

A IRONIA EM “BYE BYE, BRASIL”, DE CHICO BUARQUE E A NAÇÃO QUE (AINDA NÃO) SOMOS

Marília KÖENIG¹

Resumo: Este artigo vai abordar o papel da ironia na música *Bye bye, Brasil*, de Chico Buarque e Roberto Menescal (1979) pelos estudos de Hutcheon (2000) sobre ironia. A letra, pelas menções ao contexto do norte e nordeste à época do lançamento, representa a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005). Embora fale de esperança, a música destaca exclusão e desengano na luta pela sobrevivência. Serão, aqui, analisados três pontos: a ironia, a cena desta na letra de *Bye bye, Brasil* e a relação intencional de intertextualidade/correspondência com a vivência das personagens do filme para a qual a música foi feita.

Palavras-chave: Música. *Bye bye, Brasil*. Filme. Ironia.

Abstract: *This article is going to broach the role of the irony in the music *Bye Bye, Brasil*, by Chico Buarque and Roberto Menescal (1979), through the study by Hutcheon (2000) about irony. The lyrics, because of their several mentions to North and Northeast regions at the time of release, represents the apportionment of the sensible (RANCIÈRE, 2005). It says about exclusion on the fight for survival. We are going to analyze three points: the irony, its scene in the lyrics and the intentional relation of intertextuality with the experience of the movie's characters for which the music was composed.*

Keywords: *Song. *Bye bye, Brasil*. Movie. Irony.*

¹ Jornalista, mestra e doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. Docente do curso de Jornalismo da Faculdade SATC (Associação Beneficente da Indústria Carbonífera) em Criciúma – SC. E-mail: maiam_78@hotmail.com.

Introdução

A ironia é uma forma estranha de discurso. Assim, Hutcheon a define em “A ‘cena’ da ironia (2000). Sendo irônicos, dizemos A querendo dizer B. A partir desses termos, a autora descreve o conceito desse tropo literário e discorre, posteriormente, sobre os efeitos de sentido causados pela ironia.

A autora compõe sua análise em primeira pessoa e se reportando ao leitor, destaca ser esta baseada no que já foi dito sobre a ironia. Busca entender como se dá (ou não) a ironia e as implicações de vermos um texto como “irônico”. A autora opera o isolamento artificial dos elementos que trabalham juntos para compor a ironia - arestas críticas, comunidades discursivas e complexidade semântica – a fim de entender sua indissociável relação com o contexto no qual foi proferida/ realizada.

Esta, portanto, será nossa ferramenta de análise da música *Bye bye, Brasil* (letra anexa), de Chico Buarque e Roberto Menescal, trilha composta a pedido do cineasta Carlos (Cacá) Diegues, que, no ano de 1979, realizou o filme homônimo. Na música em questão, um homem, ao telefone, parece descrever à amada um cenário moderno, um Brasil em franca evolução. Contudo, paradoxalmente, há ironia. Essa é a tônica da canção a qual, já no título, denuncia a relação de “querer dizer algo”.

Para realizar a análise aqui proposta, partiremos do argumento de Hutcheon (2000) no qual ela enuncia que a “cena” da ironia e sempre uma cena política e social. De modo que não se pode entender uma ironia se desconhecermos o contexto no qual ela foi formulada. Isso vale para uma charge, um chiste e, no caso deste ensaio, para a música que ora analisaremos.

A “cena da ironia” em Chico e Menescal

Em se tratando dos efeitos da ironia, Hutcheon pontua que “a ‘cena’ da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente, ela envolve tópicos sensíveis como exclusão e inclusão, intervenção e evasão” (HUTCHEON, 2000, p. 17). Tais tópicos podem ser visualizados na letra de Chico Buarque.

Vamos analisar, nesse ensaio, três pontos fundamentais: a ironia, a cena da ironia na letra de *Bye bye, Brasil* e a relação intencional de intertextualidade/ correspondência com a vivência das personagens do filme para a qual foi feita, em 1979.

