seu destino improvável, entre as perdas e promessas da memória ancestral e do seu ostracismo. [...] Iracema é aí o nome singular de uma pessoa-*persona* ao mesmo tempo que o nome coletivo e popular [...]. (WISNIK; WISNIK, 2004, p. 252).

A essa interpretação dos autores é possível acrescentar que a falta da vírgula no último verso da canção após o nome Iracema nos faz pressupor que não se trata apenas de uma mulher que está vivendo na América (EUA), mas é “– Iracema da América”⁸. A configuração do seu novo espaço social e agora também da sua identidade internaliza-se duplamente: como nome (Iracema é anagrama de América)

8 Para essa observação eu agradeço o diálogo com Walter Garcia.

e sobrenome (da América)⁹. Ademais, esse verso é expresso por Iracema quando ela telefona a cobrar ao narrador. Isso é bastante significativo pois revela a maneira como a personagem da canção quer ser reconhecida, quer se afirmar e imprime um traço dramático a uma canção predominantemente épica¹⁰. Se na maior parte de “Iracema voou” o gênero épico é predominante, dada a enunciação do narrador, nesse último verso sobressai a voz da própria Iracema. Esse recurso artístico materializa a ligação entre ela e o narrador e soma-se aos versos anteriores, “Uns dias, afoita/ Me liga a cobrar”, trazendo maior concretude à interlocução entre eles. Por fim, isso diz muito sobre o lugar dos Estados Unidos nos desejos e realizações da personagem, tanto que “se puder, vai ficando por lá”. E revela o não lugar que ela encontra no Brasil. Contudo, a sua permanência na América é instável.

A canção é repetida duas vezes: se na primeira seção a entonação do narrador está mais contida, percebe-se a mudança de clima na música ao cantar a palavra América. Mesmo que de forma comedida, a intervenção de outros instrumentos sugere algo que voou, porém, traz uma perspectiva ambígua de abertura, de possibilidades. Nessa condição, ao se repetir, a música, embora desacelerada, ganha um sentido diferente pelo arranjo e pela entrada mais acentuada das cordas friccionadas. Ao entoar o desejo da imigrante de “estudar canto lírico”, a intervenção das cordas friccionadas dialoga com o desejo de Iracema, ou seja, há correspondência nessa passagem com o “canto lírico”. Porque tanto o canto lírico quanto as cordas friccionadas relacionam-se com a música de concerto europeia. Portanto, a passagem das cordas friccionadas, simultânea à menção ao canto lírico, pode ser interpretada como uma representação sonora da própria letra. Também é necessário sinalizar que desde o início da segunda

9 O historiador Afrânio Peixoto lançou em 1929 a hipótese, aceita entre os críticos, de que Iracema seria um anagrama de América, tornando-se consenso entre os analistas da obra de Alencar o quanto o livro representa a subjugação dos indígenas (da América) à cultura europeia, à dominação do colonizador. Além disso, o fruto dessa submissão (Moacir) legitima-se pelo sofrimento. Deve-se lembrar de que, no contexto em que Alencar escreveu o romance, o país já tinha conquistado a sua independência de Portugal, e buscava se constituir como uma nação forte, mas sob o regime escravocrata. O indígena foi eleito como o verdadeiro representante da identidade nacional brasileira. Por meio desse raciocínio, mais do que a submissão e aculturação dos indígenas pelos europeus, Iracema também subscreve a submissão brasileira à Europa. Ademais, o romance registra a grande empreitada de fortalecimento da nação brasileira e de constituição da chamada “identidade nacional”.

