

Quem te viu, quem te vê... e quem verá. Diálogos brasileiros entre Claude Lévi-Strauss, Stefan Zweig e Chico Buarque de Hollanda

Luca Bacchini*

Resumo

O ensaio se propõe a questionar as formas de representação da favela e o papel que elas desenvolvem na construção da identidade nacional. Lugar do mal, símbolo anacrônico e distópico surgido no coração da modernidade urbana – e, portanto, destinado inevitavelmente à extinção – a favela é percebida ao mesmo tempo como um lugar imprescindível para o futuro da nação, onde ficam guardados os traços mais autênticos e representativos da brasilidade. Dos muitos possíveis caminhos para examinar essa complexa duplicidade, tentou-se estabelecer um diálogo entre *Tristes trópicos* (1955) de Claude Lévi-Strauss, *Brasil, um país do futuro* (1941) de Stefan Zweig e a música “Quem te viu, quem te vê” (1966) de Chico Buarque de Hollanda.

Palavras-chave: favela; identidade nacional; modernidade; samba.

Abstract

Quem te viu, quem te vê... and who will see. Brazilian dialogues between Claude Lévi-Strauss, Stefan Zweig and Chico Buarque de Hollanda.

The essay aims at interrogating the forms of representation of the favela, and the role they play in the construction of national identity. A site of evil, a timeless and dystopian symbol arisen at the heart of urban modernity – hence inescapably doomed to extinction – the favela is also perceived as crucial for the future of the nation, as a place in which the most authentic and representative traits of Brazilianness are guarded. Among the numerous possible ways to illustrate such a complex duality, this essay attempts to establish a dialogue between *Tristes Tropiques* (1955) by Claude Lévi-Strauss, *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941) by Stefan Zweig, and the song “Quem te viu, quem te vê” (1966) by Chico Buarque de Hollanda.

Keywords: favela; national identity; modernity; samba.

* Professor contratado de Literatura Portuguesa e Brasileira do curso de pós-graduação da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Roma ‘La Sapienza’, publicou vários ensaios sobre música e literatura brasileira em coletâneas e periódicos nacionais e estrangeiros. Organizou “Chico Buarque: 60 anni” (2004) e “Tom Jobim: 80 anni” (2008) pela revista *Letterature d’America* e “Antonio Carlos Jobim – Maestro Soberano” (2009-2010) pela *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Atualmente está finalizando uma monografia sobre a obra literária de Chico Buarque de Hollanda. E-mail: l.bacchini@gmail.com.

À esquerda, um policial de perfil com equipamento de guerra aponta um fuzil de grosso calibre para baixo. À direita, um colega, de costas e ajoelhado, escruta o horizonte empunhando o mesmo tipo de arma. No centro, uma enorme bandeira do Brasil desfraldada majestosa e soberana. No fundo e ao redor, milhares de barracos se estendem a perder de vista.

A foto foi tirada em cima da plataforma do teleférico do Complexo do Alemão, em 28 de novembro de 2010, à conclusão de uma gigantesca operação militar. Nos dias seguintes essa foto aparecia nos principais jornais e revistas brasileiros, muitas vezes na primeira página, ganhando uma ampla difusão também na imprensa estrangeira. A composição é tão perfeita que parece feita em pose, assim como a célebre foto dos seis *marines* que levantam a bandeira americana no monte Suribachi, em Iwo Jima, em 23 de fevereiro de 1945, cuja história foi reconstruída por Clint Eastwood no filme *A Conquista da Honra* (*Flags of Ours Fathers*, 2006). Na fase final do conflito mundial o governo Roosevelt difundiu aquela foto, artificial, mas de forte impacto emotivo, para galvanizar americanos e aliados ao último esforço bélico, deixando crer que a cena tinha acontecido sob o fogo inimigo (cf. Testi, 2003, p. 103-104).

Também na foto feita no Complexo do Alemão há o propósito de exprimir a ameaça de um perigo iminente: o rosto tenso e concentrado do policial à esquerda; o colega à direita procura até por um improvável abrigo atrás de umas grades. Da foto emerge a impressão de que os dois militares não estejam preocupados em defender a si mesmos, e nem sua posição, mas que, como os seis *marines* no monte Suribachi, estejam protegendo a bandeira, essa imagem totêmica da identidade nacional, venerada como um símbolo religioso e capaz de suscitar intensas emoções de coesão e união cada vez que é exibida.

Na verdade, é difícil imaginar quem poderia atingir os dois soldados posicionados em cima da torre do teleférico, a várias dezenas de metros de altura, fora do alcance de tiros. Aliás, a maior operação militar contra o narcotráfico havia durado poucas horas, sem vítimas e sem mortos, e no momento em que a foto foi feita, milhares de soldados, dezenas de blindados e vários helicópteros controlavam cada esquina do Complexo do Alemão. Mas isto não é tudo. Dois dias antes, quase duzentos traficantes armados tinham fugido tranquilamente numa espetacular sequência transmitida ao vivo pela televisão para todo o país. A operação militar transformava-se, assim, num desfile – também devidamente mostrado pela mídia – em que o uso da violência foi substituído pela ostentação da força numa espécie de tentativa de ressignificação da realidade através do imaginário do filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha.

A euforia suplantou rapidamente o espírito crítico. A épica da foto era confirmada e enfatizada pelas reportagens e pelos comentários. O 28 de novembro era logo rebatizado de “o nosso Dia D”; outros propunham comparações ao 11 de setembro, enquanto as autoridades locais anunciavam um decreto para proclamar aquela data como “o dia da refundação da cidade”.

Colocando de lado as finalidades político-ideológicas dessa “Iwo Jima brasileira”,

é interessante constatar que os elementos de continuidade com o passado sejam preponderantes em relação ao significado de ruptura que se queria atribuir ao evento. Aquela imagem da bandeira não certifica apenas a volta da legalidade. Antes, implica a existência de uma comunidade extraterritorial que goza de um estatuto especial perante a lei brasileira e da qual o Estado, mais uma vez, tenta se reapropriar, confirmando uma visão radicada de divisão do espaço geográfico organizado por dicotomias e contrastes. Nessa visão, a favela configura-se como o polo negativo da comunidade do bem. É o lado mau da “cidade partida”¹, uma entidade ruim fora da *polis* e da *civitas*, um símbolo de *desordem* e *atraso* que atrapalha a marcha do país em direção àqueles ideais fundantes de *ordem* e *progresso* inscritos na bandeira brasileira.

