



ADEUS, TENHO QUE PARTIR...: UMA LEITURA DE “BYE BYE, BRASIL” E “IRACEMA VOOU”, DE CHICO BUARQUE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti – luciano.dias.cavalcanti@gmail.com
Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, São Paulo, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-3990-1493>

RESUMO: A obra musical de Chico Buarque é conhecida pelo caráter interpretativo e crítico do Brasil, desde seu período mais participante das décadas de 1960 e 1970 e hoje, como um cronista arguto das mazelas de nossa sociedade. É possível dizer que em sua obra encontramos uma espécie de síntese das esperanças e desalentos da história recente do Brasil. Nessa perspectiva, esse artigo trabalha duas canções emblemáticas do cancionário do compositor carioca: “Bye bye, Brasil” e “Iracema voou”, que buscam interpretar o Brasil, no sentido de desvendar e desmistificar a concepção ufanista, que concebia a nação brasileira como uma pátria paradisíaca, grandiosa e fadada ao sucesso, como se propagou no pensamento romântico em canções de compositores anteriores à sua geração e também no regime militar. Na perspectiva buarquiana o Brasil é cantado de modo a contrapor-se a esse ponto de vista nacionalista ingênuo de seus precursores. Sem distanciar das “coisas do Brasil”, Chico Buarque acompanha as transformações históricas, sociais e culturais do país e nos revela suas desarmonias.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; “Bye bye, Brasil”; “Iracema voou”; nacionalismo.

1 INTRODUÇÃO

Nesse texto objetivamos analisar duas canções representativas do cancionário de Chico Buarque: “Bye bye, Brasil” e “Iracema voou”, que revelam o exílio do brasileiro dentro de seu próprio país, como também fora dele. Condição que aponta para a necessidade do exílio como tentativa de busca de uma melhora de vida. Intuito fracassado, pois mesmo exilados os brasileiros desterrados continuam vivendo à margem e apartados do desenvolvimento econômico. Para isso, empreenderemos um diálogo com a fortuna crítica do compositor por meio de seus intérpretes mais significativos, como José Miguel e Guilherme Wisnik (1999), Fernando de Barros e Silva (2004) e Luiz Augusto Fischer (2004). Nesse sentido, o artigo primeiramente analisará detidamente a canção “Bye bye, Brasil” e, sequentemente, a canção “Iracema voou”, interligando-as a seus sentidos históricos. Em nossa perspectiva, estas canções, de alguma maneira, buscam interpretar o Brasil, rompendo o paradigma ufanista que idealizou o nosso país como uma pátria paradisíaca, como entendia o nosso pensamento romântico, as canções anteriores à geração de Chico Buarque, como “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso e “Canta, Brasil!” (1941), de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, ou mesmo, pela Bossa Nova, que cantou a Zona Sul do Rio de Janeiro, em que a garota caminhando na praia simbolizava a vida deleitosa da cidade do Rio de Janeiro e,

por conseguinte, do país. Soma-se a todos estes aspectos a oposição ao ideal dos governos militares que vendiam a ideia de um Brasil grande e desenvolvido aos brasileiros.

Sem deixar de cantar as “coisas do Brasil”, Chico Buarque está atento as mudanças históricas, sociais e culturais do país e nos revela suas desarmonias. Nesse sentido, o compositor carioca expõe o país sem subterfúgios. Para isso, Chico Buarque representará em suas canções o cenário propriamente musical e a realidade nacional de maneira vasta, em sua ampla variedade regional. No primeiro caso, isso se dá na utilização da enorme variedade rítmica da música brasileira, o samba, o frevo, a seresta, o forró, a valsa, o choro, etc. No segundo caso, há uma representação das variadas figuras do chamado “povo brasileiro”, configurado em malandros, prostitutas, pivetes, negros escravizados, sertanejos, pedreiros, lavradores, camelôs, sambistas, etc. É o que se pode ver também na própria representação fotográfica das capas dos discos *Paratodos* (1993) e *As cidades* (1998), nas quais é representada as diversas feições do povo brasileiro. Dessa maneira, podemos dizer que as composições de Chico Buarque se situam num espaço geográfico, social, psicológico e artístico do Brasil. É possível asseverar que, em sua obra, encontramos uma espécie de síntese das esperanças e desalentos da história recente do Brasil. Para Fernando Barros e Silva, Chico Buarque procura “desvendar em palavras e imagens a metáfora do Brasil”, revelando uma realidade, às vezes, criada por ele mesmo:

É exatamente essa sensação que nos transmite o contato com a criação de Chico. Ela não apenas registra nossa história, como frequentemente á revela para nós sob ângulos insuspeitados, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade de cada um. É o inconsciente do país que parece falar na rede simbólica que Chico nos estendeu ao longo dos anos (Silva, 2004, p. 8).