10 Para a análise da teoria dos gêneros me apoio em Anatol Rosenfeld (2000), segundo o qual, no gênero lírico, ocorre a predominância do sujeito. A sua relação com o mundo (objeto) baseia-se em suas emoções, sentimentos. A representação do mundo exterior pauta-se pelo eu lírico, é projeção do seu estado emocional, passional, prevalecendo “a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto” (ROSENFELD, 2000, p. 23). Já no épico ocorre certo equilíbrio entre sujeito e o mundo exterior. “O mundo objetivo [...] emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador” (ROSENFELD, 2000, p. 24). As canções de protesto geralmente filiam-se a uma narrativa épica. Por sua vez, no gênero dramático a “oposição sujeito-objeto” desaparece. Contudo, ao contrário da lírica, aqui é o mundo (a realidade exterior) que ganha autonomia, “emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico” (ROSENFELD, 2000, p. 27). Não existe a mediação de um narrador, mas a história decorre a partir das ações e diálogo entre os personagens.

seção de “Iracema voou” é o piano quem faz as intervenções no repouso da voz. Com isso, a proeminência das cordas friccionadas ao final da frase “canto lírico” consiste, ainda que sutilmente, em certo estranhamento para a canção, denotando como o desejo de Iracema de estudar canto lírico nos Estados Unidos também lhe é estranho ou, talvez, impossível. Assim, tal intervenção, que contradiz a possibilidade de concretização dos anseios de Iracema, nos informa como a posição de classe da personagem no Brasil não advém dos estratos médios ou altos, pois, se houvesse recursos familiares ou próprios, ela poderia estudar canto lírico no exterior. Todavia, a maior intervenção das cordas friccionadas, embora dialogue com o desejo da personagem da canção, reforça simbolicamente que isso não passa de um sonho.

A partir da situação de globalização e mundialização que objetiva a matéria cantada e possibilita a Iracema emigrar via aérea e fazer ligações ao país de origem a cobrar, podemos interpretar como a personagem expressa mudanças do sentido de Brasil como nação e de identidade nacional, diferente da Iracema do século XIX protagonista do romance de José de Alencar.

Se ao final do século XIX a *Iracema* de José de Alencar endossou questões como a relação de dominação existente entre centro e periferia, a busca de fortalecimento da nação, bem como o encontro daquilo que nos diferencia da Europa e que nos daria unidade, a personagem da canção de Chico Buarque, embora seja fruto desse processo, coloca tais problemáticas em outra perspectiva. Enquanto a “modernidade” (Martim) foi à caça da Iracema de José de Alencar, a Iracema de Chico Buarque, segundo Fischer (2004), não esperou e quis ir ao encontro dela. No entanto, a Iracema do “fim de século” XX já estava inserida na modernidade, pois o Brasil estava integrado à economia global, aliás, sempre esteve, desde o capitalismo mercantil. Iracema “voa” não para se encontrar com a modernidade já consolidada dos países centrais, tal como a avaliação de Fischer sugere, mas para se colocar como muitos daqueles que, desajustados e subalternizados dentro desse processo histórico, recebem dele “a parte que lhes cabe”, isto é: a precarização do trabalho, a ideologia de que todos podem consumir e são livres em suas decisões, dentre muitas outras consequências do capitalismo tardio.

A Iracema do século XIX abandonou a sua origem e a sua cultura por Martim e morreu sozinha, já a Iracema do século XX agiu por conta própria, com mais “liberdade” para deixar o seu país. Liberdade essa que se orienta na ideologia do neoliberalismo^{II}. A modernidade/colonialidade representada por Martim distingue-se da modernidade com a qual a nova Iracema se deparou nos Estados Unidos. Ao contrário da suposta busca pela modernidade, a Iracema do século XX já se encontrava inserida nela, entretanto, na parte periférica do processo. Em vista dessa condição, a personagem da canção de Chico foi ao encontro da nova lógica global do capitalismo nos EUA, pois a inserção/posição do Brasil nessa nova ordem não trazia correspondência aos seus anseios. Contudo, mesmo na América, a personagem, cujo nome carrega em si a tradição, “lava chão numa casa de chá”.

Logo, a canção de Chico Buarque traz camadas de sentido críticas à discussão

II A discussão sobre neoliberalismo é ampla e complexa. Para essa afirmação sintética do parágrafo tomo como referências: Dardot; Laval (2017); Arantes (2004); Schwarz (1999); Jameson (1985).

realizada pelo escritor do século XIX e as redefine. O sentido de Brasil, de povo brasileiro e de identidade nacional assume novas dimensões, tanto do ponto de vista do espaço social quanto do ponto de vista cultural e político. Nas palavras de Rubelise da Cunha:

Vemos a protagonista de Iracema situada no contexto do século XX. Da idealizada “virgem dos olhos de mel”, que representava toda a pureza associada à terra virgem, desejosa da civilização trazida pelo português, chegamos à condição da mulher de ascendência indígena no Brasil contemporâneo. (CUNHA, 2007, p. 10).