De diversos modos, conforme vimos em sala, a caravana Rolidei, suas aventuras e desventuras (expostas sobretudo na cena da igreja, em que todos assistem à novela *Dancing Days*), denotam a americanização a qual o Brasil experimentou ao final da década de 70. Assim como o filme, a letra denuncia esse fator, uma vez que o título, em inglês, enfatiza o adeus dado às coisas do país, embora, à época, o desenvolvimento econômico motivavam, no discurso ditatorial, a propagação da ideia de ser o Brasil o “país do futuro”.

Isso posto, é interessante percebermos a observação de Hutcheon (2000) acerca da direta relação entre a ironia e o contexto, o presente. Destaca-se, para tanto, o caráter contextual desse tropo: o que é irônico em um contexto e para um determinado sujeito pode não o ser para outro. A produção de Chico Buarque, assim como a de outros nomes consagrados da música popular brasileira, manifesta esse viés “transideológico” da ironia, próprio, nesse caso, a “burlar”, a se evadir à censura inerente ao regime. Chico faz uso do que Caetano Veloso classificou como “linguagem da fresta”, ou seja, a que fica implícita, subjacente, no nível do “não-dito, do não ouvido e do não visto sempre fascinou críticos, artistas e teóricos, na cultura ocidental, sendo “o mais malcomportado tropo literário” (HUTCHEON, 2000, p. 25).

Para Derrida e Burke (*apud* HUTCHEON, 2000), a ironia é inerente à comunicação, por seus jogos de poder, marcados por negações e diferimentos.

Pelo que entendemos, a ironia pode não ser intencional, mas há públicos que a “pegam” como tal e vice-versa. Para que a “pegue”, portanto, é necessário ao receptor entender-desvelar o sentido oculto que a ironia contém. Há arestas avaliadoras (inferências, marcadores), as quais denotam tanto a intenção do ironista quanto a do interpretador. Pode ser a ironia tanto uma brincadeira leve (como algumas charges) quanto uma crítica ácida.

Na ironia, está implicado não somente um sentido, mas um *querer dizer*, que denota essa intencionalidade do ironista, mas que também exige um certo repertório (semântico sobretudo) do interlocutor. Na música ora exposta, há a criação de sentido também por parte do interpretador, para o qual a ironia é possível se este conhece ou vivenciou as agruras da Ditadura militar.

Na ironia, o tempo todo, lidamos com sentidos que interagem. Há, em primeiro lugar, o dito, ou seja, o linguístico, que indica, justamente, aquilo que não é dito, estabelecendo, junto ao interpretador, um significado, a dimensão semântica ali implicada.

A ironia nega nossas certezas. Tem, como destaca Hutcheon (2000), sempre um fio cortante e um “alvo”. A munição é a intenção. No caso da música estudada, denota-se, ironicamente, a situação de um homem que, saído do campo para a “cidade grande”, relata à

mulher amada o cenário moderno com que se depara, destacando as possíveis oportunidades, mesmo para quem, como ele, “não tem o ginásio”.

Entretanto, a todo o momento, forma-se para com a letra (à primeira vista) esperançosa (“e o sol nunca mais vai se pôr”), um paradoxo. O interlocutor mostra-se entusiasmado com um Brasil que se viu na TV, mas, ao mesmo tempo, desde o título, dá-se um *bye bye* ao país que, embora modernamente retratado nos meios de comunicação, sob a febre da *disco music*, é também lugar de desânimo, de desterritorialização, de diáspora e de apatia. É o capital que faz a personagem da música de Chico e Menescal circular. É em busca pelo horizonte, que tanto ele quanto a trupe de Lorde Cigano, no filme homônimo, estão constantemente.

A música de Chico Buarque e Roberto Menescal foi composta em uma fase em que, por conta do afrouxamento da repressão exercida pelo regime militar, o cinema nacional e a música receberam um *up grade* por parte do governo militar (VASCONCELOS, 2008).