“O Alemão era o coração do mal”, explicou o secretário de segurança, José Mariano Beltrame (*O Globo*, 28/11/2010, p. 1). Um mal especialmente para a cidade “legítima”, que considera as favelas apenas como um problema de segurança associado indissolúvelmente ao narcotráfico e que, fato ainda mais grave, encontra como interlocutor um Estado fraco que delega ao Exército a resolução de questões nas quais a política falhou.

Enfim, nada de novo. Com efeito, cada época contribuiu para estigmatizar as favelas, projetando nelas, sistematicamente, suas assombrações e seus medos. Durante o século vinte, a favela foi retratada

[...] como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral” e, mais tarde, com a chegada em massa dos nordestinos, “como reduto anacrônico de migrantes de origem rural mal adaptados às excelências da vida urbana”. (Zaluar e Alvito, 2003, pp. 14-15)

A equivalência entre a favela e narcotráfico é apenas a versão mais recente de um preconceito antigo e radicado no tempo, compreensível à luz dos fundamentos positivistas com base nos quais surgiu o Brasil república. Para um país que exhibe na bandeira um lema comteano, a modernização não é somente um objetivo político, mas, sim, um imperativo imprescindível e constitutivo da nação, uma espécie de obsessão identitária irrenunciável que determina o significado de pertença à coletividade. Não há nada de estranho, portanto, se desde o início do século passado as favelas se apresentam, para os governos e as instituições, como um *problema*² que políticos iluminados anunciaram ciclicamente ter resolvido, apostando nas estratégias mais variadas: evacuações, demolições, remoções, levantamentos de muros, requalificações, ocupações, até as mais recentes exposições militar-midiáticas.

Lugar do mal, nefando, aberrante, execrável, símbolo anacrônico e distópico surgido no coração da modernidade urbana, a favela é percebida (seja de fora, seja de dentro) como uma realidade precária, destinada inevitavelmente à extinção, que acabará fatalmente sucumbindo ao vertiginoso avanço do progresso no país.

Porém, mesmo excluída da política e confinada no território, a favela é protagonista, paradoxalmente, de uma interação virtuosa com a sociedade responsável pela sua marginalização. Segundo uma opinião consolidada nos estudos sociológicos e culturais, a centralidade desse diálogo autoriza a atribuir à favela um papel decisivo na definição da identidade nacional, que encontra a própria expressão especialmente na música por meio do samba. A “cidade partida” apresenta fronteiras claras e definidas que, todavia, resultam também extremamente porosas e permeáveis, permitindo trocas e contatos entre a cultura do asfalto e a cultura do morro.

Recordando em *Tristes Trópicos* a sua primeira viagem ao Brasil de 1935, o antropólogo Claude Lévi-Strauss descreve as favelas do Rio de Janeiro como um elemento paisagístico incompreensível do ponto de vista dos tradicionais princípios urbanísticos. Parecem a ele tão dissonantes da realidade encontrada no resto da cidade que chega a duvidar que ainda possam existir a vinte anos de distância, no momento em que está escrevendo. Quando fala das favelas conjuga os verbos no passado, como se estivesse tratando de um tempo longínquo, talvez extinto, porque aqueles barracos em cima dos morros representam, aos seus olhos, uma anomalia insustentável que dentro do perfil geográfico-social do Rio de Janeiro subverte a lógica das habituais partições do espaço entre ricos e pobres:

Rio de Janeiro não é construída como uma cidade qualquer. [...] é quanto a isso, o contrário de Chittagong, no golfo de Bengala: numa planície pantanosa, pequenas elevações cônicas de argila alaranjada, brilhante sob a erva verde, trazem, cada uma, um bangalô solitário, fortaleza dos ricos que se protegem do sol pesado e da sordidez dos miseráveis. No Rio, é o contrário: essas calotas globulosas em que o granito forma um bloco, como fundido, reverberam tão violentamente o calor que a brisa circulando no fundo dos desfiladeiros não consegue subir. Talvez o urbanismo já tenha resolvido esse problema, mas, em 1935, no Rio, o lugar ocupado por cada um na hierarquia social se media pelo altímetro: tanto mais baixo quanto o domicílio fosse mais alto. (Lévi-Strauss, 1957, p. 87)

É difícil estabelecer se “o antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara”, assim como se escuta na canção “O Estrangeiro” (1989), de Caetano Veloso. Certamente não gostou, visto que a compara a uma boca banguela:

Parece-me que a paisagem do Rio não está na escala das suas próprias dimensões. O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos tão louvados parecem ao viajante que penetra na baía como tocos de dentes perdidos nos quatro cantos de uma boca banguela. (*ibidem*, p. 78)

Sem dúvida, é bem mais severo o juízo de Lévi-Strauss sobre a cidade do Rio de Janeiro. Mesmo confessando o próprio constrangimento, não hesita em declarar abertamente um sentimento de desprezo: “Depois disso, sinto-me tanto mais embaraçado para falar do Rio de Janeiro, que me desagrada, a despeito de sua beleza tantas vezes celebrada” (*ibidem*, p. 78).