A canção não nos indica a ascendência indígena da Iracema de Chico, ainda que a alusão ao romance de Alencar possa pressupor essa possibilidade. Mas na matéria cantada isso não aparece. Portanto, o foco não se restringe à mulher de ascendência indígena, mas encontra solo nos imigrantes brasileiros assim como na nova posição geopolítica do Brasil como nação em situação de globalização. Também sobressai na canção a busca de dignidade humana sob o “amparo” de outra nação – e nisso se encontra parte da perspectiva ideológica que a canção informa. Não se coloca a intenção de fortalecimento do país, criação de uma identidade nacional ou a aposta na miscigenação, mas o desejo de consolidação/realização material e individual fora das fronteiras da nação, a qual se encontrava em grave crise econômica. A Iracema de fins do século XX, como veremos, deixa de ser “estrangeira em seu próprio país” para se tornar “ilegal na legitimidade”.

Nesse sentido, o cerne da canção preserva questões que podem ser elaboradas a partir do romance de Alencar, como, por exemplo, a assimetria entre centro-periferia. Contudo, esse centro já não está na Europa. Além do mais, a ideia de fortalecimento da nação e de constituição de uma identidade nacional, como já dito, também não é prioridade nessa agenda. Com a emergência da globalização demarcaram-se os limites do Estado-Nação, ao contrário do século XIX que pode ser considerado o século de constituição das “comunidades imaginadas”. Mas ambas as Iracemas estão sob domínio colonial: a primeira sob o evidente jugo da colonização portuguesa, e a segunda sob o domínio estadunidense, que, no entanto, é representado como possibilidades às suas realizações, e nisso encontra-se o caráter ideológico da narrativa. Entende-se, em consequência, por que a imigrante até sente saudades do Ceará, mas não pretende voltar ao país.

A saudade rarefeita do Ceará sentida por Iracema é tema presente entre aqueles que migram para o exterior. De acordo com a pesquisa de campo realizada por Gláucia de Oliveira Assis em 1994, cujo objetivo foi o de mapear o surgimento de uma comunidade brasileira nos Estados Unidos, o tema da saudade foi notável nos depoimentos e nas cartas dos imigrantes. Não obstante, esse sentimento tornava-se conflituoso quando os entrevistados relatavam a situação econômica brasileira. Nas palavras de Gláucia Assis:

As cartas e depoimentos dos imigrantes revelam como a saudade é um sentimento que acompanha o dia a dia do emigrante. Por outro lado, quando falam do Brasil, os relatos evidenciam sentimentos ambíguos ou controversos, expressando vergonha quando as notícias e imagens do país no exterior apontam para a crise econômica, a corrupção ou a violência; e orgulho, ou até ufanismo, quando os símbolos associados são o carnaval, o futebol e a alegria do povo brasileiro. (ASSIS, 2001, p. 205).

Além disso características do chamado “jeitinho brasileiro” também podem ser observadas em Iracema, pois mesmo ilegal no país ela consegue burlar a fiscalização policial e “vai ficando por lá” em busca de autorrealização. Na análise de Teresa Sales (apud Assis, 2001, p. 208), a condição clandestina dos imigrantes brasileiros é legitimada no cotidiano da sua vivência, e não constitui em impedimento “para a sua permanência enquanto trabalhador imigrante, contribuindo, inclusive, para uma permanência mais longa” no país; a isso ela denomina de “legitimidade na clandestinidade”, situação na qual podemos inserir Iracema. Às vezes tomada pela pressa (lépida), pois 1) sente frio naquela terra, a roupa de lã não a protege da temperatura baixa; 2) não pode “dar mole” para a polícia; 3) vive atarefada, tanto por conta do emprego subalternizado, quanto porque, se tem uma folga, quer aproveitar indo ao cinema, namorando etc. E igualmente pela ansiedade (afoita), pois: 1) está ilegal; 2) não domina o idioma e, por isso, tem poucas chances de socialização; 3) deseja estudar canto lírico. Iracema se comunica ligando a cobrar para o Brasil, o que pode sugerir, em conjunto com o que foi dito acima, o quanto a sua situação econômica estava ruim.