Ou, como acrescentam José Miguel e Guilherme Wisnik:

[...] além de uma “agenda” da nossa história contemporânea, uma agenda afetiva e pessoal que surpreende e inscreve, em cada instância coletiva, a marca de uma experiência vertical irreduzível, ainda que acompanhada sempre da sensação de ser compartilhada. Assim, as canções de Chico Buarque, ao mesmo tempo que assinalam acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas, são elas próprias acontecimentos marcantes que se vão formulando para nós “em tempo real”, e em tempo simbólico (Wisnik, 1999, p. 8).

2 AS CANÇÕES

“Bye bye, Brasil” foi composta em 1979 por Chico Buarque em parceria com Roberto Menescal, como tema para o filme homônimo de Cacá Diegues¹, a canção revela um Brasil em processo de intensas transformações, exemplarmente o Norte e o Nordeste do país.

Oi, coração
Não dá pra falar muito não
Espera passar o avião
Assim que o inverno passar
Eu acho que vou te buscar
Aqui tá fazendo calor
Deu pane no ventilador
Já tem fliperama em Macau
Tomei a costeira em Belém do Pará
Puseram uma usina no mar
Talvez fique ruim pra pescar

Meu amor
No Tocantins
O chefe dos parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginásial
Meu amor

No Tabariz
O som é que nem os Bee Gees
Dancei com uma dona infeliz
Que tem um tufão nos quadris
Tem um japonês trás de mim
Eu vou dar um pulo em Manaus
Aqui tá quarenta e dois graus
O sol nunca mais vai se pôr
Eu tenho saudades da nossa canção
Saudades de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão
Meu amor

¹ De acordo com Cacá Diegues, autor do longa-metragem: “*Bye bye, Brasil* é um filme basicamente sobre as coisas que a maioria dos brasileiros não conhecem do Brasil. É uma história de amor, quatro personagens, quatro artistas mambembes viajando pelo interior do Brasil, do vale do rio São Francisco ao litoral nordestino, sertão, até chegar na Amazônia que é a esperança do futuro deste país. Eu acho que o *Bye bye, Brasil* é sobretudo um filme sobre as coisas que estão nascendo e as coisas que estão acabando no Brasil.” Ou como acredita Vincent Canby, crítico de cinema do *New York Times*: “Trata-se de um inventário psicológico de um país à beira de um extraordinário desenvolvimento econômico e industrial, um diário de viagem de uma nação que ainda não existe.” (Villaça, 2012).

Baby, bye bye
Abraços na mãe e no pai
Eu acho que vou desligar
As fichas já vão terminar
Eu vou me mandar de trenó
Pra Rua do Sol, Maceió
Peguei uma doença em Ilhéus
Mas já tô quase bom
Em março vou pro Ceará
Com a benção do meu orixá
Eu acho bauxita por lá Meu amor

Bye bye, Brasil
A última ficha caiu
Eu penso em vocês night and day
Explica que tá tudo okay
Eu só ando dentro da lei
Eu quero voltar, podes crer
Eu vi um Brasil na tevê
Peguei uma doença em Belém
Agora já tá tudo bem
Mas a ligação tá no fim
Tem um japonês trás de mim
Aquela aquarela mudou
Na estrada peguei uma cor
Capaz de cair um toró

Estou me sentindo um jiló
Eu tenho tesão é no mar
Assim que o inverno passar
Bateu uma saudade de ti
Tô a fim de encarar um siri
Com a benção de Nosso Senhor
O sol nunca mais vai se pôr
(Hollanda, 1997, p. 174).

Antes de adentrarmos na análise da canção é profícuo relembrar um pouco o contexto histórico ditatorial em que ela foi composta. Afinal, mais do que em qualquer época, neste momento era imperioso seguir a lei, como diz o verso da canção: “Eu só ando dentro da lei”. Estar dentro da lei significa se subordinar a ordem estabelecida pelo regime militar, ao contrário o indivíduo estaria sujeito à tortura, à prisão e à morte.

Os anos de 1964 a 1985, foram de ditadura militar no Brasil. A partir de 1968, a ditadura entra em sua fase mais repressiva, com a promulgação do Ato Institucional número cinco, que impôs uma censura severa aos diversos meios de comunicação, além de acabar com as liberdades civis. O AI-5 foi extinto no final dos anos 70, no Governo do General Ernesto Geisel, o penúltimo presidente dos governos militares. Durante a presidência de Geisel, entre os anos de 1974 e 1979, o Brasil começou um lento processo de abertura política, especialmente nos anos finais, como revela a extinção do AI-5 e a

retomada das relações diplomáticas com a China comunista. Em 1979, assume a presidência o general João Batista Figueiredo, dando continuidade a abertura política de seu antecessor. Em seu comando, foi concedida a anistia ampla e irrestrita aos exilados e presos políticos. É também em seu governo que é implementado a criação do projeto Grande Carajás. Projeto que vigorou entre 1979 e 1986 e que previa a exploração mineral das regiões Norte e Nordeste do país, provocando uma enorme euforia econômica e uma grande esperança entre a população pobre destas regiões, que migrava em busca de empregos nas minas.

