

CANCIONEIRO DE UM BRASILAMBULANTE — NYC COMO DESTINO

JOSÉ CARLOS SEBE

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo apresenta uma leitura dos efeitos da migração de brasileiros para Nova York em sete músicas do cancionário nacional.

Palavras-chave

Imagologia;
exílio; música.

Abstract

The article offers a reading of the effects of Brazilian migration to New York in seven Brazilian songs.

Keywords

Imagology;
exile; song.

Uma versão deste texto foi publicada na revista *Nossa História*, n.25, de novembro de 2005.

- “não vá pra Nova York amor, não vá”
(Lulu Santos)
- “Saudade vai, vai, vai. Saudade vem, vem, vem te buscar”
(Chrystian & Ralf)
- “Ah! Solidão, multidão
Que menina bonita mordendo a polpa da maçã”
(Caetano Veloso)
- “Sou brasileiro mandigueiro
Tô aqui pelo dinheiro”
(Cazuza / Leoni)
- “Nas terras do Tio Sam, vi o jeito brasileiro na Grande Maçã.”
(Arlindo Cruz, Maurício, Elmo Caetano e Carlos Sena)
- “Tem saudade do Ceará, mas não muita”
(Chico Buarque de Holanda)
- “Sou um matuto que falo inglês fluente.
Mas prefiro meu oxente com ponto de exclamação”
(João Caetano, Genival Lacerda)

Mesmo para alguém acostumado a pensar a relação entre a música e os discursos sobre a vida cotidiana ou seu impacto temático na sensibilidade das pessoas, a percepção do fenômeno “brasileiros em Nova York” chega a surpreender. Isso evoca a construção sofisticada de um estado imaginado, como cidade inventada no sentido proposto por Ítalo Calvino, ou mesmo uma espécie de capital suposta de um Brasil exterior.

No comum das vezes, o que se considera é a prevalência do discurso feito para aqueles que estão longe de casa e, nesses casos, cumpre-se uma tradição poética que vem das “canções de exílio” ou que, genericamente, fala da ausência do torrão natal. No reverso dessa medalha, porém, pelo lado emigrado brasileiro, aquilata-se o peso do movimento que mexe com a sensibilidade de muitos que são, de alguma forma, atingidos pela questão do lugar de onde saíram em relação àquele em que optaram por estar. Em termos românticos as pequenas epopéias apaixonadas revelam os dramas feitos de narrativas amorosas e sentimentos domesticados que não se conformam em relação aos espaços de separação. No âmbito público, pensa-se na demonstração de triunfos confusos entre a vitória pessoal e a sensação de ausência implacável da terra deixada. Titubeando entre um pólo e outro, pendularmente, o dilema da volta e a perturbadora insistência da palavra saudade.

Sete canções permitem um desenho dos efeitos desse trânsito emigratório: “Tudo com você”; “Nova York”; “Manhatã” (Cazuza); “Manhatã” (Caetano Veloso) “Uma rua chamada Brasil”; “Iracema voou” e “Um matuto em Nova York”.¹ Lulu Santos inaugurou a temática em 1982 com “Tudo com você”. No ano seguinte, em 1983,

¹ Em 1982, Lulu Santos, em seu disco de estréia sintomaticamente denominado *Tempos modernos*, gravou duas canções que se ajustavam à proposta de uma classe média que então viajava para os Estados Unidos com propósitos nítidos de turismo ou estudo. As duas canções são: “De repente Califórnia” e “Tudo com você”. A primeira tem a seguinte letra: “Garota, eu vou pra Califórnia/ Viver a vida sobre as ondas/ Vou ser artista de cinema/ O meu destino é ser star/ O vento beija meus cabelos/ As ondas lambem minhas pernas/ O sol abraça o meu corpo/ Meu coração canta feliz/ Eu dou a volta, pulo

despontou o enorme sucesso de uma dupla de polêmica aceitação, Chrystian & Ralf, com “Nova York”. Depois vieram duas canções com o mesmo nome “Manhatã”, uma de Cazuza e outra de Caetano Veloso, gravadas ambas em 1989. Uma quinta, “Iracema voou”, entre nostálgica e ácida, é de autoria de Chico Buarque de Holanda. Depois, sexta, “Uma rua chamada Brasil”, foi enredo de uma Escola de Samba carioca, Império Serrano – composta por Arlindo Cruz, Maurício, Elmo Caetano e Carlos Sena e interpretada por Jorginho do Império. Por fim, a sétima, o forró de João Caetano e Genival Lacerda, cantado por Trevisan “Um matuto em Nova York”. As sete combinadas atuam de maneira a promover o questionamento do sentido profundo dessas letras na moral desse Brasil que se descobre “fora de si”.² De saída, vale lembrar que diversos – os mais importantes – gêneros musicais brasileiros estão contemplados: rock, balada, bossa nova, samba e forró. Isso sugere que diversas camadas sociais se apropriaram da mesma temática. Em todos os casos, Nova York como centro.