Merece destaque o fato de que Iracema apenas se coloca na história como “sujeito” pela discagem direta internacional (ligação DDI) quando se identifica ao fim da canção: “É Iracema da América”. Ao contrário, por exemplo, do protagonista da canção “Bye bye, Brasil” (1980), de *tipo aventureiro*, que, embora utilize o orelhão como meio de comunicação, tem o domínio da narrativa¹². Já em “Iracema voou” a personagem não narra a si própria, e nem mesmo o domínio da língua inglesa ela detém, tal a sua condição de subalternização. Os versos descrevem a posição e as relações de Iracema nos Estados Unidos:

Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar
Com um mímico

Ora, uma estrangeira que não fala inglês, tem um trabalho precarizado, e se relaciona com um mímico, ou seja, com uma pessoa que se comunica por gestos e não por palavras. Esse verso é ambivalente, beleza e tristeza o formalizam, além de certa comicidade.

Numa leitura que considera as desigualdades de gênero, Maria Rita de Souza Silva (2008, p. 99) observa que embora a canção retrate a coragem feminina e a determinação para conquistar o seu sonho, “ainda que utópico”, Iracema ganha voz somente na última estrofe; a autora conclui a “fala restrita” das mulheres “seja qual

12 A análise de “Bye b, Brasil” pode ser conferida em Santos (2014). Inspirei-me com as devidas proporções no tipo ideal de “aventureiro” exposto na análise de Sérgio Buarque de Holanda em Raízes do Brasil, o qual demonstra como mediante esse ethos os portugueses iniciaram as empreitadas de colonização, além de deixar como herança à nossa vida nacional “o gosto da aventura”. A ética da aventura ao contrário da ética do trabalhador “[...] ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esses obstáculos em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 2003, p. 44).

for a ‘América’ à qual pertencem” (SILVA, 2008, p. 99). Mas, para além dessa questão, o não lugar de sujeito daquela que dá nome e sobrenome à canção, pois só fala em primeira pessoa no último verso, também demonstra a sua condição vulnerabilizada.

Cruzam-se em Iracema distintas formas de opressão: gênero, classe e território. A personagem não é mais do Brasil ou do estado do Ceará, porém da América – a qual se coloca como sinônimo dos Estados Unidos, conforme já exposto. Sem querer forçar o argumento, talvez se possa dizer que os rumos tomados por “Iracema voou”, além de atualizarem questões como identidade nacional e a do imigrante, apontam com sutileza para a soberania estadunidense não apenas do ponto de vista econômico, mas, sobretudo, cultural e ideológico, características que se misturam no capitalismo tardio.

Ora, segundo a reflexão de Fredric Jameson (2002, p. 46), o debate sobre a globalização apresenta uma “dimensão dupla”, a econômica e a cultural. Se iluminarmos a primeira dimensão o “conceito torna-se mais sombrio” e desaparece a “autossuficiência nacional” em prol de uma “integração forçada de nações do mundo inteiro à nova divisão global do trabalho” (JAMESON, 2002, p. 46). E com relação à hegemonia estadunidense, que na matéria da canção captura Iracema em sua identidade (nome e sobrenome), as reflexões de Jameson podem embasar o argumento. Em seus termos:

[...] Na nova cultura global não há novos pontos de partida, as outras línguas nunca vão igualar o inglês em sua função global, mesmo que se façam esforços sistemáticos para tal; do mesmo modo, as indústrias locais de entretenimento dificilmente irão suplantar Hollywood com uma forma global bem-sucedida no mundo inteiro, em especial devido ao fato de que o próprio sistema americano incorpora elementos exóticos do estrangeiro, um pouco de cultura samurai, outro de música sul-africana, o cinema de John Woo, comida tailandesa, e assim por diante. (JAMESON, 2002, p. 55).