Nessa perspectiva, Cacá Diegues filma, em 1979, “Bye bye, Brasil”.

Também na música, ainda de acordo com Vasconcelos (*ibid.*, p. 16), essa expansão se dá.

A indústria do disco atravessa notável fase de crescimento, atingindo o final da década como o sexto mercado do mundo. São expressivas também a expansão e a diversificação das edições de livros e revistas. E no caso da televisão ocorre a implementação das redes nacionais, a implantação da cor e um significativo aumento do número de aparelhos.

Para o autor, o filme de Diegues constitui-se em uma produção denunciatória, retratando “um Brasil que desconhecemos” (VASCONCELOS, 2008, p. 16).

A relação com o filme homônimo, via ironia

Engloba, por assim dizer, questões de identidade, diáspora, busca por um horizonte de sentido à existência e, de forma bastante irônica, a americanização da cultura, da neve artificial no sertão à indumentária das personagens. O que se aplica de forma idêntica, como não poderia deixar de ser, à música-título.

A impressão de ver um Brasil deprimido e apático, aliás, foi o que invadiu Cacá Diegues em seu retorno ao país após seu exílio voluntário na França, em 1972. O que ele mesmo, aliás, declarou em entrevista sobre o que o motivara a escrever o roteiro do filme. O Brasil apático e deprimido que vira ao voltar daria espaço ao Brasil da ironia, a partir das andanças de Lorde Cigano, Salomé e Andorinha pelo interior do Brasil. Eles representam a necessidade de ironizar,

via arte, a concorrência com a televisão. Modernizam-se para não ficar para trás. Para continuar a circular.

Para tanto, até mesmo o neon em seu moderníssimo caminhão novo, mostrado já nas cenas finais da trama, faz isso, passando a utilizar do “ípsilon” na nova grafia de “Roliday” e ao incluir, no caminhão, luzes de neon que, ironicamente, representam um “que se dane”, em um gesto obscuro, ao sistema.

A caravana, dantes mambembe, americaniza-se e refina-se ainda mais para se manter na estrada. Desterritorializa-se, hibridiza-se, tal como também ocorre ao sanfoneiro Ciço e sua mulher Dasdô. Rumam do sertão a Brasília, tal como a personagem da letra de Chico. A relação é ampla, interdiscursiva, é evidente. Também Chico ressalta a adoção, pela personagem, de termos da língua inglesa.

Para Vasconcelos (2008, p. 18), no filme *Bye bye, Brasil*, “as canções constituem um importante meio de articulação no desenvolvimento dramático deste. Menescal e Chico construíram, portanto, algo além de uma música que expressa a conversa de um viajante com sua namorada. Expõe as contradições e dificuldades vivenciadas por quem não foi agraciado com oportunidades. As únicas alegrias do homem que fala ao telefone são uma dança com uma dona (assim como ele) infeliz no Tabariz, lembrar o lar e a esperança de, quem sabe, ter por perto o ser amado em breve. Mas, sobretudo, a esperança de sobreviver à modernização, à necessidade de, nessa modernidade tardia, sair do campo e ingressar na vida urbana.

Ainda acerca da trilha ora estudada, a canção-título do filme de Cacá Diegues, Vasconcelos pontua que esta, como as demais incluídas na trilha de *Bye bye Brasil* “vão agir na forma de ‘leitmotivs’, como fios condutores das personagens. Destaca que as canções, de modo geral, valorizam “a construção imagética das personagens, num estreito laço entre o visual e o auditivo, elementos esses atuantes sobre a percepção e assimilação das identidades” (VASCONCELOS, 2008, p. 18).

Ainda sobre relação filme-trilha, cabe destacar que a saga da caravana de nome inglês na pronúncia, mas portuguesa na grafia em muito se assemelha à trajetória diaspórica do homem que fala ao telefone na música homônima. Ele é capaz de perceber a chegada do fliperama em Macau, a usina que se ergue no mar, a oportunidade de trabalho na Capital, mas não deixa de enunciar sua saudade de roça e sertão, da “nossa canção”, de dizer que pensa em sua gente *night and day*.