A letra de “Bye bye, Brasil” foi composta por Chico Buarque no fim do prazo combinado com Cacá Diegues:

A letra de *Bye bye, Brasil* foi feita, à maneira do Chico, quase que no decurso de prazo, com o filme já montado e sonorizado, o que provavelmente o ajudou na confecção. Menescal compôs o motivo principal da música, a frase ascendente de quatro notas, diretamente a partir do título do filme, (diga-se de passagem, dela tirou uma canção com uma forma bastante original, com a estrofe inicial originando de suas repetições outras duas partes que são como que extensões dela) e de maneira bastante típica da composição para cinema, em que um tema marcante surge em diversas intervenções instrumentais ao longo do filme, invocando a canção com diferentes formações e andamentos, estabelecendo ao longo da história uma identificação indelével entre ambos. No filme *Bye bye, Brasil*, o tema aparece ao menos oito vezes em situações diversas, mas só é cantada inteira nos créditos finais (Villaça, 2012).

O eu lírico de “Bye bye, Brasil”, ao dar notícias para sua amada por um telefone público, em um tempo curto, pois a última ficha telefônica está para cair, acaba por revelar um país que vive intensas transformações e contradições no período do regime militar.

Na época da ditadura a influência americana marca forte presença no Brasil, como pode ser notado no apoio do governo estadunidense ao regime militar, como também em sua forte presença na cultura brasileira. Em “Bye bye, Brasil”, - que pode também ser compreendida como uma espécie de paródia do *slogan* da ditadura militar: “pra frente, Brasil”, como acredita Silva (2004, p. 90) – esta influência aparece diversas vezes, como podemos observar no próprio título em inglês da canção, em expressões, como: *baby, night and day*, no grupo musical *Bee Gees*, no encanto de um chefe indígena por uma calça Lee (“O chefe dos parintintis/ Vidrou na minha calça Lee”). A população brasileira se vê deslumbrada com os caros artefatos importados e de difícil acesso, provenientes dos EUA. O sonho de consumo dos produtos da indústria cultural americana é propagado pelas telas do cinema. O adeus dado às coisas do Brasil, como sugere o título da canção, se contrapõe ao “desenvolvimento econômico” propagandeado pelo regime militar, que insistia na máxima de que o Brasil é o país do futuro.

O tema da influência estrangeira também nos leva a refletir sobre a própria questão da identidade nacional, a procura por um horizonte de existência e de sobrevivência. De maneira paradoxal o eu lírico

da canção arrebatado por um Brasil que assiste na TV, também se despede de um Brasil arcaico que vê sendo desconstruído pelo capital econômico e o desenvolvimento do país. Há uma duplicidade de sentimentos na canção que revela a esperança com o “desenvolvimento” do país e com o desejo de resgate de um país arcaico de onde o eu lírico da canção provém. Isso, provavelmente, se dá pelo fato da personagem não estar de fato integrada ao desenvolvimento da nação. Ela continua à margem das riquezas e promessas assistidas na TV e prometidas pelo governo. O que revela uma crítica contundente ao regime militar e seu discurso desenvolvimentista de futuro.

Soma-se ao aspecto cultural, as mudanças econômicas, com a construção da Usina hidrelétrica de Itaipu, como também as oportunidades de emprego para as classes populares em Brasília, a nova capital do país. Assim revela a situação do eu lírico que, migrou do campo para a cidade grande, conta à sua mulher o ambiente moderno que presencia e vislumbra um futuro promissor, mesmo para alguém que, como ele, não tem nem o ginásial, como podemos observar nos versos:

Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginásial
Meu amor.

O projeto de geração de energia para o país com a construção de Itaipu é iniciado em 1967 e consolidado apenas em 1976, quando começou a ser arquitetada no Japão, terminada em 1978. A usina foi construída em cima de uma plataforma rebocada para o Brasil, viagem que durou três meses. Ocorrência que causou bastante espanto à população brasileira, como revela o verso da canção: “Puseram uma usina no mar”.

O programa de geração de energia do regime militar, dos quais o Projeto Jarí é um dos seus maiores representantes, foi relevante para a modernização agroindustrial do Brasil. Foi investido dinheiro no plantio da soja e da cana de açúcar, como também à compra de máquinas agrícolas, que substituíram a mão de obra campesina. De outro lado, investiu-se na siderurgia brasileira, como a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). As cidades cresceram muito e atraíram uma vasta população em busca de melhores condições de vida, o que alargou o já existente êxodo rural no país, como notamos no verso em que o eu lírico/narrador da canção diz ter: “Saudades de roça e sertão”. Soma-se a tudo isso a busca por minérios (bauxita, minério de ferro, ouro) nas minas do interior do país. É exemplar, na década de 80, a busca de ouro, em condições sub-humanas, no Pará, na região de Serra Pelada.

A canção evidencia uma época (anos 1970-1980) caracterizada por dissonâncias: o dito milagre econômico x o crescimento da inflação e a diminuição do poder de compra do trabalhador; a censura política e moral x o crescimento e aprimoramento da canção de protesto, a jovem guarda e a tropicália.