Apesar de eventuais traços de exotismo e da sua repugnância pelo lugar (“me desagrada”), Lévi-Strauss chega a intuir o estatuto de excepcionalidade das favelas. Provavelmente as avalia como uma presença intolerável – e também ilógica e, de certa forma inexplicável – em relação ao ritmo de evolução frenético e insensato da cidade, pautado pela alternância de velozes demolições e apressadas reconstruções dentro de uma interminável e ofegante reafirmação do novo em cima dos escombros do que, rapidamente demais, já tinha decaído – “o ordenamento primitivo desaparece sob as demolições impostas, paralelamente, por uma nova impaciência”, registra, referindo-se às metrópoles americanas (*ibidem*, p. 97). Por esse motivo considera iminente o desaparecimento delas. Mas o elemento que mais surpreende no seu breve testemunho é a percepção de uma espécie de marginalidade participativa das favelas em relação à cidade:

Os miseráveis viviam pendurados nos morros, nas favelas em que uma população de pretos vestidos de trapos bem limpos, inventava ao violão essas melodias alegres que, no tempo do carnaval, desceriam das alturas e invadiriam a cidade com eles. (*ibidem*, p. 87)

Lembre-se, tão-somente, de que em 1956, um ano depois da publicação de *Tristes Tropiques*, o universo controvertido e fascinante desses *miseráveis*, pobres, todavia decorosos em sua higiene, afastados da modernidade, mas em condição de exportar cultura e alegria para a cidade instruída e ordenada, será cantada e contada em chave mítico-romântica para todos os brasileiros por Tom Jobim e Vinícius de Moraes na peça teatral *Orfeu da Conceição* que, poucos anos mais tarde, o mundo inteiro conhecerá na versão cinematográfica do *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus.

Gradualmente, aquela “população de pretos” citada por Lévi-Strauss, se afirmará nos estudos sociológicos como um componente decisivo na definição da identidade nacional, ativo e presente na vida cultural do país não apenas durante os “tempo do carnaval”. O negro rural trasladado às favelas é “o componente mais criativo da cultura popular brasileira e aquele que, junto com os índios, mais singulariza o nosso povo” (Ribeiro, 2006, pp. 204-205), sinaliza, por exemplo, Darcy Ribeiro que, aliás, era um leitor apaixonado de *Tristes Trópicos*.

Acompanhando o debate, a sensação é que sobre o futuro das favelas se projetam as mesmas dúvidas angustiantes que atravessam a reflexão de Euclides da Cunha em *Os Sertões*: o desaparecimento das favelas do espaço urbano, assim como aquela da comunidade de Canudos do interior da Bahia, adquire o valor de um dramático suicídio da nacionalidade, em que a vitória dos esquemas ideológicos desenvolvimentistas se junta

com a consciência de uma irreparável perda no plano identitário. A história do Brasil democrático, de fato, é constelada de trágicos erros gerados por uma política incapaz de mediar entre a ambição para uma ordem teórica e a gestão de uma desordem prática. Os riscos aos quais o país iria se expor durante o século vinte, encontram-se formulados com extrema lucidez por Sérgio Buarque de Hollanda nos parágrafos conclusivos de *Raízes do Brasil* (1936):

Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. (Hollanda, 2003, p. 188)

Poucos anos depois, a palavra *harmonia* (*harmonie*) torna-se recorrente em outra clássica investigação sobre a identidade brasileira, *Brasil, um país do futuro* (*Brasilien Ein Land der Zukunft*, 1941) do austríaco Stefan Zweig. Profundamente influenciado pela leitura de Sérgio Buarque de Hollanda e de Gilberto Freyre, Zweig retrata o Brasil combinando sutilmente agudeza e sentido crítico com inocência e impulsos emotivos. A sua interpretação do Brasil apoia-se sobre uma sólida bagagem de informações e teorias adquiridas nos livros, porém sem renunciar à perspectiva do visitante estrangeiro que se debruça pela primeira vez sobre uma terra desconhecida com entusiasmo e ingenuidade.

Mas além de ser um viajante, Zweig é também – e sobretudo – um exilado. E é à luz dessa labuta pessoal que seus juízos deveriam ser interpretados. A sua visão, muitas vezes idealizante e ilusória, pode explicar-se como uma reação instintiva de sobrevivência contra o sentimento de desespero e medo que o angustia (cf. Pesavento, 2000, pp. 63-64).

Abandonando Viena para subtrair-se do nazismo, Zweig tinha protagonizado uma longa peregrinação entre Europa e América à procura ansiosa e desesperada de um futuro, até quando desembarca quase casualmente no Rio de Janeiro, encontrando na sociedade brasileira um vislumbre de esperança para a Europa que naqueles anos era dilacerada pelo ódio racial e pela barbárie da guerra. A ideia de “nossa revolução” que fecha profeticamente *Raízes do Brasil* encontra-se elaborada em Zweig como uma conquista já consolidada. Diferentemente de Sérgio Buarque, a obtenção da *harmonia* não é um objetivo, nem um auspício, mas é uma riqueza que identifica no presente brasileiro e que exalta como um traço único e extraordinário do país. O Brasil é, portanto, o país do *futuro*, mas exclusivamente em função e para o uso de um tempo alheio. A sua realidade presente é o modelo que a Europa deverá adotar para reconstruir o próprio amanhã.

Zweig aportou no Rio de Janeiro em 1936, um ano depois de Lévi-Strauss, oferecendo uma descrição de teor completamente oposto: “Não existe cidade mais bela no mundo, e

quem alguma vez a viu, não discordará” (Zweig, 2006, p. 153). Ressalta a harmonia do lugar enfatizando a amorosa convivência de elementos diferentes nos planos social, racial e cultural:

Quanto mais camadas uma cidade possui, e em quanto mais matizes de cores seus contrastes se graduem, mais atraente será: assim é o Rio de Janeiro. Aqui, os extremos divergem muito e, mesmo assim, misturam-se em uma harmonia especial. (*ibidem*, p. 178)

A mesma impressão registra-se também no plano paisagístico e arquitetônico, envolvendo até a Baía de Guanabara, onde a imagem lévi-straussiana da “boca banguela” cede lugar ao triunfo da harmonia:

Tudo é harmonia, a cidade e o mar e o verde e as montanhas, tudo se mescla sonoramente, nem mesmo os edifícios, os navios, os letreiros de neon atrapalham, e essa harmonia se repete em acordes sempre variados: a cidade é diferente quando vista a partir dos morros, do mar, mas é sempre harmônica, diversidade dissolvida em unidade sempre completa. (*ibidem*, p. 158)

