

Um lírico no desvario do capitalismo: “As vitrines”, de Chico Buarque

[A lyric poet in the Madness of Capitalism: “As vitrines”, by Chico Buarque]

Walter Garcia¹

Este artigo integra projeto de pesquisa apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (processo: 315645/2021-0) e é dedicado à memória de Cássio Maradei.

RESUMO • O objetivo principal deste artigo é examinar os sentidos da canção “As vitrines”, de Chico Buarque (1981). O trabalho retoma textos críticos que interpretaram a canção, mas propõe uma chave de decifração original, extraída da própria forma da obra. Em perspectiva interdisciplinar e viés ensaístico, a análise mobiliza instrumentos da teoria literária, da musicologia e da teoria crítica, além de amparar-se em estudos radicados na historiografia e nas ciências sociais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Chico Buarque; música popular brasileira; modernidade; sociedade brasileira contemporânea. • **ABSTRACT** •

The main aim of this article is to examine the meanings of the song “As vitrines”, by Chico Buarque (1981). The paper takes up critical texts that interpreted the song, but proposes an original deciphering key, extracted from the form of the work itself. With an interdisciplinary perspective and an essayistic bias, the analysis mobilizes tools from literary theory, musicology and critical theory, as well as drawing on studies rooted in historiography and the social sciences. • **KEYWORDS** • Chico Buarque; Brazilian popular music; modernity; contemporary Brazilian society.

Recebido em 4 de março de 2024

Aprovado em 17 de junho de 2024

GARCIA, Walter. Um lírico no desvario do capitalismo: “As vitrines”, de Chico Buarque. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10696.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10696

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

– Você já viu o encarte do *Almanaque*?

Eu não tinha visto senão rapidamente, quando a capa do LP não estava lacrada nas lojas. Silenciei atento, enquanto meu colega falava entusiasmado, no intervalo das aulas, sobre a letra de “As vitrines”. Coursávamos o 2º grau em um colégio particular de São Paulo, e *Almanaque*, lançado no final do ano anterior, era o disco mais recente de Chico Buarque².

O projeto gráfico do encarte, criado por Elifas Andreato, reproduzia um *Magazine Annual Ilustrado* com “Anecdotas, Caricaturas, Informações, Charadas, etc.” (BUARQUE, 1981). Chico colaborou com parte do material. Para a letra de “As vitrines”, criou “um jogo de palavras, um passatempo, uma bobagem da família dos palíndromos” (BUARQUE, 1998), e o resultado sugeriu a Andreato a “solução gráfica”, um jogo de espelhos (BUARQUE, 2007).

2 Entre o final da década de 1990 e o início da seguinte, comprei diversos álbuns ou quando foram editados em CD ou quando bancas informais, na região central de São Paulo, vendiam LPs a preços muito baixos (na sua grande maioria, a R\$ 1,00 ou R\$ 2,00), pois a tecnologia digital parecia tê-los relegado à obsolescência; foi o caso do LP *Almanaque* (BUARQUE, 1981).



Figura 1 – Detalhe do encarte do LP *Almanaque*, letra de “As vitrines” (BUARQUE, 1981)

Do alto dos seus 15 anos, aquele meu colega, Cássio Maradei, havia percebido: no espelho à direita, os versos de “As vitrines” se transformavam em uma nova letra a partir da segunda estrofe, uma letra que não era cantada. E o que era mais interessante: ele notou que, linha a linha, cada novo verso era um anagrama do verso original.

Adiante irei me opor à ideia de que esse “jogo de palavras” é “uma bobagem”. Por ora, diga-se que, salvo desconhecimento meu, a composição visual não foi

publicada senão no encarte daquele LP. Desse modo, sem ignorar os limites das minhas memórias, tanto a produção do álbum quanto a percepção do meu colega apontam para a significação social da arte de Chico Buarque no início da década de 1980. Na mesma medida, o declínio dessa significação pode ser avaliado pelo posterior desinteresse do mercado fonográfico e pelo fato de que os versos espelhados migrariam de um bate-papo entre secundaristas, em 1982, para um artigo acadêmico, duas décadas mais tarde (SECCHIN, 2004)³.