A inequívoca constatação de que o Brasil mudou, não é mais o país grande e paradisíaco da “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, afinal: “aquela aquarela mudou”, diz o verso da canção. Contrariamente a canção de Chico Buarque, Ary Barroso canta o país ingênuo e paradisíaco:

Brasil, meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô, abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil! Brasil!

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória luz da Lua
Toda canção do meu amor
Quero ver essa Dona caminhando
Pelos salões, arrastando
O seu vestido rendado
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Brasil, terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto

O Brasil, verde que dá
Para o mundo se admirar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô! Esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil! Brasil!

Ô! Estas fontes murmurantes
Onde eu mato a minha sede
E onde a Lua vem brincar

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!
(Barroso, 1939).

“Aquarela do Brasil” é uma canção símbolo da exaltação do Brasil², sua rápida referência em “Bye Bye, Brasil” é contundente, pois revela que o Brasil mudou, é outro. Aquele lugar idílico com coqueiros frutificando é substituído pela exploração da bauxita e pela corrida desenfreada pelo ouro em Serra Pelada, causando o desmatamento da floresta amazônica em nome do desenvolvimento. Nesse sentido, a canção nos leva para passear por um Brasil diferente da terra de Ary Barroso. Um país desglamurizado, distante dos grandes centros urbanos: Macau, Belém, Tocantins, Ilhéus, Maceió.

Na canção de Ary Barroso as morenas são matreiras, as mulheres usam vestidos rendados e se deitam na rede ao luar. No Brasil de Chico Buarque, quarenta anos depois, as mulheres são infelizes, o amor está longe, o que permanece é a saudade da amada, dos amigos e da família.

José Miguel e Guilherme Wisnik acreditam que:

[...] a profecia tropicalista desce, em *Bye bye, Brasil*, aos níveis de realidade mais chãos, porque agora se generalizou e está em toda parte, inclusive na psicologia do homem comum, que é onde Chico Buarque a toma para si. O brasileiro trabalhador, explorando a frente de oportunidades que parece se abrir no Norte-Nordeste, manda notícias para casa, num tom familiar. Mas os sinais entrecortados do Brasil não formam uma grande casa - ou uma casa-grande -, nem mesmo sob “a bênção do meu orixá” ou “de Nosso Senhor”, embaralhando mensagem como se interferissem no próprio contato telefônico, que está a ponto de se romper. Dados de um país mudado, retalhos de confissões ou declarações de amor, peripécias e percalços, pequenas e grandes expectativas desniveladas notícias corriqueiras, restos e promessas de desejos, tudo misturado e à volta de um mote enigmático (“o sol nunca mais vai se pôr”) circula pela bela melodia recorrente de Roberto Menescal num movimento que está entre a casualidade da conversação, os repentes da afetividade e a obsessão de um circuito que volta continuamente sobre si mesmo, prestes a desaparecer (Wisnik, 1999, p. 10-11).

Se opondo a esta perspectiva citada acima, Silva, de maneira mais crítica e contundente, acredita que:

“Bye Bye, Brasil” é antes o avesso da profecia tropicalista, ou sua crítica interna pela exposição de sua realização histórica. Eis no que resultou o país enfim modernizado – esse é o foco e o ponto de fuga da canção. É como se a profecia tropicalista finalmente

² “Aquarela do Brasil” é uma das canções mais populares do Brasil de todos os tempos, composta pelo mineiro Ary Barroso, em 1939. O samba foi gravado a primeira vez por seu parceiro Francisco Alves, e posteriormente foi regravação por múltiplos artistas, de variadas épocas, como: Carmen Miranda a Frank Sinatra, João Gilberto, Tom Jobim, Caetano Veloso, Tim Maia, Gal Costa, Erasmo Carlos e Elis Regina, etc. “Aquarela do Brasil” foi considerada a melhor canção do século XX, de acordo com eleição da Rede Globo. Por exaltar as qualidades e a grandiosidade do país, iniciou um novo gênero musical no país: o samba-exaltação. De natureza ufanista, acredita-se que Ary Barroso foi favorável à Ditadura de Getúlio Vargas, gerando crítica ao compositor e à sua obra. A família do compositor se opõe a essa ideia do apoio do compositor ao ditador brasileiro, considerando que Ary compôs também “Salada Mista” (1938), uma canção contrária ao nazi-fascismo do qual Getúlio Vargas era simpatizante. É importante também lembrar que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) censurou o verso “terra do samba e do pandeiro”, por considerá-lo “depreciativo” para o país. O compositor também foi criticado, na época, por abusar da redundância em seus versos “meu Brasil brasileiro” e “esse coqueiro que dá coco”. Ary se defendia dessa crítica argumentando que o uso dessas expressões tem o intuito de criar “efeitos poéticos indissolúveis da composição” (Dicionário [...], 2023).

se desvendasse nesse acúmulo de imagens disparatadas porém reais, em que a presença do mercado e os sinais da internacionalização contracenam com Serra Pelada, rodovias-fantasma, doenças venéreas, índios moribundos hipnotizados pelo consumo e outros delírios tropicais.