Zweig é fascinado pela expansão vitalística da metrópole carioca, mas, ao mesmo tempo, enxerga os riscos do progresso e da modernização. Essa preocupação que emerge em algumas páginas, manifesta-se de forma explícita num breve capítulo inserido no centro da narração e intitulado justamente “Algumas coisas que amanhã já poderão ter desaparecido” (“Ein paar Dinge, die morgen vielleicht schon verschwunden sind”). Zweig almeja a sobrevivência da zona de prostituição e dos velhos bondes (similares aos “tramways rouges comme des voiture de pompiers” que, ao contrário, Lévi-Strauss desprezava em São Paulo) (cf. Lévi-Strauss, 2010, p. 106) e, em particular, propõe uma ardorosa defesa das favelas:

Algumas das coisas singulares que tornam o Rio tão colorido e pitoresco já estão ameaçadas. Sobretudo as favelas, as zonas pobres no meio da cidade: será que ainda as veremos daqui a alguns anos? Os brasileiros não gostam de falar delas, do ponto de vista higiênico certamente apresentam um atraso em meio a uma cidade que brilha de limpeza e onde, graças a um serviço sanitário exemplar, a febre amarela antes endêmica foi totalmente erradicada ao longo de duas décadas. Mas as favelas dão um colorido especial a esse caleidoscópio, e pelo menos uma dessas estrelas no mosaico deveria ser conservada por representar um pedaço de natureza humana em meio à civilização. (Zweig, 2006, p. 180)

Ao contrário de Lévi-Strauss, Zweig estigmatiza a falta de higiene e de limpeza dos habitantes das favelas, porém concorda com o antropólogo belga em atribuir um valor especial a essas populações que, embora na miséria, souberam guardar a dignidade e a alegria. A dúvida que de maneira latente aflorava em *Tristes Tropiques*, aqui se manifesta em forma de interrogação: “será que ainda as veremos daqui a alguns anos?” Também nesse caso o contraste estridente com a cidade – limpa e ordenada – faz pensar na precariedade das favelas (“um atraso em meio da cidade”).

A extinção daquele *pedaço de natureza humana* (“Stück menschlicher Natur”), que perante o imperioso e exaltante processo de modernização aparece inevitável, determinaria a perda daqueles contrastes amorosos que constituem a maior riqueza do lugar e a sua originalidade em relação ao resto do mundo. Zweig compreende que o risco abrangeria a inteira nação minando as bases da sua identidade. A convivência de elementos diferentes seria substituída pela imposição de um único modelo e a harmonia cederia lugar à homologação. Assim, o Brasil se transformaria num país civilizado, mas também tristemente anônimo; perderia suas peculiaridades em troca de uma vaga modernidade de tipo ocidental, a mesma que na Europa havia gerado o ódio e a guerra dos quais Zweig estava fugindo.

O *atraso* dos habitantes das favelas vale, de fato, como dissuasão contra a guerra e como garantia de paz, mas também como prova vivente de um passado que o povo brasileiro – um povo “sem história, ou pelo menos com uma história curta” (*ibidem*, p. 126) – deve necessariamente preservar para não ser derrubado e aniquilado durante a sua louca corrida em direção ao progresso.

Com maior antecedência e sensibilidade que a sociologia e a literatura, a música popular mostrou a capacidade de perceber, denunciar e examinar a ameaça que o progresso – entendido nas mais variadas acepções, derivações e distorções – representaria para a favela e para o seu universo social e cultural.

Já em janeiro de 1928, Sinhô gravava “A Favela vai abaixo” um samba de protesto contra a destruição do morro da Favela imposta pelo Plano Agache – o ambicioso projeto de reforma urbanística da cidade de Rio de Janeiro proposto pelo prefeito Antonio Prado Junior no final dos anos vinte: “Minha cabocla, a Favela vai abaixo/ Quanta saudade tu terás deste torrão/ Da casinha pequenina de madeira / que nos enche de carinho o coração [...] O poder da flor sumítica, amarela / quem sem brilho vive pela cidade/ impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela” (*apud* Oliveira e Marcier, 2003, pp. 65 e 92). E, sempre em 1928, o mesmo tema seria tratado por Casquina e Donga no samba “Foram-se os malandros”: “Os malandros da favela/ Não têm mais onde morar/ Foram uns pra Cascadura/ Outros pra Circular/ Coitadinhos dos malandros/ Em que aperto vão ficar/ Com saudade da favela/ Todos eles vão chorar” (*apud ibidem*, p. 66). Nas décadas sucessivas, o tema da remoção das favelas voltará ciclicamente na música popular, inspirando também grandes sucessos como os dramáticos “Saudosa maloca” (1955) e “Despejo da favela” (1969), de Adoniran Barbosa.

Porém, a remoção das favelas é apenas um aspecto – sem dúvida o mais evidente e mais imediato – que patenteia a perda daquele *pedaço de natureza humana* apontada por Stefan Zweig. Do progresso e da modernização deve-se temer não somente a capacidade de imposição, mas também o poder de sedução. As promessas enganadoras e as falsas utopias exercitam um poder corrosivo silencioso, perceptível apenas quando já produziu efeitos devastadores. Talvez por isso sejam mais temíveis que o uso da força e da violência. Nesse caso o sistema comunitário da favela não desaba sob os golpes das escavadoras, mas se destroi por uma lenta e inexorável implosão. A estrutura em tijolos e em telhado de zinco dos seus barracões resiste enquanto se esmaga lentamente o tecido social e a raiz cultural da comunidade.

Sem dúvida, Noel Rosa foi o sambista que por primeiro soube captar e testemunhar as sutis ameaças do progresso, quando o este se traduzia numa acomodação passiva aos ditames dos modelos capitalistas. Basta pensar na ironia venenosa com a qual em “Não tem tradução” (1933) ele defendia a cultura popular do morro e o português meio coxo e malandro que lá se fala, contra a moda contagiante da língua inglesa introduzida pelo cinema americano: “O cinema falado é o grande culpado da transformação/ Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez [...] Amor lá no morro é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são I love you/ E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone” (cf. Leitão, 2009, pp. 126-136; ver, também, Rosa, 2000).