Assim como Lorde Cigano e trupe se modernizam, hibridizando-se muito mais do que propriamente pela indumentária e o nome da caravana. O mesmo se pode dizer sobre o jovem

casal Ciço e Dasdô, que após muito sofrimento, decide deixar a caravana para se instalar em Brasília, que, para eles, é o horizonte em que (pretensamente) o sol nunca mais vai se pôr.

Heloisa Murgel Starling, em artigo publicado em 13 de junho de 2004 no portal *Folha On line*, discorre sobre o livro “Chico Buarque”, de Fernando Barros e Silva. Ela destaca que, para o compositor, a nação brasileira é um devir. Nesse sentido, pontua que “a aventura nacional brasileira se deposita e se revela nas canções e na literatura de Chico, ambas dotadas de um rigor formal incomum, com todo seu potencial de utopia e toda dor do Brasil que não somos, desterro, pátria em abandono” (2012, p. 1). Daí destacamos esse duplo movimento, feito via ironia: a fala, ao telefone, é de esperança. Mas denota também desolação, angústia. A voz que vem da margem do processo e do discurso enunciado pelo discurso do regime militar, à época.

Um duplo movimento em torno da nação que (ainda não) somos

Outro ponto que nos ocorreu destacar é a abertura ocorrida no ano de 1979, ano da anistia, no qual muitos membros da classe intelectual e artística de nosso país retornam do exílio a que foram relegados.

Desse modo, o tema musical, embora dotado do horizonte utópico no Brasil de 50 e 60, é a “expectativa de afirmação de uma nacionalidade comprometida com um amplo programa democrático e modernizador [...] a estimular o desejo de integração do interior ao centro, do Brasil ao mundo, da tradição à modernidade” (STARLING, 2012, p. 2).

Não obstante esse aspecto, a obra de Chico, como um todo, carrega também o “avesso da utopia nacional-populista e de seu esforço ingênuo em modernizar o país procedendo à síntese apressada e artificial entre povo e nação” (*ibid.*). Síntese esta que é ridicularizada, via ironia, no filme de mesmo nome. Pensamento este corroborado por Marcela Franco Fossey (2011), em artigo publicado na edição de dezembro último da revista *Língua Portuguesa*. Sobre a relação da música com o filme de Diegues, a autora expressa que

a caravana Rolidei [...] tenta sobreviver ao processo de globalização, já que precisa disputar com as novas tecnologias que tomam o lugar das antigas formas de diversão”. Nesse contexto, “a música de Chico e Menescal enuncia o cenário encontrado pela trupe mambembe, mas na voz de um viajante conversando com sua namorada (FOSSEY, 2011, p. 03).

Embora na ironia a intenção tenha papel preponderante, pode ser que, em uma obra, não haja um claro intuito de ironizar, destaca Hutcheon (2000), o que, evidentemente, não se aplica à música ora analisada, e parte indissociável, pode-se afirmar, da ironia fílmica composta por

Cacá Diegues. A saga de Lorde Cigano, Salomé e Andorinha pelo interior do país, compõe uma tentativa inicialmente mambembe e altamente irônica, de representar o processo de modernização “pelo alto” promovido no Brasil à época.

O mesmo se pode dizer da música-tema do filme. É como se a personagem, ao relatar, tudo observasse em termos de modernização do espaço urbano, sem, entretanto, estar nela inserido de fato. Ele é um sujeito à margem. Seu lugar é, naquele momento do diálogo que a música encerra, o entre-lugar. O deslocamento.

É fazendo “nevar” no sertão, modernizando a caravana, mas sobretudo, “tirando do plug” a TV que transmite na igreja (portanto, de forma sacralizada) a novela *Dancing Days*, que também, no filme, a ironia se materializa. É nesse “Brasil novo” que a caravana Rolidei se apresenta; lugar em que os valores estrangeiros e a fragilíssima e deslocada identidade busca ali se efetivar, mostrar a sua cara.