De par com tal declínio, o vínculo entre a MPB e as classes médias dos grandes centros urbanos, brancas e intelectualizadas, tornou-se um incontestável lugar-comum. Ainda que esse vínculo exista e mereça atenção (NAPOLITANO, 2001), não seria justo enxergar nele o limite da significação social de Chico Buarque. Desde a década de 1960, a televisão se firmara como o principal veículo de difusão da música popular. Primeira faixa do lado A de *Almanaque*, “As vitrines” foi o tema de abertura da novela *Sétimo sentido*, da Rede Globo. De autoria de Janete Clair, e tendo Regina Duarte, Francisco Cuoco e Carlos Alberto Riccelli nos papéis principais, a novela foi exibida às 20h, de 29 de março a 8 de outubro de 1982⁴.

Durante os anos 1970 e 1980, as novelas transmitidas pela Globo “atingiram um público diversificado, em média de 40% a 60% dos domicílios com televisão, composto de homens e mulheres de todas as classes sociais e recantos do país” (HAMBURGER, 2004, p. 443-444). E, segundo o censo demográfico, a televisão estava presente em 56,1% dos domicílios brasileiros em 1980 (HAMBURGER, 2004, p. 453).

Advirta-se que não exalto o papel que a Rede Globo desempenhou na “expansão da indústria cultural no Brasil”, quando promoveu a “*integração nacional*” ao “incorporar setores marginais ao mercado, padronizar aspirações e preferências, romper com tradições regionalistas e modernizar hábitos de acordo com as necessidades dos produtores de bens de consumo supérfluos que se expandiram”, para enfim se consolidar, ao final da década de 1970, como “o produto mais bem-acabado do acordo entre militares e burguesia” – e ser “mais bem-sucedida, inclusive, que cada uma das partes a ela associadas” (KEHL, 2005a, p. 405 e 420). Tampouco encontro razões para me iludir quando observo que não apenas Chico Buarque, mas também Paulinho

3 Inspiro-me livremente em passagem de Walter Benjamin (1996, p. 187-188) quando reflete sobre as reações do público europeu diante da pintura e do cinema, na década de 1930: “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica [...]. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”. Nessa perspectiva, não é desinteressante registrar o comentário que escutei em aula de graduação, já na década de 2010, quando apresentei “As vitrines” e sua composição visual para estudantes universitários: “O Chico devia estar com muito tempo livre!”

4 As informações sobre a novela *Sétimo sentido* foram obtidas no *site* Memória Globo (s. d.).

da Viola, João Bosco e Tom Jobim⁵, dentre outros exemplos, estiveram na abertura de novelas exibidas depois do *Jornal Nacional*. Afinal, tratava-se de “uma empresa praticamente monopolista” (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 638) que pretendeu “manter-se como *critério de verdade*, como mediadora privilegiada das relações entre seu público e a realidade social” (KEHL, 2005b, p. 440). Não se deve esquecer que Chico Buarque foi vetado pela Rede Globo, “sensível às idiossincrasias da ditadura”, em seus programas durante boa parte da década de 1970 (WERNECK, 2000, p. 133).

Ocorre que a presença da chamada MPB em trilhas sonoras da Globo ainda está para ser estudada, e as pesquisas provavelmente nos levarão a reavaliar o seu consumo por classe ou grupo social. De fato, não seria nada razoável imaginar que somente as classes médias urbanas apreciassem “As vitrines” na abertura de *Sétimo sentido*, ao longo de pouco mais de seis meses. Ou que apenas uma parcela branca e intelectualizada do público se envolvesse de segunda a sábado, no horário nobre da Rede Globo, com esse samba-canção de Chico Buarque que dá voz a um sujeito que sofre porque vê a mulher que ama se afastar, passando em uma galeria da cidade⁶.

O LIRISMO DE “AS VITRINES”

Afirmo que “As vitrines” é um samba-canção, e convém explicar a fim de dar início à análise do fonograma. Em compasso quaternário, os instrumentos executam ou se orientam pela pulsação rítmica desse subgênero⁷. A tal característica, outras três se juntam, igualmente vinculadas à forma do samba-canção: andamento desacelerado; investimento na estrutura melódico-harmônica; e versos que, em chave lírica, expressam a paixão de um sujeito⁸.