Outras vezes, as ilusões e as seduções da modernidade podem produzir efeitos mais profundos e dramáticos nos habitantes das favelas, até causar um afastamento afetivo, cultural e físico da comunidade de origem, assim como acontece na história que Chico Buarque relata em “Quem te viu, quem te vê” (1966). No âmbito da música popular brasileira talvez seja essa a música que melhor problematizou a relação entre a cidade e a favela em todas as suas declinações (dominante x subalterno, cultura alta x cultura baixa, riqueza x pobreza, modernidade x tradição etc.), transferindo a reflexão para um plano diacrônico e descontextualizado que chega a questionar idealmente a história brasileira até os nossos dias.

Nesta perspectiva, não seria impróprio definir “Quem te viu, quem te vê” como uma extraordinária reflexão sobre o tema da corrupção. Refiro-me aqui ao conceito de corrupção entendido numa acepção mais ampla, segundo a etimologia originária do latim: do verbo composto *corrumpere* (*cum* + *rumpere*) que significa exercitar uma ação (*cum*) para romper, quebrar, estragar, apodrecer, deteriorar, contaminar no sentido físico ou moral (*rumpere*). A corrupção, portanto, não é apenas um fenômeno autorreferencial limitado a relações de natureza clientelar consumadas no vértice do poder; ela é também um mal que se alastra, capaz de assumir várias formas e de produzir implicações em níveis diferentes. Isto significa que o *cum* que opera a degeneração pode ser constituído pelo dinheiro, por uma chantagem e, infelizmente, também pelas falsas utopias, as esperanças ilusórias e os modelos mentirosos que a política oferece como referência para a comunidade.

Assim como o tema que enfrenta, “Quem te viu, quem te vê” surpreende pela incrível resistência ao tempo. Escrita nos anos controversos da “ditadura silente” que separam o golpe militar do AI-5, a canção não ficou vinculada ao contexto histórico que a inspirou, mas acabou assumindo um valor paradigmático – como comprova a sua presença em ambos os últimos discos ao vivo lançados por Chico (*Chico ao vivo*, 1999; *Carioca ao vivo*, 2007).

A questão que a música entendia apresentar revela-se preocupantemente atual ainda na realidade contemporânea. Hoje, como antes, Chico parece identificar um grave risco social na acomodação e aceitação passiva do povo perante os novos modelos culturais. A capacidade de resistência que as classes mais pobres mobilizam perante a demagogia da transformação e do progresso reflete, em geral, o nível de corruptibilidade (ideológica e, conseqüentemente, identitária) de toda a sociedade brasileira ao enfrentar os desafios do futuro.

A trajetória da cabrocha de “Quem te viu, quem te vê” apresenta-se como um *case study* emblemático. O tema da mulher de origem humilde, ligada ao universo do samba, à qual se oferece a chance de melhorar radicalmente as próprias condições de vida ao custo de pagar um alto preço, recorre com frequência, e com infinitas variações, na música popular brasileira. Trata-se de uma escolha crucial, porque envolve a traição de uma pertença cultural e afetiva; ao mesmo tempo, representa também uma negociação identitária em que estão em jogo os elementos essenciais da autenticidade nacional, não apenas de uma classe social – na produção musical e teatral de Chico Buarque o povo, em geral, “mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação”, é de fato considerado como “a única fonte da identidade nacional” (“Gota d’Água” [1973] 1998, p. 15).

A cabrocha da qual fala a canção deixará e renegará o próprio passado para perseguir a miragem de um resgate. Sua história pode ser retratada como a trágica parábola de uma sã portadora de brasilidade que uma sociedade alimentada por princípios ilusórios e corruptos acabou fatalmente iludindo e corrompendo. No plano simbólico, a cabrocha pode ser definida como a vítima inconsciente da incapacidade de distinguir a tradição do subdesenvolvimento e a modernização da homologação – um mal que aflige cronicamente o Brasil republicano.

Infelizmente, a cabrocha imaginada por Chico Buarque não dispõe da sabedoria da moça do Largo do Estácio, protagonista do samba de Noel Rosa “O x do problema” (1935), que, às vésperas do Estado Novo, reivindicava com orgulho as próprias origens e a própria identidade perante as lisonjas de um pretendente de alto nível que lhe prometia riqueza e bem-estar. A perspectiva de “ser a rainha de um grande palácio/ e dar um banquete uma vez por semana” não a seduzia porque não concebia uma condição mais feliz que a própria (“Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá/ E felicidade maior nesse mundo não há”), e, sobretudo, porque era suficientemente sagaz para não acreditar na possibilidade de um resgate social dentro de uma ordem classista – conceito que se exprime por meio da extraordinária expressão “palmeira do Mangue/ Não vive na areia de Copacabana” (Rosa, 2000).

Sem dúvida, a cabrocha de “Quem te viu, quem te vê” revela uma mais estreita afinidade com a “morena faceira” que em “Saudades do meu barracão” (também composta

em 1935), de Aaulfo Alves, deixa o morro pela cidade onde, entende-se, encontrará à sua espera um apartamento de luxo (“Hoje a morena faceira/ mora num arranha-céu) e vestidos elegantes (“Toda cheia de vaidade/ Não usa mais chita”) (Alves, s/d).

Em “Quem te viu, quem te vê”, o êxito da escolha da jovem vem já anunciado no título. A contraposição entre um tempo passado (*viu*) e um tempo presente (*vê*), sobre a qual se desenvolve a estrutura inteira da canção, funciona como um convite ao confronto entre o que *era* e o que *é*, aludindo, portanto à presença de uma mudança.

A cabrocha é a personagem principal da história contada na canção, mas não é, todavia, a protagonista da canção. Este papel caberia à figura da testemunha: o *quem* indefinido do título que é convocado para documentar a transformação acontecida na moça. Mas trata-se de um vão auspício, pois a corrupção da jovem é tão radical que produziu uma descontinuidade irreparável na sua existência, capaz de frustrar qualquer tentativa de testemunho, seja para aqueles que a veem, hoje, pela primeira vez (“Quem não a conhece não pode ver pra crer”), seja para os outros que a conheceram um tempo atrás (“Quem jamais a esquece não pode reconhecer”).