“Tudo com você” teve o mérito de liderar uma relação que se adensou, mas não teve um cunho social. Assim se expressou Lulu Santos em vista da suposta ida da amada para Nova York: “Quero te conquistar/ Um pouco mais e mais/A cada dia/ Satisfazer tua vontade/ Também me sacia/ Vem me hipnotizar/ No alto andar, luar/ Me acaricia/ Posso morrer de amor/ Que ninguém desconfia/Eu quero tudo com você/ Que só sabe viver/ Sabe cantar/ Não vá pra Nova York./ Amor não vá/ Eu quero tudo com você, não vá”. Trata-se, poeticamente, do esforço de um rapaz que tenta impedir a namorada de ir para Nova York. Ainda dentro de molduras típicas de uma classe média emergente, cheia de desejos de viagens, a probabilidade de ida aos Estados Unidos estava mais ligada a uma possível ida a passeio, mas que se mesmo definitiva, não revelava intenções permanentes. No contexto se nota a crença da revelação pessoal, do amante, capaz de propor mudanças de planos da amada que, em face de um apelo apaixonado, poderia mudar, pois como canta a canção: “Eu quero tudo com você/Que só sabe viver/Sabe cantar/Não vá pra Nova York./ Amor não vá/Eu quero tudo com você, não vá”.

No segundo caso – uma balada entre romântica e melancólica –, o herói, um rapaz, sonha com a possibilidade de estar com a namorada em Nova York. A separar os dois, no Brasil, um sonho desfeito e a possibilidade pouco clara de um novo encontro. Sobretudo, ao longo da letra, salta a idéia do movimento e alternativa de união dos amantes. Estranho movimento, diga-se, pois trata de um sonho que, espera-se, venha a acontecer, mas que, enquanto não se realiza, vira devaneio na estrada onde um rapaz, com “cabelos compridos a rolar no vento”, percorre o caminho guiando um caminhão. A imagem proposta de “fazer o caminhão voar”

o muro/ Mergulho no escuro, salto de banda/ Na Califórnia é diferente, irmão/ É muito mais do que um sonho/ A vida passa lentamente/ E a gente vai tão de repente/ Tão de repente que não sente/ Saudades do que já passou/ Eu dou a volta, pulo o muro/ Mergulho no escuro, salto de banda/ Na minha vida ninguém manda não/ Eu vou além desse sonho/ Garota, eu vou pra Califórnia/ Viver a vida sobre as ondas/ Vou ser artista de cinema/ O meu destino é ser star/ Eh eh eh eh eh eh eh eh eh”.

² Nesta relação não foram consideradas letras que tratam de Nova York em geral, mesclada com referências a outras cidades como Londres, Paris. Um exemplo deste tipo é também de Caetano Veloso, de 1986, “Vaca profana”.

qualifica como quase divinais as aventuras desse “herói” que sonha conduzir a amada, não mais para as nuvens, mas para Nova York. A palavra “saudade” equivale a um sentido ambíguo por não ser uma ausência provocada pela distância de países. Pelo contrário, Nova York representaria a união dos dois que, aqui, são separados pelo eventual trabalho dele, caminhoneiro na estrada. Nova York apresenta-se, pois, como espaço idílico onde se daria a possibilidade de ficarem juntos. Eis a letra: “Chamo por teu nome/ Transmissão de pensamento/ Longe a tua casa/ Vejo a luz do quarto acesa/ Não tem nada que não vaze/ Que segure essa represa/ Sensível demais.../Essa é a história de um/ Novo herói/ Cabelos compridos a rolar/ No vento/Pela estrada no seu caminhão/ Gravado no peito a sombra de/ Um dragão/ Tinha um sonho, ir pra/ Nova York/ Levam a namorada/ Fazer seu caminhão voar/ Nas nuvens/ Mas enquanto isso na estrada/ Saudade vai, vai, vai/ Saudade vem, vem, vem/ Te buscar”.

Depois de seis anos, Caetano Veloso, de maneira poética assume Manhattan como Nova York e, na sofisticação que combina letra e harmonia, deixa evidente o padrão erudito que se expressa na perfeição metafórica vazada em seus versos medidos. Destacando-a, sem dizer seu nome, a Estátua da Liberdade pousa qual uma “doce cunhã”. Propondo a forma da ilha como uma barca imensa, tendo “na proa, levantada uma tocha na mão” não há como escapar do tributo laudatório que, aliás, compõe a inescapável visão de modernidade que organiza o discurso desse Caetano. Como centro catalisador, Manhattan seria um fatal “reminho de dinheiro” e passando de um ícone a outro a equipara a “um leve Leviatã”. Portanto, a Estátua da Liberdade, qual uma cunhã fazendo rima perfeita ao Leviatã “leve”, reuniria o sentido da ida em busca daquele espaço confuso onde “dançam guerras no meio da paz das moradas de amor”. Sem se referir especificamente aos brasileiros, a noção de visita supera a de imigração e isso faz desse discurso um acontecimento até certo ponto dúbio, mas que se resolve na integração de sua letra com o momento em que vem ao público. Eis a letra: “Uma canoa canoa/Varando a manhã de norte a sul/ Deusa da lenda na proa/Levanta uma tocha na mão/ Todos os homens do mundo/ Voltaram seus olhos naquela direção/ Sente-se o gosto do vento/ Cantando nos vidros o nome doce da cunha/ Manhattan, Manhattan/ Manhattan, Manhattan/ Um reminho de dinheiro/ Varre o mundo inteiro, um leve Leviatã/ E aqui dançam guerras no meio/ Da paz das moradas de amor/ Ah! Para onde vai, quando for/ Essa imensa alegria, toda essa exaltação/ Ah! Solidão, multidão/ Que menina bonita mordendo a polpa da maçã/ Manhattan, Manhattan/Manhattan, Manhattan/ Manhattan, Manhattan, Manhattan, Manhattan”.