Dividido entre a reminiscência de um passado idealizado que o reconforta – “a saudade de roça e sertão” e a expectativa diante de um futuro que de certa forma já se realizou – e é portanto uma miragem –, o sujeito ao telefone se sente como um “jiló”, condenado a um presente que não tem mais fim — “o sol nunca rurais vai se pôr”, diz o último verso da canção (Silva, 2004, p. 90-91).

Mesmo com toda a desconstrução de um Brasil nostálgico, a TV, órgão de propaganda das supostas realizações do regime militar e de um modo pseudomoderno, americanizado de viver a canção aponta para a esperança (enganosa?) de um emprego, de expectativas de melhoras, afinal, como diz a canção ironicamente: “Eu vi um Brasil na tevê”.

É relevante notar a importância da TV, como veículo de propagação enganosa dos feitos do regime militar, que veiculava a ideia de um país moderno e unido. Disfarçando o país real, multifacetado e ainda atrasado. Em uma espécie de novela da Rede Globo de Televisão inventa-se um país diametralmente oposto ao país real, onde a realidade é de censura, violência, torturas, miséria, etc. Este verso também revela o Brasil de hoje: um país imaginário, televisivo, midiático que se contrapõe à sinistra realidade concreta que seus cidadãos vivenciam no seu dia a dia.

No ano de 1980 o Brasil estava situado como a oitava economia mundial. No entanto, tinha dois terços da população vivendo em condições de pobreza profunda, não é gratuita a sua colocação em primeiro lugar no ranking de desigualdade de distribuição de renda do planeta. O país se configurava de maneira contraditória, vivendo um passado miserável conjugado com um presente/futuro promissor. A narrativa revela o eu lírico da canção telefonando por meio do serviço de Discagem Direta à Distância em um telefone público, serviço implantado pelo governo militar como projeto de integração nacional, mostra o avanço da tecnologia no país em meio de um Brasil que é saudoso de *roça e sertão*, além de ser o fio condutor da narrativa da canção.

Essa configuração contraditória, ou no mínimo dicotômica, do país é revelada em toda canção pela presença de um Brasil rural e arcaico, que sofre forte influência estrangeira. Assim podemos ver nos versos: “Não dá pra falar muito não,/ Espera passar o avião”; “Puseram uma usina no mar,/ talvez fique ruim pra pescar”; “O chefe dos Parintintins/ Vidrou na minha calça Lee”; “No Tabariz/ O som é que nem os Bee Gees”; “Eu penso em vocês night and day,/ Explica que tá tudo okay” (no primeiro verso inclui parte da música de Cole Porter); etc.

Apesar de tudo que narra, “Bye bye, Brasil” não pode ser considerada uma canção totalmente desesperançosa, mesmo com toda sua ironia, afinal, o eu lírico quer voltar para casa e o seu final culmina

no verso “O sol nunca mais vai se por”³ que aponta para um futuro, não o futuro preconizado pelo regime militar, do progresso destruidor, da nação falsa, mas, talvez, de uma nação tropical, brasileira profunda e em transformação. Assim, para José Miguel e Guilherme Wisnik:

Em Chico Buarque temos, diferentemente [do Tropicalismo que denunciou abertamente a crise do populismo do Brasil arcaico, de maneira libertária], um acompanhamento das transformações sociais, culturais e psicológicas do mundo popular nas quais se inclui o processo de desagregação que vai levar, no extremo, ao romance *Estorvo* (que não deixa de ser um aprofundamento e um acirramento de *Bye bye, Brasil*). Pode-se dizer que o processo acusa, ao longo das canções e romances, não só ou propriamente a desaparecimento de uma forma de relação política (o paternalismo populista), mas o obscurecimento de uma entidade concreta e historicamente formada (o povo). De todo modo, o mundo de Chico Buarque não é o de cortes súbitos, rupturas radicais ou intervenções programáticas. Em vez disso, ele capta sinais sutis de mudanças quase imperceptíveis que de repente se condensam numa imagem ou numa situação, já catalisada embora recém percebida na sua nova forma, que guarda ainda os sinais controversos de estágios anteriores (Wisnik, 1999, p. 11-12).

Ou como afirma Silva:

Mais ainda do que o filme, a canção de Chico em parceria com Roberto Menescal funciona como um ponto de chegada do “Brasil grande” dos militares, mas também de todo o ciclo desenvolvimentista iniciado nos anos 50. De um e de outro, ela recolhe os resultados como quem compõe um mosaico. Ao fazê-lo, ao mesmo tempo que testemunha uma agonia em curso, vai montando o quebra-cabeça de um país novo e estranho, que se revela na última ficha que caiu (Silva, 2004, p. 89).