O único teste em condição de fazer memória do acontecimento é o mestre-sala, porque viveu, em primeira pessoa, a dolorosa corrupção da pessoa amada. Para a sua voz narrante/cantante entrega-se a dimensão probatória da canção construída no contínuo contraste entre um *quando* indefinido de felicidade e harmonia e um *hoje* de amargura e desilusão. E assim, através do duplo registro dos tempos verbais se delineiam duas realidades – geográficas, culturais, sociais e afetivas – desde sempre constitutivas do cenário urbano brasileiro: por um lado, o morro, o barraco, a pobreza, a sinceridade, o amor; por outro, a cidade, o palácio, a riqueza, a falsidade, o engano. A corrupção da cabrocha é narrada na passagem entre estes dois universos inconciliáveis e excludentes, salientando as consequências negativas produzidas em diversos planos: pessoal, sentimental e comunitário.

Um aspecto central da canção consiste na avaliação das vantagens derivadas à garota graças a sua escolha. Além da aparência do novo *status* adquirido, o que ela ganhou não parece, de modo algum, recompensar o que perdeu. Perdeu a posição de destaque dentro da classe baixa para se tornar uma das tantas mulheres – todas tristemente iguais – da classe alta, passando da nobreza do samba para o anonimato da elite. Era a preferida na escola de samba (“você era a favorita onde eu era mestre-sala”) onde vivia e gerava emoções democraticamente, enquanto agora engana o tempo organizando festas exclusivas e excludentes, nas quais seus antigos amigos não são admitidos (“você só dá chá dançante/ onde eu não sou convidado”)³. Mas a riqueza conquistada vale muito menos que o ouro da fantasia que vestia nos desfiles.

Avaliada na totalidade, a escolha da cabrocha demonstra-se infrutífera. De um ponto de vista especulativo, parece imotivada; e, de fato, é descrita como a louca decisão de quem, cego pela ambição e pela vaidade, abandonou-se a uma carnavalização da vida (“quem brincava de princesa acostumou na fantasia”), imaginando poder tornar permanente

uma condição em que era permitido curtir só momentaneamente. Pode-se dizer que “ela desatinou”, remetendo ao título de uma outra canção escrita por Chico dois anos mais tarde, na qual uma outra mulher perpetuava o próprio carnaval continuando a sambar e a desfilar depois da quarta-feira de cinzas.

O conceito de afirmação da “ordem da festa” que a esse propósito foi evidenciado por Adélia Bezerra de Meneses, já se pode encontrar contido em forma embrionária em “Quem te viu, quem te vê”, onde assume um significado oposto em função do diferente clima político em que nasceu a composição, ainda distante da virada autoritária que se seguiria nos anos seguintes. O princípio expresso pelo comportamento da cabrocha não é fundador de uma utopia que resgata da opressão do presente como em “Ela desatinou” [1968] (Adélia Bezerra de Meneses, 2000), mas veicula uma distopia, sendo metáfora da corrupção de uma ideia de autenticidade nacional.

Disso deriva também uma diferença substancial na reação das pessoas. A mulher de “Ela desatinou” suscita a inveja, porque a sua loucura lhe garante um meio de abstração dentro de um presente que oprime (“Quem não inveja a infeliz/ Feliz no seu mundo de cetim”); a cabrocha, ao contrário, é a artífice de uma escolha que nunca ninguém desejaria rivalizar, justamente porque é forte a consciência coletiva do engano no qual ela incorreu. Porém a cabrocha não é a única a pagar pelas consequências da sua própria corrupção. Na canção emergem também os efeitos secundários que investem a esfera do casal. Uma grande vítima é o mestre-sala que expõe até uma dupla perda: no plano artístico, aquela da sua musa inspiradora (“O meu samba se marcava na cadência dos seus passos”); no plano afetivo, aquela da mulher amada (“O meu sono se embalava no carinho dos seus braços”). O lamento do sambista abandonado ultrapassa, todavia, os vínculos canônicos do lirismo amoroso e acaba dando voz a uma instância coletiva.

A sua recriminação contém também aquela da inteira comunidade, dado que ambos foram privados do fascínio sedutor da mesma companhia (“Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado”). A cabrocha, de fato, vivia uma marcada dimensão pública dentro da escola de samba. A sua beleza, que era um espetáculo democrático e popular oferecido a todos os componentes, transformou-se no prazer exclusivo de uma elite. Do espaço aberto e livre da rua onde continua ficando a comunidade à qual pertencia (“nosso samba ainda é na rua”), a cabrocha passou a se exhibir no espaço fechado das festas dos ricos (“suas noites são de gala”) no qual o acesso é reservado (“onde eu não sou convidado”).

Assim como a sua ausência repercute seja no homem que a amava, seja na comunidade que a acolhia, também a saudade que ela deixou é percebida como um sentimento individual e plural que invade tanto a intimidade do *barraco* quanto a agregação do *cordão* (“Hoje de teimoso eu passo bem na frente ao seu portão/ Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão”). Mas de todas as maneiras, trata-se de uma saudade desiludida, alimentada mais pela teimosia do que pela esperança, frente à irreparabilidade da circunstância: a cabrocha não mostra alguma incerteza e continua fiel à própria ilusão, incapaz de distinguir o sonho da realidade, as ambições das possibilidades – e talvez este

engano seja o aspecto mais dramático da história, aquele que testemunha a corrupção radical de uma identidade irremediavelmente contaminada, contagiada, cooptada (poder-se-ia dizer também “comprada”).