Em seguida, no mesmo ano e em franco diálogo com Caetano, a melodia de Cazuza e Leoni percebe Nova York como um espaço alternativo. Mostrando o sucesso de um brasileiro malandro moderno, declara que logo que chegou conseguiu “carro e apartamento” e assim evidencia um dos pressupostos estereotipados do “brasileiro mandigueiro” que dá sorte porque sabe contornar as dificuldades. Usando a propalada desculpa do “dinheiro” e do capitalismo, explica seu sucesso pela negociação de identidade: “virei chicano, índio americano” e ostenta a aventura que garante que “os States são meus”. Exibindo a possibilidade de convívio na clandestinidade revela que “Só tenho visto de turista/ Mas sou tratado como artista”. Na seqüência menciona indolentemente a neve e as inconseqüentes delícias de andar

“em pleno Central Park/ Com as estrelas do cinema” e arrola sua bagagem composta por blusão de couro, tênis All Star “deixando as louras loucas/ Com meu latin style” e acrescenta a mudança de *status* “Não sou mais paraíba/ Sou South American Aqui em Manhatã”. Mas, sintomaticamente não deixa de se referir, também, à saudade que é compensada com “um feijão com pimenta e um Hollywood no chinês/ Lá na Rua 46”. A nota mais complicada da mensagem corre por conta da visão inconseqüente de alguém que vive, além de clandestino, “fumando um baseado em frente a um policial/ Aqui tudo é tão liberal”. Assim é a letra de Cazuzu e Leoni no “Manhatã”: “Cheguei aqui num pé de vento/ Já tenho carro e apartamento/ Sou brasileiro mandigueiro/ Tô aqui pelo dinheiro/ Virei chicano, índio americano/ Blusão de couro, os States são meus/ Agora eu vivo no dentista/ Como um bom capitulista/ Só tenho visto de turista Mas sou tratado como artista/ E até garçom me chama de sir/ Oh! Baby, baby, só vendo pra crer/ Eu andando pela neve/ Em pleno Central Park/ Com as estrelas do cinema/ Faço cenas no metrô/ Com meus tênis All Star/ Deixando as louras loucas/ Com meu latin style/ Não sou mais Paraíba/ Sou South American/ Aqui em Manhatã/ Aqui em Manhatã/ E quando a saudade aumenta/ Descolo um feijão com pimenta/ E um Hollywood no chinês/ Lá na Rua 46/ Virei chicano, índio americano/ Blusão de couro, os States são meus/ Eu fumando um baseado/ Em frente a um policial/ Aqui tudo é tão liberal/ Vou xingando em português/ Depois, gasto o meu inglês/ Deixando as louras loucas/ Com meu baticulé/ Não sou mais Paraíba/ Sou South American/ Aqui em Manhatã/ Aqui em Manhatã”.

A sofisticação da letra proposta por Chico Buarque de Holanda em “Iracema voou” a transforma em uma página antológica. Mesmo levando-se em conta a perversidade polissêmica das palavras – que podem ser entendidas de várias formas, por diferentes grupos sociais –, cabe supor o potencial da versão erudita como atestado da crítica intencional do autor. Causa surpresa também o teor meio amargo e meio conformado da letra que, inteira, mais que registra a experiência da imigração. Indo além, os versos fluem coerentes com o ritmo cadenciado, ainda que lento, da melodia. Conduzida pela voz masculina, a letra fala de uma experiência feminina.

Trata-se de uma narrativa nada épica, registrada no presente. Alguns pressupostos, contudo, devem ser despertados para melhor entendimento da trama embutida na história dessa Iracema buarquiana. Uma aparente aceitação, quase um registro inconseqüente, não deve atrapalhar a leitura da mensagem indicada como o avesso do usual comprometimento cultural brasileiro como se pode denotar à primeira vista.

Antes de todas, a consideração de que “Iracema” encerra – como, aliás, “Carolina”, “Januária”, “Terezinha”, e tantas outras “mulheres” de Chico Buarque de Holanda – um pretexto para a discussão de dramas pessoais que se explicam no coletivo da cultura nacional brasileira. No conjunto da obra de Chico, os nomes de personagens femininos não são ocasionais. Pelo contrário, implicam enredos. Valendo-se do pressuposto do papel angular feminino na síntese de temas prioritários para o entendimento de uma proposta analítica da cultura brasileira, as “mulheres” buarquianas situam-se numa aparente aceitação das contingências, como Giocondas traiçoeiramente vitimadas. Dentre tantas, seguramente, “Iracema” alça vãos maiores, até porque deixou o seu Ceará e foi para a “América”.