É perceptível na canção a mistura da dor pela necessidade da migração involuntária e da esperança de alcançar uma vida melhor, quem sabe, aquela assistida na TV. Nessa perspectiva, é possível dizer que “Bye bye, Brasil” aponta para o exílio de Iracema da canção “Iracema voou”, que não tendo como viver em seu país é obrigada a se exilar quase que voluntariamente.

“Iracema voou” é uma canção do disco *As Cidades* (1998), que aborda o tema da imigração das mulheres brasileiras. A canção conta a história, por meio de um telefonema a cobrar, de uma imigrante do Ceará, região Nordeste do Brasil, que está nos Estados Unidos. Sua mudança para fora do país se deu clandestinamente, por conseguinte é obrigada a evitar a polícia. O trabalho exercido por Iracema é aquele comum aos imigrantes, consiste em lavar chão em uma casa de chá. Em síntese, a história de Iracema é a mesma de uma grande variedade de imigrantes brasileiros que deixam o Brasil em busca de melhores condições de vida fora de seu país.

³ É flagrante na canção a ênfase no caráter tropical do país: “Aqui tá quarenta e dois graus/ O sol nunca mais vai se pôr”, “Pra Rua do Sol, Maceió”, “Na estrada peguei uma cor”, a repetição de “O sol nunca mais vai se pôr”. O que repercute a tradição do pensamento romântico e naturalista, que consideravam o calor dos trópicos um fator importante na formação do caráter e no comportamento de seus habitantes.

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
(Hollanda, 1998, CD *As Cidades*).

O fato relevante da canção é a referência que ela faz ao romance *Iracema*, de José de Alencar, de 1865. Um dos romances mais importantes do Romantismo brasileiro. O Romantismo foi um período crucial para a formação do nosso caráter nacional. O período que delimitamos de 1836, ano do lançamento da revista *Niterói*, até 1871, ano da morte de Castro Alves. O Romantismo não foi apenas mais um momento da literatura brasileira. Para nós, tem uma significação a mais do que o Romantismo nas literaturas nacionais europeias. Trata-se do período mais importante da tomada de consciência da nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos “europeus” ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português. Não éramos e já não queríamos ser “reinóis” ou “filhos de Portugal”, mas também não nos podíamos considerar indígenas. Tanto nos costumes como na cultura tínhamos absorvidos os elementos básicos da civilização europeia, e tudo o que nossos ascendentes pretendiam era participar dela.

A independência política do país, em 1822, com a ruptura dos laços coloniais com Portugal e a organização de uma nação independente, tinha sido o fato mais decisivo para a emergência de uma consciência nacional. De acordo com Luiz Roncari, “Ela não vinha, porém, de forma tranquila, pois, antes de tudo, significava para os homens livres do Brasil a perda de uma identidade segura: a de poderem considerar-se tão portugueses e europeus quanto os da metrópole, comungando os mesmos valores ocidentais, civilizados e cristãos.” (Roncari, 2014, p. 288). Nesse momento, em geral, a cultura da época romântica estava direcionada para a valorização das particularidades do país, suas características regionais e a afirmação do nacional. Desse pensamento resultou a valorização do Novo Mundo.

O Brasil, com sua singularidade especial, continha o elemento indígena na constituição de seu povo, item muito valorizado pelo “espírito romântico”.

O indígena americano já não era visto pela cultura europeia como bárbaro selvagem, mas como o homem natural, puro, ainda não corrompido pelos maus costumes da civilização. Além do indígena, o país era valorizado ainda pela forte presença do “mundo natural”, grandes extensões de prados, rios e florestas, em oposição ao ambiente essencialmente urbano que começava a caracterizar os países europeus adiantados. [...]. A literatura brasileira, seguindo o exemplo europeu, como nos romances de Chateaubriand, escolherá para heróis e personagens dos romances e poemas índios e índias e ambientará as suas narrativas no seio das florestas ou nas grandes extensões do sertão, onde a aventura era mais possível do que nos espaços urbanos, povoados de comerciantes e meirinhos (Roncari, 2014, p. 290-291).

O romance *Iracema* é elaborado por José de Alencar, como um mito fundador da nação brasileira. Em síntese, no seu enredo os Franceses e portugueses disputam a posse do Ceará; aqueles se aliaram aos índios tabajaras; estes, aos pitiguaras. Martim (branco) e Iracema (indígena) são, portanto, inimigos. Caminhando pelas terras dos tabajaras, Martim é alvejado por Iracema e recolhido por ela na cabana de seu pai Araquém. O amor que nasce entre os dois esbarra em uma dupla proibição, pois, além de pertencerem a povos inimigos, Iracema é a virgem sagrada de sua tribo, responsável por guardar o “segredo da jurema” – licor que dá força aos guerreiros tabajaras. Quando o guerreiro branco parte, a indígena o acompanha. Seu amor, feito de renúncia e de sacrifícios, a transforma em pária: grávida, trai sua função sagrada e não pode viver entre sua gente; como índia, não pode viver entre os brancos; como tabajara, não pode viver entre os inimigos pitiguaras. O casal passa a morar numa cabana às margens de uma lagoa. Martim se ausenta, chamado por seus deveres de guerra. A solidão, a saudade, a gravidez e, depois, o aleitamento exaurem as forças de Iracema. Retornando, Martim toma nos braços o filho recém-nascido e assiste à morte de Iracema. Esta criança (Moacir, filho da dor) será o primeiro mameluco, representando a origem do povo brasileiro.