Em se desterritorializando, se hibridizando e atuando, permanentemente, nesse entre-lugar, nesse vir a ser, constitui-se um significativo traço comum, e não por acaso, entre a caravana Rolidey (repaginada ao final do filme) e o indivíduo na letra de Chico Buarque.

E é justamente no entre-lugar que a trilha principal de Bye bye, Brasil se localiza. Está no que expressa a personagem da música, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2004, p. 26) como uma forte e irônica crítica ao discurso ditatorial de progresso e futuro.

Tal obra carrega em si, ao mesmo tempo, a apropriação do idioma e dos signos da opulência, da globalização, para que, paradoxalmente, haja a continuidade do discurso da margem. Em cenas do filme, como a simulação de neve e a modernização do caminhão da caravana, percebemos um movimento de transculturação contrária, nos termos de Mary Louise Pratt (1999), quando, fazendo uso do repertório do opressor, fazemos nossa oposição.

Assim, a indumentária, a neve, a nova grafia do nome da caravana e a música de Frank Sinatra (na cena em que Lorde Cigano mostra ao sanfoneiro Ciço o novo veículo da trupe) relacionam-se ao conteúdo da música, na qual, ao telefone, o homem diz à amada que “o bom mesmo é ter um caminhão”, a fim de transitar, de se deslocar, de correr territórios, vencer fronteiras, sobretudo as metafóricas, tanto dele quanto da caravana Rolidey. Isso porque tanto na música quanto no filme de mesmo nome há essa apropriação para transmitir uma mensagem do entre-lugar entre a esperança (o horizonte) e a frustração e crítica suscitada pelo discurso da

Ditadura e da utópica ideia de uma consciência nacional, à época. Transculturação contrária e ironia, então, são aqui, armas para contestar o discurso e a ele resistir.

Nesse cenário, tal como os exemplos citados tanto por Pratt quanto por Hutcheon (Madonna, em especial), fazemos uso do espaço e do discurso dominantes justamente para criticar, para “debochar” do *stabliment*. Chico e Menescal fazem isso, citando na letra ícones da modernidade, do progresso em termos de infraestrutura urbana; mas, ao mesmo tempo, fazem uso de uma melodia que, no filme, recebe diferentes arranjos, do mambembe ao orquestrado, para gerar no receptor esse paradoxo.

Como já mencionamos, nos deparamos na música com esse duplo movimento: criticar e lamentar (semanticamente), embora literalmente, lembra-nos Starling (2004), parece-se crer, desejar e esperar. A ironia, aqui, pode ainda evidenciar o mesmo que o desfecho do filme *Bye bye, Brasil* encerra. Apesar de tudo, há espaço à eterna busca pelo horizonte, por um Brasil que, ironicamente, aparece na TV.

A letra da canção-título expressa também hibridação (CANCLINI, 2001). Além dos termos em inglês que, na última estrofe, ele faz uso, enuncia-se o contato do emissor com outra cultura (“O chefe dos parintintis vidrou na minha calça Lee”, outro forte signo da inserção dos valores e marcas norte-americanos em nosso país). Esse emissor é certamente, como já aludimos acima, um dos muitos indivíduos que, por força da modernização, submete-se à diáspora (manifestada pela “saudade de roça e sertão”, onde, certamente, a vida podia ser dura, havendo, porém, a proximidade “da mãe e do pai”, nos quais ele pensa “*night and day*”). À busca por uma vida melhor, mais digna, mais humana, ainda que singela.

Outra relação que fizemos ao analisar a canção é a intensa procura, à época, por minérios valiosos (em Serra Pelada, ouro, e no chamado Vale das Trombetas, bauxita, sendo que ambas as minas se localizavam no estado do Pará, mas também no Ceará, para onde, “com a bênção do orixá”, ele pretende ir). Essa possibilidade constitui, para o homem que fala ao telefone, uma de seus limitados porvires, meios parcos de subsistência e de expectativa de retorno à terra natal para buscar sua amada.