Ajeitadas em uma trama existencial em que o destino assume sempre o papel de desafio, cabe às “brasileiras” de Chico optar entre uma forma pessoal de ser ou

pela fatalidade da vida coletiva “emblemada” em suas histórias de solidão, espera e vazios. Fica, a decisão do próprio rumo ou destino, individual ou coletivo, atuando como um tênue espaço de escolha entre um pequeno querer e um mínimo poder. No caso de “Iracema voou”, isso é notável. Historicamente notável, explica-se; pois apoiada em outra história, em uma Iracema que também renunciou, a montagem do bardo remete à perenidade de uma saga feminina que se atualiza nessa moderna Iracema que voou para a América.

Antes de Chico Buarque de Holanda, no coração do século XIX, em 1865, o cearense José de Alencar (1827-1877) inventou uma outra Iracema, índia nativa, que tem seu nome do guarani traduzido por “lábios de mel”, e é descrita como quem tem os “cabelos mais negros que a asa da graúna”. Essa seria uma verdadeira Eva brasileira que deixou o Paraíso, apaixonada pelo colonizador português, de quem pariu um filho, “o primeiro brasileiro”, destinado a deixar o Ceará para povoar o país. Ela morreu pelo filho. Metáfora perfeita do processo colonizador, Iracema seria o anagrama de América. A América daquela Iracema implicou sua morte como mulher, mãe e colonizada. Como tal, a cultura nativa teria falecido para gerar o mestiço povoador do Brasil. Morta a Iracema de Alencar, sobrevive a história lendária que se traduz na existência do destino das brasileiras de hoje. Como base de seus argumentos, Chico Buarque de Holanda retoma a Iracema “alencariana” e a propõe voando. Voando para a “América”. “América”, agora, Estados Unidos. Entre a “Iracema” escrita no período imperial e a Iracema que voa para o “império americano”, mais que picardia ou engenho discursivo, uma crítica àquela que agora sequer é fecundada. Vejamos os versos: “Iracema voou/ Para a América/ Leva roupa de lã/ E anda lépida/ Vê 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 para a 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”.

O fato de Iracema voar permite tanto supor o avanço tecnológico típico dos dias de hoje – e por isso pode-se inferir a ação do tempo – como também admite divagações que vão desde a idealidade angelical até o simples poético etéreo. A “América”, ironia malvada, é assumida por Chico Buarque como a imposição dos Estados Unidos sobre o continente, imperialisticamente, anulando outros espaços também americanos, mas confundidos na aparente dominação dos Estados Unidos. As roupas de lã ironizam a negação do tropical que se completa no andar lépido que a despersonaliza do seu eventual gingado. Talvez a mais picante referência do texto seja a do cinema, pois veria filme de quando em vez e na projeção haveria a opção de assistir, às vezes, à própria realidade mostrada como uma segunda natureza. O notável desse fenômeno explica-se pelo não conhecimento do idioma inglês, fato que perturbaria o entendimento daquele mundo que mais parece um filme sem legendas. Curiosamente, a resistência enorme dos brasileiros em aprender a língua do país do norte chega a chocar e Iracema não se diferencia do comum dos nossos nova-iorquinos. Não há como negar a aproximação entre os “lábios de mel” e as dificuldades em aprender inglês. Nem a solidão aplacada pela saída “ao luar” com um mímico. O personagem que se comunica por gestos seria o complemento possível para pessoas que espelham imagens culturais que não se entendem ainda que, eventualmente, se completem em certo nível.

O fato de querer estudar canto lírico, mais do que um desejo exótico, permite medir tanto a diferenciação do meio de origem dessa Iracema como também coloca em perspectiva uma opção exequível naquela “América”. Há, contudo, um intervalo marcado pela crueldade do condicional: “se puder”, ambiciona estudar. O estranho projeto, o canto lírico, para uma Iracema que não sabe inglês e que lava chão em uma casa de chá, reflete o descabido do que seria possível no contexto de origem da moça que, de outro modo, “não dá mole para a polícia”.

O trabalho ilegal, lavando chão em uma casa de chá, impõe a consideração sobre a validade dos riscos e a vontade – ou aceitação – de algo precário e que está distante de uma satisfação plena. “Se puder, vai ficando por lá” longe de simbolizar anuência e convencimento do projeto existencial de imigrante determinada, atesta o pendular possível que implica aceitação de um “se não der, volto”. A precariedade da situação fica exposta na afirmativa “tem saudade do Ceará”, mas é complementada por um flácido “mas não muita”. Esse bastardo “mas não muita” realça o sentido do “tanto faz” que expõe, por sua vez, a falta de opção no Brasil e a decepção com aquela “América”.