O romance é construído por meio de uma narrativa história e por meio da fabulação. No argumento histórico podemos observar a invasão holandesa e as figuras de Martim Moreno, Poti e as notas explicativas do autor do romance. Na construção ficcional é narrada a história de amor entre Iracema e Martim. Escrito em prosa poética como se vê no uso de expressões indígenas somadas a comparações entre as ações/personagens e a natureza, por meio de comparações, eufemismos e mito. O nome do romance *Iracema* é identificado por Ribeiro Couto como um anagrama de *America*. Nesse sentido, há a identificação com a terra, que se abre para o colonizador europeu, depois define e morre por sua causa, para gerar seus filhos mestiços. Moacir: filho da dor da terra explorada, criado na metrópole e nos costumes europeus, pela “noiva branca” de Martim. Estabelece-se o processo de aculturação do indígena e a colonização da terra por meio do ferro (espada) e da cruz (religião). Iracema é identificada

com a natureza selvagem/ morena/ Brasil/ barbárie e ao mesmo tempo é o símbolo do herói nacional requestado pelos românticos como índice de nossa nacionalidade.

A personagem da canção de Chico Buarque além de ter o mesmo nome da personagem principal do romance de José de Alencar, também é originária do Ceará. Por outro lado, a ampla valorização da natureza brasileira perceptível no romance de Alencar é reduzida ao mínimo na canção do compositor carioca. Convocada apenas pelo luar, o que revela o mundo contemporâneo e o local moderno ocupado pela personagem.

A linguagem utilizada no romance romântico de Alencar, recheado de vocábulos tupi-guarani para marcar a cultura autóctone e sua relação contraposta a língua portuguesa, do colonizador de alguma maneira reaparece na canção já que a Iracema de Chico Buarque “não domina o idioma inglês”, revelando uma suposta inferioridade à cultura dos EUA, nosso colonizador contemporâneo. Nessas condições, a heroína da canção acaba por se relacionar com um mímico: “Ela sai com um mímico”. Pois só pode se comunicar por meio de gestos. Sua situação de inferioridade é reforçada por meio do trabalho que exerce: faz faxina numa casa de chá, em um país estrangeiro, que não sabe falar sua língua e que, por não estar legalizada, tem que fugir da polícia. Mesmo assim ela prefere permanecer exilada nos EUA. Ela sonha a aprender canto lírico, quer praticar uma atividade lúdica que a retire, mesmo que momentaneamente, de sua condição subalterna.

Outra proposição relevante na canção é a relação estabelecida por Iracema com a saudade, sentimento intimamente ligado a cultura portuguesa. Iracema tem esse sentimento, mas confessa que não é intenso. O que revela uma contraposição à tradição lírica brasileira canonizada pela “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, poeta romântico, que canta a sua tristeza de estar longe do Brasil. O poema mais parodiado da poesia brasileira, até mesmo por Chico, com sua canção em parceria com Tom Jobim: “Sabiá”. Mas isso parece não ser importante para a personagem da canção, pois ela além de não ter tanta saudade do Brasil, não espera e/ou não pode esperar pela melhora e o desenvolvimento de seu país para que tenha condições dignas de sobrevivência e realize seus sonhos, como aponta Luiz Fischer:

[...] Iracema não mais permanece no Brasil à espera de chegada da modernidade, como havia ocorrido com as de Alencar e Adoniran Barbosa⁴, cunhãs discretas e passivas: ela

⁴ A figura de Iracema também é referência fundante no drama-documental: *Iracema - uma transa amazônica*, de 1974, dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Proibido na época de sua realização, só foi lançado no Brasil em 1981. A história inicia com a família de Iracema chegando de barco em Belém no Pará, para a festa do Círio de Nazaré. Com apenas quinze anos, ela começa a se prostituir, orientada pelas mulheres mais velhas. Em um cabaré, ela conhece o caminhoneiro Tião, apelidado de “Brasil Grande”, que cruza a rodovia Transamazônica transportando madeira. Tião leva Iracema para suas viagens, até que se cansa dela e a deixa num prostíbulo de beira de estrada. Tempos depois, os dois se reencontram rapidamente. Tião agora está com um caminhão novo e transporta gado. Iracema está entregue à prostituição e à miséria. O caminhoneiro fala sempre da sua confiança no progresso do Brasil e de como é positivo a construção da rodovia em plena floresta. Seu caminhão tem o famoso adesivo “Brasil, ame-o ou deixe-o” (popularizado pelo regime militar da época) no para-brisa e no para-choque está escrito: “Do destino ninguém foge”. (Iracema [...], [s.d.]). A referência à Iracema também aparece na canção “Tropicália”

vai até lá, voa para lá, representando em sua migração uma das significativas características de nosso tempo, esta revoada mais ou menos desesperada dos habitantes da periferia na direção dos centros, indo até lá como quem vai cobrar uma promissória, confiante em seu direito mas temeroso do resultado. Provavelmente é ilusão, saída provisória, jogo perdido na véspera, mas quem sabe (Fischer, 2004, p. 293).