Se olharmos para a *Divina Commedia*, um dos textos de fundação do cânone ocidental, é significativo que Dante reserve uma das penas mais cruéis e derrisórias do Inferno para os juízes e os funcionários públicos corruptos de Lucca, a cidade onde “del no per li denar vi si fa ita” (Inf XXI, 42): estão mergulhados no piche fervente e se tentam sair são espetados e mutilados pelos diabos. Como o poeta florentino, Chico também imagina uma punição para os corruptos, mas o seu alvo não são os políticos, mas, sim, quem cede aos seus enganos. Como o povo é o autêntico depositário da identidade nacional, a corrupção de um pobre é mais alarmante e grave daquela de um político – um pobre pode até tolerar que um político o explore, mas nunca que o corrompa, porque isso acabaria comprometendo os valores fundadores da inteira nação. Não há álibi a favor da cabrocha. Pelo contrário. A hipótese de que ela não fosse plenamente consciente da própria escolha ou que não dispusesse da capacidade crítica para avaliar corretamente o contexto para onde se mudava, mostra-se irrelevante – a não consciência do risco em que incorreria, neste caso agrava a culpa, não constitui uma atenuante.

A pena que Chico imagina “dantescamente” para a cabrocha é infligida no dia de carnaval, isto é no contexto de máxima sublimação daquele mundo que ela resolveu abandonar. A retaliação que a atinge não se define por analogia, mas por antítese em relação ao pecado cometido. Primeiramente verifica-se uma recolocação dos espaços e dos papéis durante os desfiles (“Hoje eu vou sambar na pista/ Você vai de galeria”). Nesta passagem da *pista* para a *galeria* entende-se punir a vaidade que fomentou o seu insensato arrivismo: quem se exibia com vestidos dourados de princesa para ser admirada pelo povo inteiro (“De dourado lhe vestia pra que o povo admirasse”), não só perde as luzes da ribalta, mas até tem que assistir com uma companhia sofisticada ao espetáculo do qual perdeu o papel de protagonista (“Quero que você assista/ Na mais fina companhia”). O verbo *quero*, peremptório e decidido, no início do verso vale como uma reafirmação de orgulho de parte do mestre-sala, e também da comunidade; quebra o clima desiludido e renunciatório da canção e introduz a retaliação que será definida em sua plenitude só na estrofe final.

O samba – metáfora da raiz identitária da comunidade e da nação e, ao mesmo tempo, voz da consciência da cabrocha – desdobra-se incessantemente entre o morro e a cidade, entre o barraco e os prédios, em busca da filha que o traiu (“Hoje o samba saiu/ Procurando você”) até alcançá-la no momento tópico dos desfiles. A procura não ambiciona de jeito algum propiciar uma patética volta ao passado, maspretende suscitar na garota uma sincera tomada de consciência do erro cometido – e que não poderá se traduzir na saudade pelo que renunciou.

É curioso notar que, assim como no canto XXI do Inferno, a retaliação do pecado de corrupção usa elementos cômicos e dramáticos. No caso (provável) de a cabrocha se dar conta dos danos que suas escolhas produziram, não se pede que ela se arrependa

ou se redima, mas que, ao contrário, disfarce a própria reação (“Se você sentir saudade, por favor, não dê na vista”) – a ordem da festa que no passado ela violou, acostumando-se na fantasia, aqui é restabelecida impedindo-a de manifestar a tristeza na alegria do carnaval. E não somente isso. Pede-se também que ela não modifique absolutamente nada no seu comportamento precedente. Em especial, quando ela vir a escola passar, terá que confirmar o próprio afastamento e assumir a atitude de um turista – estrangeiro e estranho por excelência – aplaudindo a passagem do vazio da própria ausência (“Bate palmas com vontade/ Faz de conta que é turista”). Qual pena é pior que levar para a realidade alguém que era prisioneiro da ilusão, para depois obrigá-lo a se iludir conscientemente?

Com efeito, trata-se de uma pena merecida, à luz dos prejuízos causados a si mesma, ao companheiro e à escola de samba. A esta lista poder-se-ia acrescentar a massa anônima de desconhecidos que a admirariam nos desfiles, até mesmo por poucos segundos, ganhando talvez uma das lições mais importantes da vida, assim como aconteceu com o poeta Mário de Andrade, em plena Avenida Rio Branco, durante o carnaval de 1924:

[...] havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade, mas ela era melhor. [...] Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muito livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade. (Andrade, 2002, p. 50)

Uma lição que, segundo o testemunho do sambista Geraldo Pereira, em “Quando ela samba” [1942], a cabrocha ministraria também, em forma mais restrita, aos moradores da favela cada vez que participa de uma festa da comunidade. Vestindo as cores do país (“Quando minha cabrocha/ Entra no samba que tem na favela/ com a sua saia de roda/ Verde e amarela”), ela desperta a alegria e o prazer em quem a olha (“Vejo que todos desejam sambar/ Sambar com ela”) e, ao mesmo tempo, reforça o sentimento de pertença à nação no seu companheiro (“E quando a vejo cantando e sambando/ Ao som do pandeiro/ Eu juro me sinto mais brasileiro”).

Ao contrário, a cabrocha da música de Chico Buarque não doará mais felicidade, mas ficará eternamente suspensa numa dimensão precária entre um mundo que foi abandonado, e que não está mais disposto a reaceitá-la, e outro mundo que, mesmo acolhendo-a, nunca lhe reservará um lugar de destaque. A punição reservada pela sua corrupção exemplifica a mesma ambiguidade de relações que, segundo o filósofo Giorgio Agamben, está na base do conceito de *bando*:

O bando é essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato

pressuposto. O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluído, dispensado e, simultaneamente, capturado. (Agambem, 1995, p. 116) Tradução confusa...

E será este o triste destino que, na obra de Chico Buarque, deverão ter aqueles que se deixam corromper, na mente e no coração, pelas fáceis promessas oferecidas por uma política e uma sociedade corruptas e doentes (conforme o diagnóstico lévi-straussiano). Nesta perspectiva, a cabrocha de “Quem te viu, quem te vê” pode ser interpretada como a antepassada das futuras gerações de corruptos que se alternarão nas várias épocas da história brasileira. Esboçando uma genealogia, entre os seus descendentes pode-se incluir a jovem de “Essa moça tá diferente” (1969) que repentinamente se tornou fria, desligada, e resolvida a “se supermodernizar”; o sambista Jasão, da tragédia *Gota d'Água* (1973), cuja cega ambição pela fama e pelo sucesso o leva a trair a comunidade da Vila do Meio-Dia e o amor de Joana para se casar com a filha de um rico empresário; o anônimo protagonista de “Bye bye Brasil” (1979) que, partindo para atender à chamada ideológica do Brasil do milagre econômico, acaba à deriva de si mesmo, naufrago perdido e desorientado dentro de uma pátria que se lhe revela alheia; chegando, enfim, à jovem cearense de “Iracema voou” (1998), emigrada para os Estados Unidos em busca de um futuro melhor e caída vítima da sua incapacidade de perceber a medíocre condição que lhe reservou o sonho americano.