As ligações telefônicas feitas “a cobrar nos dias em que está mais afoita” deixam entrever o caminho aberto para uma eventual volta, mas também mostram o esvaziamento do sonho de riqueza. Tendo que lavar chão, fugir da polícia e telefonar a cobrar reconta-se uma espécie de outra morte de Iracema. Sem ter filhos que continuassem a saga amorosa da Iracema anterior, sem vir a falecer biológica ou culturalmente, ela sobrevive como se o destino lhe reservasse a alienação como sentença. Lá, contudo, nos Estados Unidos, seria melhor estar, pois, mesmo lavando chão, comunicando-se com o mundo por mímica ou telefonemas, pelo menos, poderia pensar em estudar canto lírico.

No sexto caso, um samba de carnaval, vale considerar o inusitado da situação, posto que, sobre tal evento oficialmente inscrito no calendário uma vez por ano, a proposta é eminentemente nacionalista. A presença dessa emigração teria que ser trabalhada com pruridos: afinal de contas, o encadeamento de versos eufóricos sobre o fenômeno migratório contrasta com o sentido positivo da moral ou autoestima brasileira sempre ufanista.

Situada na cotidianidade, como é o caso da música de Chico Buarque de Holanda, tem-se o reverso, a imigração para a “América” como a reclamação de um fato exótico, desajeitado mesmo, no pretense bem-estar genuinamente nacional brasileiro. Ainda que Chico Buarque coloque em questão o teor da brasilidade, não deifica os Estados Unidos como um Eldorado.

Grosso modo, pode-se dizer que, afora a melodia de Caetano, a oralidade que traduz a inversão carnavalesca também se manifesta no cotidiano expresso tanto na letra de Chrystian & Ralf, em *Cazuza/Leoni*, como na de Chico Buarque. Então, o tema da emigração para os Estados Unidos emerge sugerindo: expectativa, aceitações ou quase indiferença, respectivamente. Cenário convincente, nessa leitura, a proposta de Caetano Veloso se porta como paisagem. A conveniência de cada caso indica usos diversos da oralidade discursiva. Por uma ou outra via, contudo, a apresentação pública do fenômeno impõe ponderações que levem em conta o sentido da linguagem segundo a estrutura de cada solução musical. O enquadramento das formas em suas tradições revela que, no caso da balada de Chrystian

& Ralf, a possibilidade da viagem é popularizada ao alcance de segmentos modestos da sociedade. No caso de Caetano Veloso, a noção evidente de viagem requer leitura requintada, posto ser o conjunto de metáforas de leitura exigente. Já em vista do carnaval, o compromisso com o nacionalismo ufanista se viu premido diante de um problema grave: afinal, os brasileiros teriam deixado as maravilhas locais em favor de outras opções que precisariam ser explicadas. Na esteira dos compromissos buarquianos, a erudição também conta ponto na crítica da mensagem que parece não encontrar amparo.

Para alguém fora do próprio espaço geográfico e cultural, saber das coisas do Brasil é sempre reconfortante. Na cadência da saudade crônica que nos caracteriza “fora do lugar”, pode-se dizer que há um calendário que força as retomadas da identidade nacional e provoca a exaltação, às vezes ingênua, de certos ícones da chamada brasilidade. Há, contudo, sempre uma distância entre a leitura dos fatos corriqueiros de um lugar para outro. Essa bipolaridade, no caso de Nova York e do Brasil, alarga as lacunas entre a projeção do mesmo fato aqui ou lá. Afinal, perguntasse: os brasileiros que estão em um pólo veriam o conteúdo do enredo carnavalesco da mesma forma que os localizados em outro extremo? O mesmo se questiona em face da balada e da canção “Iracema voou”. A música “Manhatã” goza de independência, pois apenas no título fica revelada a intenção – ainda que enigmática e de difícil interpretação – de se confundir Manhattan com a cunhã, mulher índia brasileira.

Sendo claro que, quando se está no país de origem, determinados acontecimentos apresentam uma dimensão distinta de quando se está longe dos eventos imediatos, resta medir as distorções provocadas pelo deslocamento espacial, e, mais do que isso, o confronto entre as duas pontas do mesmo novelo discursivo. O reverso também é legítimo, diga-se. Sendo isso fato, o samba que foi cantado na Marquês de Sapucaí gerou uma situação aberta a medir o grau de intensidade na manutenção, ou variações, da nossa cultura em outro quadrante.

Para os brasileiros que vivem em Nova York e que, dos Estados Unidos, debruçam-se sobre a lógica da vida do país distante, o significado das comemorações carnavalescas é elemento fundamental para a reinvenção e negociação da nossa identidade no exterior. O carnaval, situado ciclicamente no calendário, provoca evocações que correspondem a uma repetição calibrada ano após ano. É nesses momentos que se reafirmam alguns valores, selecionam-se outros e negocia-se o que poderíamos chamar de “identidade dos brasileiros imigrados”. Isso ganha importância quando temos em mira o fato de que no contexto estadunidense o calendário é distinto e nada, oficialmente, lembra a dimensão do carnaval no Brasil. Para os brasileiros, porém, a ritualização do carnaval representa um aquecimento da memória da “brasilidade” que garante sentido à imigração. Não deixa de ser relevante o fato da oposição climática que afeta a festa aqui ou lá. Verão/inverno marcam as circunstâncias que ambientam o carnaval como denominador comum da mesma experiência de brasilidade.