A canção se encerra com o verso exemplar, a heroína ao telefone: “É Iracema da América”. O que revela pelo anagrama, como já declarado no romance homônimo de José de Alencar, sua condição de brasileira espoliada e explorada pelo colonizador. A identidade da personagem parece se diluir na nova cultura a qual foi forçada a assumir de maneira precária. Afinal, um imigrante, mesmo que queira, nunca se integrará totalmente a uma cultura estrangeira. Nunca será reconhecido como um habitante local. Modernamente Iracema ocupa um lugar subalternizado e menosprezado por causa de sua identidade e origem.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos observar que nas duas canções suas personagens estão exiladas. Em “Bye bye, Brasil”, o indivíduo está exilado dentro de sua própria terra e em “Iracema voou”, a personagem está literalmente fora de seus país. Mas o que une estas duas figuras das canções é que essa ausência do local de origem aponta para a necessidade do exílio para uma possível melhora de suas condições de vida. Exílio que não surte efeito positivo para nenhum deles, o primeiro se vê saudosos de sua amada e de sua família e observa um “desenvolvimento” do país que não o integra e melhora sua vida; e a segunda, tem um subemprego, com baixo salário, e é obrigada a viver fugindo da polícia e nem mesmo consegue dominar o idioma do país em que vive. O que se ressalta é a presença daqueles que vivem à margem, excluídos das benesses do desenvolvimento econômico, de indivíduos que procuram angustiosamente e sofrem em busca de suas sobrevivências com dignidade.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil*. Odeon, 1939.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular brasileira. *Verbetes*: Ary Barroso. 2023. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/ary-barroso/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

(1968), de Caetano Veloso, que, por meio de um paralelismo, constrói uma rima com a palavra “Ipanema”, bairro moderno do Rio de Janeiro: “Senhoras e senhores/ Ele põe os olhos grandes/ Sobre mim// Viva Iracema, ma, ma/ Viva Ipanema, ma, ma, ma”. Na introdução da canção, o compositor também, faz menção a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, uma espécie de certidão do nascimento do Brasil paradisíaco: “Quando Pero Vaz Caminha/ Descobriu que as terras brasileiras/ Eram férteis e verdejantes/ Escreveu uma carta ao rei/ Tudo que nela se planta/ Tudo cresce e floresce/ E o Gauss da época gravou.” (Veloso, 1968) Referências que revelam uma mistura entre origem (arcaico) e atualidade (moderno), típicas da estética tropicalista.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011.

FISCHER, Luiz Augusto. A Iracema de Chico. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Grammond/Fundação Biblioteca nacional, 2004.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. Humberto Werneck (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Song book, Vol. II)

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. Humberto Werneck (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Song book, Vol. I)

HOLLANDA, Chico Buarque de. *As Cidades*. CD, Biscoito Fino, 1998.

IRACEMA: Uma Transa Amazônica - *Cinemateca Brasileira*. [S. d.]. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. São Paulo: Edusp, 2014.

SILVA, Fernando de Barros e. *Folha Explica Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

VILLAÇA, Túlio Ceci. *Discoteca Brasileira*. Brasil, Bye, Bye. 2012. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2012/05/25/discoteca-brasilica-brasil-bye-bye/>. Acesso: 01 jun. 2023.

WISNIK, José Miguel/Guilherme. O artista e o tempo. In: *Song book Chico Buarque 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

Title

Goodbye, I have to leave...: a reading of “Bye Bye, Brasil” and “Iracema Voou”, by Chico Buarque.

Abstract

The musical work of Chico Buarque is known for the interpretive and critical character of Brazil, since its most participatory period of the 1960s and 1970s and today, as an astute chronicler of the ills of our society. It is possible to say that in his work we find a kind of synthesis of the hopes and discouragements of the recent history of Brazil. In this perspective, this article works two emblematic songs of the songbook of the carioca composer: “Bye bye, Brasil” and “Iracema voou”, which seek to interpret Brazil, in the sense of unveiling and demystifying the ufanist conception, which conceived the Brazilian nation as a paradisiacal homeland, grandiose and doomed to success, as it propagated in the romantic thought, songs of composers prior to his generation, and also in the military regime. In the Buarchian perspective, Brazil is sung in order to oppose this naïve nationalist point of view of its precursors. Without distancing himself from the “things of Brazil”, Chico Buarque accompanies the historical transformations historical, social and cultural of the country and reveals to us its disharmonies.

Keywords

Chico Buarque; “Bye bye, Brasil”; “Iracema voou”; nationalism.

Recebido em: 03/07/2023.

Aceito em: 31/10/2023.