A cabrocha de “Quem te viu, quem te vê” continuará dando festas exclusivas para ricos e batendo palmas na galeria para as escolas que desfilam na avenida. Mas, para uma cabrocha que “acostumou na fantasia”, haverá sempre uma outra cabrocha que, no seu barracão, “pendura a saia/No amanhecer da quarta-feira” (Chico Buarque/Tom Jobim, 1993) e que, orgulhosa e integérrima, fica presidindo simbolicamente a favela e a cultura do morro contra qualquer tentativa de corrupção que virá de fora, mas sem renunciar ao diálogo com a cidade e com a diversidade – e, de fato, para ela é natural abrir as portas do seu barracão ao piano do Tom e aceitar dentro da “Capital do samba” aquela música que “não é de levantar poeira” (*ibidem*). Essa anônima cabrocha do morro da Mangueira vale como uma certeza, ou uma esperança, à qual é preciso continuar a se agarrar obstinadamente, hoje mais que ontem, perante as ameaças globalizadoras e homologadoras do novo milênio.

Recebido em 13 de fevereiro de 2011.
Aprovado em 18 de março de 2011.

Notas

- ¹ **Cidade Partida** é o título emblemático de um famoso livro que Zuenir Ventura escreveu sobre o Rio de Janeiro dos anos 90, depois de ter frequentado por dez meses a favela de Vigário Geral (Ventura, 2003).
- ² Para um panorama mais amplo de algumas versões por meio das quais o “problema favela” foi declinado, ver Burgos (2003).
- ³ É interessante observar como também no samba-choro “Camisa listrada” (1937), de Assis Valente, o *chá* era um elemento utilizado para caracterizar uma metamorfose acontecida durante o Carnaval, mas na direção contrária àquela da cabrocha e com duração temporária, mesmo que seus efeitos aparentes sejam mais radicais, envolvendo até a identidade sexual (“Vestiu uma camisa listrada/ E saiu por aí/ Em vez de tomar chá com torrada/ Ele tomou Parati/ ...”). Para uma análise mais aprofundada de “Camisa listrada”, ver Naves (1998, p. 122-123).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995; trad. port. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia – Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1988.
- ANDRADE, Mário de. Carta a Carlos Drummond de Andrade (10 novembro 1924). In Santiago, S.; Frota, L. C. (org.), **Carlos e Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 50.
- BURGOS, Marcelo Baumann. Dos parques proletários ao Favela-Bairro. As políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In Zaluar, A.; Alvito, M. (orgs.), **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003, pp. 25-59.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Gota d'Água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa. Poeta da Vila, cronista do Brasil**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- NAVES, Santuza. **O violão azul. Modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- O GLOBO, O Rio mostrou que é possível, 29/11/2010, p. 1.
- OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In Zaluar, A.; Alvito, M. (orgs.), **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação

- Getulio Vargas, 2003, pp. 61-114.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Uma janela para a história. *In* Chiappini, L.; Dimas, A.; Zilly, B. (orgs.), **Brasil, País do passado?**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 59-65.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TESTI, Arnaldo. **Stelle e strisce. Storia di una bandiera**. Turim: Bollati Boringhieri, 2003.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. Introdução. *In* Zaluar, A.; Alvito, M. (orgs.), **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2003, pp. 7-24.
- ZWEIG, Stefan. **Brasilien Ein Land der Zukunft**. Insel: Frankfurt, 1997. Edição em português: **Brasil, um país do futuro** (tradução de Kristina Michahelles). Porto Alegre: LP&M, 2006.

Músicas citadas

- ALVES, Ataulfo (compositor); BELTHAM, Floriano (interpr.) “Saudade do meu barracão” (1935). *In* Ataulfo Alves (compositor). *Vida de Minha Vida, vol. 1*. Curitiba: Revivendo, s.d. 1 CD, faixa 2.
- HOLLANDA, Chico Buarque de (compositor). “Quem te viu, quem te vê” (1966). *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.), *Chico Buarque de Hollanda Vol 2*. Rio de Janeiro: RGE, 1967. CD 1, faixa 6; *Chico ao vivo*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2 CDS. CD 1, faixa 14; *Carioca ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 2 CDS. CD 2, faixa 12.
- _____. “Ela desatinou”. *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.). *Chico Buarque de Hollanda Vol 3*. Rio de Janeiro: RGE, 1968. 1 CD, faixa 1.
- _____. “Essa moça tá diferente”. *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.). *Chico Buarque de Hollanda N° 4*. Rio de Janeiro: Polygram, 1970. 1 CD, faixa 1.
- _____. “Bye bye Brasil”. *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.). *Vida*. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. 1 CD, faixa 11.
- _____. “Iracema Voou”. *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.). *As cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1998. 1 CD, faixa 2.
- _____. “Subúrbio”. *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.). *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD, faixa 1.
- _____; JOBIM, Antonio Carlos. (compositores). “Piano na Mangueira”. *In* Chico Buarque de Hollanda (interpr.), *Paratodos*. Rio de Janeiro: BMG, 1993. 1 CD, faixa 10.
- PEREIRA, Geraldo (compositor); PORTELA, J. (compositor). *In* Bebel Gilberto; Pedrinho Rodrigues (interpr.). *Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Lado A, faixa 1.
- ROSA, Noel (compositor). “O X do problema” (1935); ALMEIDA, Aracy de (interpr.) (1936). *In* Noel Rosa. *Noel pela primeira vez*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 2000, vol. 5, CD 10, faixa 9.
- VELOSO, Caetano (compositor). “O Estrangeiro”. *In* Caetano Veloso (interpr.). *Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1 CD, faixa 1.