Não se trata de um caso isolado na produção de Chico Buarque, haja vista “Tatuagem” (em parceria com Ruy Guerra), “Olhos nos olhos” e “Sob medida”, três

5 Refiro-me às seguintes canções: “Pecado capital”, de Paulinho da Viola, tema de abertura da novela homônima, exibida pela Rede Globo em 1975-1976; “Bijuterias”, parceria de João Bosco com Aldir Blanc, tema de abertura de *O astro*, 1977-1978; “Luíza”, de Tom Jobim, tema de abertura de *Brilhante*, 1981-1982; e “Querida”, também de Tom Jobim, tema de abertura de *O dono do mundo*, 1991-1992 (MEMÓRIA GLOBO, s. d.).

6 Sobre a “significativa [...] contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70”, consultar Marcia Tosta Dias (2008, p. 63)

7 Para a pulsação rítmica do samba-canção, seja em compasso binário, seja em quaternário, consultar Walter Garcia (1999, p. 28-34; 39-43; 50-57; 182-185)..

8 Para discussões sobre esses elementos do samba-canção, consultar Cláudia Neiva de Matos (2013, p. 128-132) e Zuza Homem de Mello (2018, p. 51-60).

composições da década de 1970⁹. Assim como Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Caetano Veloso e outros compositores reunidos em torno do rótulo MPB¹⁰, Chico dava continuidade ao diálogo que a bossa nova de João Gilberto, Sylvia Telles, Tom Jobim, Aloysio de Oliveira, Vinicius de Moraes estabeleceu, ao final dos anos 1950, com o samba-canção produzido naquela e nas décadas anteriores¹¹. Como traço definidor, além das características formais acima mencionadas, a ideia de *modernidade* que músicos das classes médias – João de Barro, Alberto Ribeiro, Dick Farney, Dorival Caymmi, Nara Leão, além de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira – associaram a essa vertente romântica do samba (GARCIA, 1999, p. 19-20; 28-31; MATOS, 2013, p. 130-131; TINHORÃO, 1991, p. 151-158).

A própria forma de “As vitrines” trazia encapsulada a ideia de *modernidade*. No plano melódico e no plano harmônico, bem como no arranjo de Francis Hime¹², a construção musical se baseava na maior complexidade que a bossa nova legara à MPB

9 “Tatuagem” e “Olhos nos olhos” foram gravadas por Chico Buarque na década de 1970 (BUARQUE, 1993a; BUARQUE, 1993c). Já “Sob medida” foi gravada no mesmo ano em que foi composta por Simone (1979), como bolero, e por Fafá de Belém (1979), como samba-canção. Chico interpretou-a como samba-canção em 2012 (BUARQUE, 2012). Na perspectiva interdisciplinar deste artigo, não cabe empreender uma análise das pulsações rítmicas de cada um desses fonogramas. Entretanto, deve-se assinalar que a gravação de “Sob medida” pelo compositor indica a permanência da pulsação rítmica do samba-canção executada desde antes da bossa nova. Na gravação de “Olhos nos olhos”, com arranjo de Francis Hime, também se percebe essa permanência, mas no baixo (Luisão) e na bateria (Papão), enquanto o piano (Hime) e o violão (Luiz Cláudio Ramos) acompanham com arpejos, subdividindo em tercina em vários momentos (essa subdivisão expande um traço rítmico da melodia). Por sua vez, “Tatuagem” desdobra o tratamento rítmico que o samba-canção passou a receber sob influxo da batida de violão criada por João Gilberto, a chamada “batida da bossa nova”. Para outro exemplo desse desdobramento, escutar a gravação que Chico Buarque realizou de “Lígia”, composição de Tom Jobim (BUARQUE, 1993b). Sobre relações entre a pulsação rítmica do samba-canção e a do bolero, bem como para um estudo da batida de João Gilberto, consultar Garcia (1999, p. 31-34; 39-43; 66-76; 189-201).