Na contramão da matéria histórica apresentada em “Pedro pedreiro” (BUARQUE, 1966), que retrata a condição do imigrante nordestino para o sudeste do Brasil, – questão em pauta no país e longamente debatida por intelectuais e também retratada nas produções culturais a partir de meados da década de 1950 (SANTOS, 2014) –, bem como na citada “Bye bye, Brasil”, em que o “sul” vai buscar as “oportunidades” no norte do país, o tema entoado na canção de 1998 demonstra os rumos, por assim dizer, do problema dos imigrantes em contexto globalizado. Parece não haver perspectivas para a migração local em busca de trabalho, a desilusão com a condição nacional faz com que o brasileiro busque realizações fora das fronteiras da nação.

Segundo Franklin Goza (1992), data de 1954 o primeiro registro de um imigrante brasileiro para os EUA; entretanto, foi somente nos anos 1980 que os índices migratórios aumentaram significativamente entre homens migrantes, enquanto na década de 1990 observa-se a ida de mulheres, além do aumento do número de vistos do tipo não imigrante concedido pelo país. Isso colocou o Brasil em quarto lugar “no ranking de imigração, e o aumento total de brasileiros que deixaram o país nesse período foi de quase 100 mil” (SANTOS, 2014, p. 330)¹³. Como se sabe, com a crise

13 Sobre esses dados ver o relatório Brasileiros no mundo: diretório das comunidades brasileiras no exterior 2009.

econômica brasileira a partir da década de 1980, houve altos índices de brasileiros que deixaram o país e emigraram para os Estados Unidos. Sobretudo, os moradores da cidade mineira de Governador Valadares. A maioria deles (82,7%), conforme Sueli Siqueira (2007), residia nos Estados Unidos por 3 a 10 anos e trabalhava em lanchonetes, com faxina e na construção civil, ou seja, precárias condições de trabalho por estarem na ilegalidade. Esses imigrantes usavam *security* falso e trabalhavam em mais de um emprego, totalizando uma carga diária média de 9 a 12 horas de trabalho, com folga apenas uma vez por semana; ademais, 33,5% obtiveram o primeiro emprego com a ajuda de amigos e familiares que já residiam por lá.

Nessa conjuntura se insere a Iracema do século XX retratada por Chico Buarque, em cujas canções “a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado” (WISNIK; WISNIK, 2004, p. 245). Mas para Chico, referindo-se ao tipo de migrante que conheceu no exterior, o brasileiro é um tipo “*sui generis*” pois de classe média. Em suas palavras:

Esses eram de uma família de comerciantes bem instalada no interior de Minas, e de repente não têm nenhuma perspectiva profissional ou pessoal. De repente, aquilo é uma aventura. Foram para a Espanha, depois para a Itália, e acabaram se estabelecendo em Paris, e fazem esses serviços, às vezes clandestinos. Garotada assim, amigos de filhas minhas [...]. Vão para lá ou para os Estados Unidos, e vão pegar no serviço pesado. Lavar chão, como essa Iracema que voou pra América, ou são garçons, coisas que não fariam aqui no Brasil vão fazer lá fora. É curioso, porque o brasileiro pobre mesmo não emigra. Não existe isso, eles não sabem o que é um passaporte. (BUARQUE, 1998b).

Na análise de Maria Rita de Souza Silva, “Iracema voou” “é uma crítica, ou melhor, uma paródia do retrato social da nação brasileira, que diante de tantas instabilidades financeiras, aliada à falta de perspectiva de uma vida melhor, considera muitas vezes como única solução a imigração” (SILVA, 2008, p. 98). Ao contrário do que afirma Silva, de que a canção realiza uma paródia, “Iracema voou” estrutura-se como uma alegoria melancólica dos brasileiros imigrantes da década de 1990 e, igualmente, da posição do Brasil diante do impacto e das consequências da globalização e do neoliberalismo. Essa canção alude não somente aos imigrantes brasileiros, por meio da experiência de Iracema, mas ao modo como o país foi se estruturando no final do século XX.