Sem abrir mão de nossos referenciais, uma vez que sempre estamos, em geral, dispostos a reproduzir, fora do nosso espaço geográfico, alguns detalhes do que se celebra no Brasil, ficamos atentos às comemorações de vitórias esportivas, datas cívicas e eventos notáveis que são usualmente saudados com músicas e reuniões. As festividades carnavalescas merecem cuidados especiais nesses procedimentos.

No exterior, com denodado entusiasmo, recria-se a brasileiridade nas festas místicas que chegam a ser equiparadas à nossa razão cultural de ser. O carnaval, como uma das mais importantes celebrações da experiência coletiva dos brasileiros, tem merecido atenção especialíssima em Nova York. Bailes, concursos de fantasias, batucadas e até arremedos de escolas de samba têm acontecido com maior ou menos frequência. Como fenômeno de dimensões coletivas, a vivência daquela nossa “comunidade” permitiu a formulação de um discurso capaz de materializar um show público como o carnaval no Brasil. E foi exatamente o carnaval que serviu de elo para que se exibisse, aqui, em um espetáculo de repercussão nacional, os dilemas identitários dos *brasucas*.

Em 1999, mais do que nunca, houve motivos para se pensar o significado de um evento tão marcante como o carnaval. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, uma das mais tradicionais agremiações do Rio de Janeiro, levou para a Marquês de Sapucaí um enredo inusitado: “Uma rua chamada Brasil”. Tratando da abordagem de um fenômeno ainda quase não decifrado – a imigração de brasileiros para a cidade de Nova York –, a Escola carioca do bairro de Madureira trocou as possibilidades de encenar tópicos tradicionais como o louvor à “Cidade maravilhosa” ou a outros recantos brasileiros, a tematização de clássicos da literatura ou aspectos da história, a exaltação dos orixás ou dos esportistas reconhecidos, por um incômodo e polêmico assunto: os brasileiros que deixaram o país em busca de outras oportunidades na Terra do Tio Sam. Sob todos os pontos de vista, essa consideração é fundamental. Uma visita à letra do samba-enredo pode iluminar aspectos preciosos da problemática que envolve a vida dos brasileiros que se situam precisamente em Nova York. Vejamos o que diz o texto: “Em busca/ Em busca de um novo Eldorado, ô viajei!/ Pro melhor país do mundo/ Fui tentar minha sorte na 46/ E ao chegar encontrei aventureiros/ Gente deste mundo inteiro/Nas terras do Tio Sam/ Vi o jeito brasileiro na Grande Maçã/ Há esperanças de um novo amanhã/ Bate forte coração eu sei/ É difícil ser um rei/ Longe da terra natal/ Mas eu não perdi a fé, lutei/ Pra curar a solidão/ Eu rezei na Catedral/ Fui chamado afro-brasileiro/ Pra ganhar algum dinheiro/ Fui muambeiro, engraxate, fui garçom/ Me encantei com os diamantes/ O teatro é pura emoção/ Foi tão bom/ Nesta cidade vi amor, fraternidade/ Mas a saudade fez meu peito balançar/ Mãe baiana/ Foi sua carta que me fez voltar/ Lá vou eu de verde e branco feliz/ A Serrinha é meu encanto, meu país/ Parabéns Carmen Miranda que conseguiu/ Mesmo distante não deixar de ser Brasil”.

É lógico que seria impossível um só samba encerrar a pluralidade da experiência brasileira em Nova York. De qualquer forma, não deixa de ser interessante notar que perpassam a letra alguns dos estereótipos da trajetória. A busca do “novo Eldorado” é a primeira fantasia aludida. O “Eldorado” foi evocado como alternativa para grupos de pessoas que, sobretudo, buscam uma segunda chance na vida. A Rua 46, como síntese e metáfora do *locus* brasileiro na “Grande Maçã”, representa a tentativa de mostrar uma certa organização espacial onde os brasileiros estariam, hipoteticamente, concentrados em um lugar apto a complementar o que não conseguiram no Brasil. Seria também, por excelência, o espaço do Brasil lá. Ao mesmo tempo, isso reforça um dos pontos mais interessantes para a avaliação dessa nossa experiência imigratória: enfatizar que é em Nova York, na Grande Maçã, na Rua 46, que estaria a representação da nossa saga imigratória. Ainda que o samba contemple apenas Nova

York e despreze a discussão sobre a legalidade dos brasileiros que lá habitam – dado o fato de a maioria das pessoas estarem sem documentos de permanência ou de trabalho regulares –, a imigração é assumida como um todo estável e até irreversível.