10 O que afirmei na nota de rodapé anterior sobre a pulsação rítmica de “Tatuagem” e de “Lígia” se percebe em sambas-canções gravados na década de 1960. Escutem-se, por exemplo, “Preciso aprender a ser só” (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle) gravado por Elis Regina em 1965 (ELIS REGINA, 1998) e “Pra dizer adeus” (Edu Lobo/ Torquato Neto) gravado por Edu Lobo e Maria Bethânia em 1966 (LOBO; MARIA BETHÂNIA, 2003). Já “Cidade submersa”, composta e gravada por Paulinho da Viola em 1973, é outro exemplo da permanência da pulsação rítmica do samba-canção anterior à bossa nova (PAULINHO DA VIOLA, 1996). Finalmente, em “Sampa”, composta e gravada por Caetano Veloso em 1978, estão sobrepostos desdobramentos da batida criada por João Gilberto e a pulsação rítmica do samba-canção (VELOSO, 1988).

11 Para ficar em três exemplos do diálogo da bossa nova com o samba-canção, escutem-se as gravações que Sylvia Telles realizou de “Dindi” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), “Demais” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira) e “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) em 1959 (TELLES, 1995). Sobre as relações entre o trabalho de João Gilberto e o samba-canção, consultar Garcia (1999).

12 Além de escrever o arranjo e reger as cordas (violinos, violas e violoncelos), Francis Hime tocou piano. Os outros músicos que participaram da gravação foram Hélio Capucci (violão), Hélio Delmiro (guitarra), Novelli (baixo), Zé Roberto Bertrami (minimoog), Paulo Braga (bateria) e Sidinho Moreira (percussão) (BUARQUE, 1981).

quando em comparação com construções da música popular brasileira produzida na primeira metade do século XX¹³: melodia com “uma variação considerável de inflexões” (TATIT; LOPES, 2008, p. 100); início na tonalidade de sol menor e modulação para a tonalidade relativa maior, si bemol maior, na terceira seção¹⁴; progressões harmônicas diversas a cada uma das cinco seções (a forma completa da canção é: A; A'; B; A"; C; B; A"); emprego de cadência de engano e de acorde interpolado; uso de baixo pedal; presença de notas de tensão nos acordes; execução de um número relativamente alto de acordes¹⁵.

No plano dos versos, “o tema da ‘mulher que passa’” desenvolvido em “As vitrines” remonta a Luís Vaz de Camões (“Descalça vai para a fonte” e “Descalça vai pela neve”) e a Charles Baudelaire (“A uma passante”), mas também a Dorival Caymmi (“A vizinha do lado”) e a Tom Jobim e Vinicius de Moraes (“Garota de Ipanema”)

13 A comparação, que logicamente implica certo grau de generalização, foi estabelecida por parte da crítica de cunho musicológico já nos anos 1960 e contribuiu para a associação entre a maior complexidade musical da bossa nova e a ideia de *modernidade*. Consultem-se, a esse respeito, os textos de Brasil Rocha Brito (“Bossa Nova”), de 1960, Júlio Medaglia (“Balanço da bossa nova”), de 1966, e de Gilberto Mendes (“De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”), de 1968, reunidos por Augusto de Campos em *Balanço da bossa e outras bossas* (CAMPOS, 1986, p. 17-40; 67-123; 133-140). Para discussões acerca de construções musicais simples ou complexas, consultar Schoenberg (1996) e Sérgio Freitas (2010).

14 Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes (2008, p. 100) se equivocam ao afirmar que a modulação ocorre para mi bemol maior. Não fosse pela cadência que prepara a terceira seção e a sensação de repouso que o primeiro acorde nela executado traz (Bb/D), talvez a mera observação da melodia possa levar a tal equívoco, por conta da entoação de uma única nota lá bemol. Porém, essa nota é cantada quando a melodia se constrói com a escala do acorde executado, Dm7(b5), cuja função é a de subdominante menor do II grau, o que o encadeamento harmônico comprova:

| Dm7(b5) | G7/D | Cm7(9) | .