Segundo Milton Santos (2013, p. 19-20), a “globalização como fábula” encontra-se no discurso daqueles para quem:

[...] um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade [...], mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado. (SANTOS, 2013, p. 19-20).

Já a “globalização como perversidade” registra o aumento do desemprego e da pobreza, a queda dos salários médios, a fome e a falta de moradia generalizadas

pelo mundo. E, por fim, a “globalização como possibilidade” sustenta-se pela utopia da “construção de um outro mundo, mediante uma globalização mais humana” (SANTOS, 2013, p. 19-20). Na matéria da canção, essa ambivalência encontra-se nos seguintes versos: em “vê um filme de quando em vez/ não domina o idioma inglês/ lava chão numa casa de chá”, temos a “globalização como perversidade”; já a “globalização como possibilidade”, do ponto de vista da Iracema, ainda que contado pelo narrador, nos trechos: “Iracema voou para a América”; “Tem saído ao luar/ com um mímico/ ambiciona estudar canto lírico/ não dá mole pra polícia/ se puder vai ficando por lá”; “É Iracema da América”.

Pela análise da canção, percebe-se que Chico Buarque toma por referência um romancista nacionalista do século XIX cujas obras representaram uma visão romantizada do indígena, para expressar uma situação nada romântica em contexto de globalização: precarização do trabalho (“Lava chão numa casa de chá”), ilegalidade (“não dá mole pra polícia, se puder, vai ficando por lá”), ignorância do idioma local (“não domina o idioma inglês”). Na mesma chave colocada por José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik, Fischer (2004, p. 294) considera que muitas das canções de Chico Buarque concentram “enormes narrações brevíssimas”. A matéria histórica de “Iracema voou” é uma dessas canções, pois possibilita análise crítica, ainda que com sutileza e ironia, da posição do Brasil no mundo contemporâneo e, em especial, da ação de brasileiros diante de condição vulnerável e/ou insatisfação com o país. A América que a personagem da canção representa e incorpora, sem “projeto coletivo de vida material” (SCHWARZ, 1999, p.162), voou sozinha para a América que detém a hegemonia do processo do capital.

E o Brasil? Embora com sentidos sociais e contextos distintos, a dialética de um país em transformação sociopolítica e cultural encontra-se igualmente nas canções “A banda” e “Bye bye, Brasil” (SANTOS, 2014). “Iracema voou” desmistifica a perspectiva de formação nacional na medida em que Iracema, mesmo com saudades do estado do Ceará, “mas não muita”, prefere vivenciar a possibilidade de concretização dos seus sonhos em outra nação. Há certo desprezo pelo Brasil, contudo, é para alguém do país que ela liga “afoita” e reitera a sua nova identidade: “É Iracema da América”.

SOBRE A AUTORA

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS é pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos de Migrações Internacionais da Universidade Estadual de Campinas (Cemi/Unicamp), coordenadora da linha de pesquisa Hip Hop em Trânsito do Cemi e diretora, em parceria, da coleção de livros Hip Hop em Perspectiva, da editora Perspectiva.
santos.danielavieira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4202-6084>