O fato de a Rua 46 ser uma área comercial traduz a dimensão e o teor do sonhado *Eldorado*: a realidade comercial que materializa a possibilidade de emprego, sucesso econômico e, sobretudo, de superação das dificuldades que impulsionam os brasileiros que vão para os Estados Unidos em busca de melhoria de vida. Ao mesmo tempo, sintetiza, em um só espaço, o desejo de consumo e a ansia de possuir produtos “estrangeiros” tão caros (em todos os sentidos) alhures. As mercadorias levadas da Rua 46 equivaleriam a um surdo relacionamento entre os brasileiros que lá “fazem a América” e a expectativa dos que, a partir de Nova York, observam o andamento da moda, dos avanços da eletrônica e das delícias do lazer. Tudo angulado pelo prisma da modernização. Idealmente, é como se a Rua fosse uma ponte por onde transita o vínculo de consumo, elo fundamental entre as partes e justificadora de uma moral sempre em movimento – daí a eterna possibilidade de voltar. Rua, trânsito, passagem e caminho de ida e volta funcionariam como metáforas complementares. Nesse sentido, os brasileiros que vivem em Nova York seriam como mercadores da ilusão materializada na posse de bens materiais – objetos permanentes do desejo coletivo – que circulariam entre um lá e outro aqui.

A insistência no mito do “jeito brasileiro”, exposto na “Grande Maçã”, junto aos “demais aventureiros, gente deste mundo inteiro”, atesta, desde logo, a distinção entre a cultura nacional brasileira, reafirmada entre tantas outras que também se submetem ao mesmo processo, e as demais, neutralizadas pela força da vivência local. Manter o nosso “jeito” é uma garantia de não-adesão àquele meio. Resistências. Distinções. Mais do que isso, manutenção dos princípios de uma brasilidade, supostamente jamais traída, ainda que em trânsito. Como se fora errante, mas com a possibilidade de uma volta controlada, o conjunto de versos da música não deixa de garantir o provisório da estada lá e o absoluto da adesão cultural ao Brasil.

A segunda estrofe, enfaticamente, traduz a verdade da muita luta e de alguma vitória sobre o desânimo. Ao falar da saudade da terra natal, da solidão e da fé reativada em orações na Catedral – referindo-se à Igreja de São Patrício, situada na 5ª Avenida, próxima à Rua 46 –, o samba revela a opção única de sucesso: o trabalho e, ao mesmo tempo, a relevância de se manter a fé. As orações na Catedral, por seu turno, indicariam que lá, praticar-se-ia o sincretismo comum no Brasil de onde a “mãe baiana” escreveria chamando o filho de volta. Identidades transplantadas. Trabalho e fé seriam, pois, complementos de várias etapas e tentativas tenazes. Trabalho e reza: pontas de um mesmo fio. As fases da vida dos brasileiros, segundo a descrição do samba, dizem respeito aos serviços alternativos que alguns brasileiros ilegais executam naquelas plagas. Ser “muambeiro, engraxate ou garçom”, principalmente para o setor masculino, seria uma espécie de receita de sobrevivência exequível. Lastimável: a letra não alude às mulheres que, aliás, desempenham papel preponderante, não só como agentes de trabalhos, mas, sobretudo, como requalificadoras da identidade brasileira no exterior. Relevante é a alusão aos diamantes, pois dá força à crença que liga os mineiros à origem do processo.

A continuidade indica que o fascínio pelo teatro, “pura emoção”, é mais um reforço estético e evocativo do que propriamente uma prática de frequência, pois

os brasileiros que para lá vão residir, como mostra o próprio samba, mais têm dificuldades do que acesso aos prazeres. Isso, aliás, permite duvidar do amor e fraternidade que, segundo parece, têm sido situações bem pouco comuns aos caros patrícios. Os dramas de incompreensão e de concorrência, de discórdia e até ódio, às vezes desmedidos, fazem invariavelmente parte das narrativas a que estamos acostumados a ouvir na recolha de entrevistas. Isso explica a inconformidade geral em aceitar alguns padrões da vida nova-iorquina e justifica a menção à “saudade que fez meu peito balançar”. Talvez, em poucos lugares se exercite tanto a saudade do Brasil como na “Grande Maçã”. Saudade forte, diga-se, que pode motivar a volta por qualquer motivo, até mesmo por uma carta.

A infalível presença de Carmen Miranda, tomada como exemplo de “brasilidade”, encerra a moral do samba, pois ela conseguiu, mesmo distante, não deixar de ser Brasil. Como ela, os demais “seguidores” também se revelariam, mesmo distantes, incapazes de “deixar de ser Brasil”. Portanto, ser Brasil nos Estados Unidos seria a missão de todo *brasuca* que partiu em busca daquele Eldorado sempre provisório e vulnerável à saudade. Ao longo da letra, expressões alusivas à identificação dos brasileiros, tais como “afro-brasileiro”, “jeito”, “Carmen Miranda”, expõem expectativas, esperanças, decepções e, por fim, a luta vitoriosa. Depois de tudo, a volta. O mito da volta é alimentado como um eterno retorno, muitas vezes mais sonhado do que vivido, pois a aludida luta por vencer transforma os brasileiros que vivenciam esse processo em eternos errantes e potenciais retornados, pelo menos hipoteticamente. O mito da volta funciona como um lastro derradeiro, como um capital identitário sagrado ao qual os brasileiros não reanunciam.