15 Três partituras de “As vitrines” foram publicadas. Duas delas (BUARQUE, 1997; 2008) estão um tom acima da tonalidade de sol menor (com modulação para si bemol maior), que é a da gravação que Chico Buarque realizou para o LP *Almanaque* (BUARQUE, 1981). Tomei como base para a minha análise de “As vitrines”, portanto, a única das três partituras que seguiu mais de perto, desde a tonalidade, aquela gravação: a do *Songbook Chico Buarque*, vol. 2 (BUARQUE, 1999). Para a observação da construção melódico-harmônica, bem como de cadência de engano, acorde interpolado e baixo pedal, consultar essa partitura, editada por Almir Chediak. Para exemplos e discussões dos recursos musicais, consultar Freitas (2010). É preciso advertir, todavia, que a partitura de “As vitrines” editada por Chediak não transcreve rigorosamente todas as seções musicais que escutamos no disco *Almanaque*. Além disso, há algumas diferenças entre as notas de tensão executadas por violão e piano, no arranjo de Francis Hime, e os acordes cifrados para violão no *Songbook*; e ainda há diferenças no ritmo de algumas frases melódicas cantadas por Chico Buarque e suas anotações na pauta. Trata-se afinal de uma partitura simplificada, eficaz para o propósito de divulgação da obra do compositor. De todo modo, a maior perda que houve foi a supressão da seção C, apenas instrumental, com solo de mínimo tocado por Zé Roberto Bertrami. Transcrevo aqui os acordes de seus sete compassos, a fim de comprovar a diversidade das progressões harmônicas a cada seção:

| Gm6(II) | D7/F# | Eb6(9) | Gsus7(b9) G7(b9) | Cm7(9/II) | Em7(b5) A7(#II) | Cm6(9) F7(13) |

Devo a transcrição a Gabriel Rezende, a quem cabem todos os méritos, sendo exclusivamente minha a responsabilidade por eventuais problemas.

(ROCHA, 2006, p. 89-90). Outros poemas e canções poderiam ser lembrados¹⁶, mas o fundamental é analisar a construção dos versos cantados por Chico Buarque a fim de compreender-lhe os sentidos em articulação com a modernidade brasileira do início da década de 1980, o que significa apontar-lhe as especificidades.

No encarte do LP *Almanaque*, o primeiro verso é “Eu te vejo sair por aí” (ver Figura 1). Todavia, não só nessa como em todas as gravações que viria a fazer, Chico Buarque canta “Eu te vejo sumir por aí”. Não sei se foi um erro de transcrição ou se o autor modificou a letra no estúdio, enquanto gravava¹⁷. Seja como for, ainda que os sentidos sejam próximos, há dois motivos para considerar o verbo cantado melhor do que aquele que se lê no encarte. O primeiro é que “vejo sumir” é uma antítese, “vejo sair”, não. A canção, portanto, ganhou em fatura literária. O segundo motivo é que “ver sumir” sugere um desaparecimento, uma imagem mais forte, mais afim com o choque provocado pelas tensões do acorde de dominante que ouvimos na introdução, D7(b5/b9), e mais afim com o relato do sujeito. Pois escutaremos, conforme a análise buscará demonstrar, que a sua visão embaraçada não conseguirá ou não quererá enxergar ações concretas da mulher, a qual desaparecerá para ser substituída por uma imagem que o sujeito teme e/ou deseja.

Mas não nos adiantemos. Onde é “por aí” está indicado no segundo verso, “Te avisei que a cidade era um vão”. Como se percebe, trata-se de um lugar perigoso, já que é chamado metaforicamente de “um vão”: enquanto “buraco/ausência”, a cidade pode ser preenchida por “qualquer coisa” (SECCHIN, 2004, p. 180); ou, de modo mais categórico, a cidade é um vazio no qual a mulher pode cair e se perder. O segmento melódico com o qual é entoado esse segundo verso permanece em uma região mais aguda do que a do segmento melódico anterior (“Eu te vejo sumir por aí”) e finaliza no VI grau da escala (nota mi bemol). No plano da harmonia, é executada uma cadência de engano, a qual expande o campo harmônico de sol menor: os acordes (Bbm7 – Bbm6) preparam a resolução no grau bII (acorde de sexta napolitana), que, no entanto, não ocorre¹⁸. Os recursos musicais reforçam a tensão desse segundo verso e a certeza de que o conselho à mulher, feito no passado (“Te avisei”), não surtiu efeito.