Mais uma vez, a fascinação por aquilo que vem do “estrangeiro” é também destacada na música. Desde a menção ao som “como o dos *Bee Gees*” ao jeans da *Lee*, ironiza-se a ideia daquilo que vem de fora como melhor, como referência.

A nosso ver, aqui, Chico Buarque denota essa ironia. De alguém que, em viagem procura se comunicar com a família. Em diáspora, procura estabelecer contato com “as raízes”. A letra, por suas várias menções ao Brasil do norte-nordeste à época do lançamento de *Bye bye, Brasil*,

representa a partilha do sensível destacada por Jacques Rancière (2005). Quem tenha “ouvidos de ouvir”, leia nas entrelinhas aquilo que está sendo (não) dito por Chico Buarque.

A voz daqueles que estão à margem, na transição, embora fale de esperança, diz muito sobre exclusão, doença, dor e desengano na luta pela sobrevivência a quem conhece o contexto do Brasil de 1979. O que Chico canta retrata isso. A conversa, aparentemente desconexa ao telefone, denuncia essa incessante busca por um horizonte, o qual, por vezes, pode nunca chegar.

“Eu vi um Brasil na TV”: querer dizer e vir a ser

Em todos os versos da canção, percebemos o movimento que o jogo da ironia encerra. A dor está implícita, mas há um horizonte, um devir permanente. A música de Chico e Menescal celebra, ironicamente, falando de esperança deixando entrever tristeza e migração certamente involuntária, a aventura de um porvir que talvez, para essa nação esperançosa (mais no discurso do que na vivência), seja possível de ver somente na TV.

Ainda, no verso “aquela aquarela mudou” percebemos um traço de intertextualidade com outra música, Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, a qual é toda esperança e deleite. Nessa relação, a morena sestrosa, as fontes murmurantes e o coqueiro onde se amarra uma rede nas noites claras de luar dão lugar à saga de um homem que, saído do sertão, busca, na vida urbana, um horizonte que ele percebe na televisão. Um, mas não o único, assim como um Brasil que, esperançosamente, ele aguarda.

Interessante citarmos, ainda, o artigo sobre o livro “Folha explica Chico Buarque” (FOLHA ON LINE, 2012, p. 1), também de Fernando Barros e Silva, destaca que o quinto capítulo é denominado Bye bye, Brasil, traz também argumento semelhante ao que expusemos acima.

Bye Bye, Brasil [...] procura revelar como Chico irá traduzir, ao longo dos anos 80, o sentimento de impotência e de desajuste diante do desmanche de um projeto histórico nacional e popular, o mesmo que o golpe havia abortado e que não pode ser mais retomado quando as forças que haviam sido derrotadas reaparecem em cena. A música que dá título ao capítulo, uma obra-prima, não deixa de ser também o avesso da profecia tropicalista. A expansão do lirismo, que assume nova dicção, e o distanciamento em relação à referência política são traços que distinguem a obra do compositor a partir dessa época. (FOLHA ON LINE, 2012, p. 1)

Por fim, cabe voltarmos ao argumento no qual Hutcheon (2000) destaca que a cena da ironia é, sempre, social e política. A música ora estudada carrega consigo um discurso outro,

uma voz dissonante, embora, na literalidade (questão fundamental para que a ironia aconteça), nada pareça além de uma conversa ao telefone entre o aventureiro, o errante, e sua amada.

Contudo, é do momento político e daqueles sem voz que Chico e Menescal falam, em letra e música, *na linguagem da fresta* a que aludiu Caetano, e que é, inevitável e felizmente, sempre irônica. O momento incita, à primeira vista, a esperança no futuro, a partir do afrouxamento da repressão e da volta dos exilados. Porém, se vai muito além, de certa forma colocando em xeque esse sentido primeiro.