REFERÊNCIAS

- ADONIRAN Barbosa. Iracema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOIx8p9hbN8>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- ALENCAR, José de. (1865). *Iracema*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2016.
- ARANTES, Paulo Eduardo. A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização. In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 25-77. (Coleção Baderna).
- ASSIS, Glaucia de Oliveira. Emigrantes brasileiros para os EUA e a (re)construção da identidade étnica. In: TORRES, Sonia (Ed.) *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001, p. 199-211.
- BARBOSA, Adoniran. (1956). Iracema. Intérpretes: Adoniran Barbosa e Clara Nunes. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa e convidados*. Rio de Janeiro: EMI, 1975. Faixa II.
- BUARQUE, Chico. Bye bye, Brasil. In: BUARQUE, Chico. *Vida*. Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1980.
- BUARQUE, Chico. Semana Chico Buarque. Entrevista à Rádio Eldorado. Por Geraldo Leite. Textos – Entrevistas, 1989. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- BUARQUE, Chico. (1980). Bye bye, Brasil. In: BUARQUE, Chico. *Vida*. Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1993.
- BUARQUE, Chico. (1966). A banda. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD, 1997a.
- BUARQUE, Chico. (1966). Pedro Pedreiro. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD, 1997b.
- BUARQUE, Chico. *As cidades*. BMG/RCA, CD 7432183233-2, 1998a.
- BUARQUE, Chico. Entrevista a *Meus caros amigos*. Entrevistadores: Ana Miranda, Regina Echeverria, Plínio Marcos, José Arbex Jr., Carlos Tranjan, Marco Frenette, Jhonny, Walter Firmo, Sérgio de Souza. Textos – Entrevistas, 1998b. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- BRASILEIROS no mundo: diretório das comunidades brasileiras no exterior, Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: música, povo e Brasil*. 2007. 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- CUNHA, Rubelise da. O outro lado do espelho: a representação contemporânea do indígena no Brasil. In: SANTOS, Eloína Prati dos; CUNHA, Rubelise da (Org.). *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá* 2. v. 2. Rio Grande: NEC-FURG, 2007, p. 1-32.
- FISCHER, Luís Augusto. A Iracema de Chico. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 285-296.
- GOZA, Franklin. A imigração brasileira na América do Norte. *Revista Brasileira de Estudos Populacionais*, Campinas, v. 9, n. 1, 1992, p. 65-82. Disponível em: <https://rebeb.org.br/revista/article/view/515>. Acesso em: 10 fev. de 2024.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.
- HOLLANDA, Chico Buarque. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 10 fev. de 2024.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- IANNI, Otávio. Globalização: novo paradigma das ciências sociais. *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, v. 8, n. 21, 1994, p. 147-163. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000200009>.
- IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky; Orlando Senna. Brasil/Alemanha Ocidental, 1974. (91 min.).

- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 16-26. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-12>. Acesso em: 10 fev. de 2024.
- JAMESON, Fredric. Notas sobre a globalização como questão filosófica. In: JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 43-72.
- MARQUES, Welisson. Aspectos históricos do ensino de língua inglesa no Brasil: uma análise discursiva do sujeito na publicidade audiovisual de cursos de idiomas. *Alfa*, São Paulo, v. 65, e8277, 2021. <https://doi.org/10.1590/1981-5794-e8277>.
- MELO, Carlos; SARRUMOR, Laert. Xingu disco. In: Língua de Trapo. *Língua de Trapo*. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. 1 LP. Faixa 6.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- MIGNOLO, Walter; PINTO, Júlio Roberto. A modernidade é um fato universal? Reemergência, desocialização e opção decolonial. *Civitas*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, 2015, p. 381-402. <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2015.3.20580>
- ORTIZ, Renato. Diversidade cultural e cosmopolitismo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, v. 47, ago. 1999. <https://doi.org/10.1590/S0102-64451999000200005>.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, v. 24, n. 1, 2009. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922009000100010>.
- ORTIZ, Renato; MICHETTI, Miqueli; NICOLAU NETTO, Michel. *Distinção e globalização*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 117-142. (Colección Sur Sur).
- RIBEIRO NETO, Amador. As cidades. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 167-183.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 15-36.
- SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.
- SEBE, José Carlos. Cancioneiro de um Brasil ambulante: NYC como destino. *Literatura e Sociedade*, n. 9, São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2006, p. 178-169. Disponível em: <http://revistas.usp.br/ls/issue/view/1488>. Acesso em: 22 jul. 2014.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)
- SILVA, Maria Rita de Sousa. *Iracema*, do épico ao pop: influências do Romantismo na música popular brasileira. *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Patos de Minas: Unipam, (1), ano 1, 2008, p. 95-107.
- SIQUEIRA, Sueli. O sonho frustrado e o sonho realizado: as duas faces da migração para os EUA. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, jun. de 2007. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.5973>.

- TROPICÁLIA (remastered 2006). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iZrQnsm-NUk&ab_channel=CaetanoVeloso-Topic. Acesso em: 10 jan. 2024.
- VELOSO, Caetano. Tropicália. In: VELOSO, Caetano. *Tropicália ou Panis et circenses*. Philips, 1968. Lado A. Faixa 1.
- WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 243-259.