Mesmo aceitando algumas contradições, e também certas debilidades e generalizações inevitáveis a um enredo como esse, o juízo geral sobre esse samba é positivo. Ainda que sendo pouco crítico, há um certo atrevimento embutido no esforço em se construir uma épica representada por um setor da sociedade que sai do país – mas que voltaria. Mesmo que o retorno não seja tema de todas as vidas brasileiras lá plantadas, remete à trajetória de um grupo que não abre mão de sua identidade. O que fica incompreensível é a definição dos Estados Unidos como “melhor país do mundo”, onde, apesar disso, “é difícil ser rei longe da terra natal”. Interessa esse dilema complicador da letra, pois se os brasileiros se encantam com aquela terra, se nela vêem, junto com o esplendor do teatro, o amor e a fraternidade, por que queriam voltar? Seria tão-somente uma carta da mãe baiana motivo suficiente para promover retornos? Ou, pelo reverso, eles permanecem seres divididos entre a Rua 46 e a terra que deixaram em busca do *Eldorado*? Não deixa de ser fundamental lembrar que, apesar dos esforços promovidos por alguns comerciantes da Rua 46 que motivaram o tema, o GRES Império Serrano foi rebaixado para o grupo inferior. Pena ou castigo?

Mas a derradeira música é um forró.³ Sintomático o ritmo de “Um matuto em Nova York”, mostra a variação de tipos sociais que também são retratados na letra

³ Sobre essa canção e os percalços do interprete leia-se: <http://www.terra.com.br/dinheironaweb/202/negocios/202_calçada_da_fama.htm>.

que diz: “Sou um matuto, mas sou um matuto de luxo/ Me encontrei com George Bush num congresso em Nova York/ Lá, precisei de levantar uma grana/ Me entrosei com uma dona pra cantar num show de rock/ Imagine quem foi me prestigiar/ Dominginhos chegou lá para cantar um xodó/ Os americanos esqueceram a tal da guerra/ No swingue pé-de-serra admitiram o forró/ Os americanos esqueceram a tal da guerra/ No swingue pé-de-serra admitiram o forró/ (Simbora)/ Nosso forró pé-de-serra/ Hoje é coisa de bacana/ Sou um matuto latino/ Forrozeiro nordestino/ Na colônia americana/ Sou um matuto que falo inglês fluente/ Mas prefiro meu oxente com ponto de exclamação/ Represento nossa cultura raiz/ É assim que sou feliz/ Pisando firme no chão./ Não se admire se eu for lá em Miami/E trazer uma madame para a missa do vaqueiro/ Dançar forró até o sangue ferver/ E ela nunca esquecer do matuto brasileiro/ (Segura, sanfoneiro. Esse é o matuto de Nova York City)/ (Segura, seu sanfoneiro nosso grande Marcos Farias)”.

Sendo de 2001, a letra de João Caetano e Genival Lacerda deixa passar a sensação de consciência de classe e de um lugar social dos emigrantes brasileiros pobres de Nova York. Aliás, a letra revela ainda uma característica a mais: a movimentação até Miami. O orgulho na transposição de *status* de simples “matuto” para “matuto de luxo” é revelador da auto-estima de quem aprendeu com a experiência. Como uma paródia, as rimas arranjam situações hipotéticas que, no entanto, traduzem controle da situação e até invertem o processo de dominação da cultura norte-americana. De maneira entusiasmada, por exemplo, diz que “os americanos esqueceram a tal da guerra” e “no swingue pé-de-serra admitiram o forró”. Sem a mágoa ou a ironia proposta por Cazuzza, a latinidade é assumida não como estratégia de sobrevivência, mas como alternativa de vida que, em vez de opor, combina o fato de ser “um matuto latino” com “forrozeiro nordestino”. A conquista amorosa da tal madame de Miami também demonstra um espírito diferente da letra de Cazuzza, pois quem é conquistada é a mulher que, depois de dançar forró, nunca vai “esquecer do matuto brasileiro de Nova York City”.

O rock de Lulu Santos é uma menção quase inconseqüente à ida a Nova York. Sem um cunho social, apenas indica a situação de amantes que poderiam ser separados pela alternativa de uma viagem. A balada de Chrystian & Ralf traduz uma expectativa, uma possibilidade, pois ainda no Brasil, o herói cantor sonha e os Estados Unidos seriam um sonho utópico, lugar de calma e felicidade para os dois amantes. A conversa das duas “Manhatãs” indica apropriações diversas do cenário de Nova York. Caetano indica a atração do dinheiro que metaforicamente explicaria a transferência de nossa história e cultura para aquela ilha, e Cazuzza e Leoni mostram a cidade como espaço de fuga. Chico Buarque, no anagrama de “América/ Iracema”, ironiza a modernidade trágica de uma brasileira comum que revive a saga de quem tem que renunciar a própria cultura em favor de condição de vida que a silencia. Sendo o samba-enredo um arremedo épico, loa consagradora de uma experiência que busca legitimidade na aceitação pública, suas contradições se explicam mais e melhor no quadro das indecisões coletivas que afetam a todos: afinal, seria válido e aceitável o esforço desses nossos nova-iorquinos? E “uma rua chamada Brasil” foi cantada aqui, no nosso carnaval. Pergunta-se, contudo: e o forró não seria a coroação de um processo que se constrói na medida em que mostra o domínio de uma saga que afinal só se explica na escalada de uma história coletiva?