Todavia, *Bye bye, Brasil* não esquece dos relegados à sorte que, no entre-lugar chamado globalização, buscam o seu lugar. O seu horizonte em meio à promessa de progresso. É uma ode à reflexão acerca das ideologias dominantes circulantes à época do lançamento, e ainda hoje, quando muito se fala em liberdade, e os mecanismos utilizados para censurar e alienar se firmam na sutileza e na ideia de que há “total liberdade” de expressão.

Para finalizar, vale destacarmos o argumento final de Hutcheon (2000) em “A política transideológica da ironia”. A autora enfatiza ser a ironia verdadeira arma, da qual a munição é a intenção, mas não só de quem lança, mas também de quem a ouve, vê e interpreta.

Considerações finais

No contexto do Brasil atual, *Bye bye, Brasil* continua extremamente atual, justamente pelo exercício crítico ao qual nos convida para pensar o contexto da época e o atual, sobretudo no que tange à nação que (ainda não) somos, não obstante as mudanças operadas ao longo desses 33 anos. A nação é ainda um vir a ser.

Ao longo desse trabalho, nossa tentativa, aqui, foi a de perceber esse “querer dizer B, dizendo A” que o mais malcriado dos tropos literários traz consigo. Por essa razão, a ironia sempre nos afeta. A letra de Chico é uma expressão de afeto (“Oi, coração... “abraço na mãe e no pai”), pela interlocução, mas também pela coloquialidade inerente à fala cotidiana, com aqueles que nos são caros. Mas é também uma poderosa crítica à situação vivenciada em virtude da Ditadura (presente nos versos “Eu só ando dentro da lei” e “a última ficha caiu”). E isso, como sabemos, também é uma forma de afeto, das mais significativas.

Nesse contexto, o signo “ferro” (do inglês *iron*, iron- irony) aplica-se à música ora estudada. Desse modo, a “cena” da ironia montada por Chico e Menescal, na relação dialógica com o filme de Cacá Diegues, é signo de pura resistência.

Referências

CANCLINI, Néstor García. Introdução à edição de 2011 de Culturas híbridas. In: Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2001.

FOLHA ON LINE. Livro interpreta Chico Buarque e revela complexidades e sutilezas de sua obra. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/ult10037u352085.shtml>>. Acesso em 13 jan. 2012.

FOSSEY, Marcela Franco. Leitura além da língua: muitos elementos constituem a possibilidade de leitura de um bom texto. In: Revista Língua Portuguesa. Ed. 74, dezembro de 2011. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=12216>>. Acesso em 17 jan. 2012.

HUTCHEON, Linda. A “cena de ironia” e “Negócio arriscado: a política transideológica da ironia. In: Teoria e política da ironia. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PRATT, Mary Louise. Introdução: crítica na zona de contato. In: Os olhos do império – Relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental. Ed. 34, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e cultural. Belo Horizonte: UFGM, 2004.

SEVERIANO, Jairo. MELO, Zuza Homem de. Notas sobre Bye bye Brasil. In: 85 anos de Música Brasileira Vol. 2, 1ª ed., 1997, Editora 34. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuza_bye.htm>. Acesso em 10 jan. 2012.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Ensaio capta a utopia e a dor do Brasil que não somos.** Folha On line. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/ult10037u352027.shtml>>. Acesso em 16 jan. 2012.

VASCONCELOS, André Luiz Olson de. **A influência da trilha sonora sobre a percepção da obra cinematográfica:** a análise fílmica de Bye bye, Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil (dissertação). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=00043419>> . Acesso em 13 jan. 2012.

Bye bye Brasil, a música

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 saudade da nossa canção/Saudade de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão/ Meu amor
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 afim de encarar um siri
Com a benção do Nosso Senhor/ O sol nunca mais vai se pôr

(Letra de Chico Buarque e música de Roberto Menescal)