Porém, não se sabe se os quatro versos a seguir, iniciados com travessão (“– Dá tua mão/ – Olha pra mim/ – Não faz assim/ – Não vai lá não”), recordam esse momento anterior, quando do aviso, ou se o sujeito fala consigo mesmo (LEITE; MANICA; PRUSCH, 2021, p. 202), dizendo baixinho o que aquela mulher, que gradativamente

16 Sobre o assunto, consultar Tatit e Lopes (2008, p. 122-125), que identificam evocações do poema “Brincava a criança”, de Fernando Pessoa, e da canção “Arranha-céu”, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, na letra de “As vitrines”; e Leite, Manica e Prusch (2021, p. 205), que se referem a “Chão de estrelas”, canção também composta por Sílvio Caldas e Orestes Barbosa. Diga-se de passagem, essas obras apontam para outros temas desenvolvidos em “As vitrines” em junção com o da “mulher que passa”.

17 A jornalista Cleusa Maria (1981), em reportagem sobre *Almanaque* publicada em 20 de novembro de 1981, no Caderno B do *Jornal do Brasil*, escreveu que Chico Buarque “costuma modificar as letras até no estúdio de gravação”. A prática se manteve até os anos 2000, como se pode acompanhar no documentário *Desconstrução*, que registrou a gravação do álbum *Carioca* (BUARQUE, 2006).

18 A função do acorde Bbm7 é a de subdominante menor de Ab. E a função de Bbm6 (com as notas sol e ré bemol formando um trítone), a de dominante de Ab. Sobre o acorde de sexta napolitana, consultar Freitas (2010).

“deixa de estar ao alcance dos dedos para estar apenas ao alcance da vista” (SECCHIN, 2004, p. 180), não escuta. O certo é que os versos denotam proximidade, e, até aqui, não temos razões para duvidar de que há uma relação íntima entre o sujeito da canção e a personagem a quem ele se dirige.

Na segunda estrofe (no plano musical, seção A'), a cidade entra em cena com força, e escutamos dois versos que constituem uma chave de escuta, ou seja, de decifração: “Os letreiros a te colorir/ Embaraçam a minha visão”. Os letreiros coloridos anunciam lojas e mercadorias. Suas luzes incidem sobre a mulher, e pode-se entender que essas luzes passam a colorir as roupas e o corpo dela com tal fulgor que a visão do sujeito se embaraça. Essa é a chave de decifração adotada neste artigo: se as luzes coloridas dos letreiros atrapalham, dificultam, perturbam a visão do sujeito, então será uma visão turvada, confusa que expressará não exatamente o que o sujeito enxerga, mas a sua perturbação, os seus medos e quem sabe, por trás deles, os seus desejos¹⁹, os afetos provocados pela incidência de anúncios publicitários iluminando a mulher.

Como em um passatempo de almanaque, mas conjugando o que é lúdico com o exercício da crítica, trata-se de uma *senha*, de posse da qual poderemos escutar o sujeito, enveredar pelo relato e buscar sentidos no percurso. Contudo, também se trata de uma advertência. Se devemos levar em conta que versos líricos expressam a alma do sujeito, atravessada em maior ou menor grau por pessoas e fatos que lhe são exteriores e que, portanto, possuem autonomia (ROSENFELD, 2000), agora ficamos sabendo que o lirismo de “As vitrines” é a expressão não exatamente daquilo que o sujeito vê, mas, sim, de coisas que imagina, teme ou deseja; de coisas que o sujeito se põe a criar a partir do momento em que a mulher, aos seus olhos, sumiu encoberta por letreiros publicitários, um “signo associado ao mesmo tempo à modernidade e ao consumo” (SECCHIN, 2004, p. 180). Note-se, aliás, que os segmentos melódicos semelhantes reforçam que os pares de versos “Eu te vejo sumir por aí/ Te avisei que a cidade era um vão” e “Os letreiros a te colorir/ Embaraçam a minha visão” contam um mesmo assunto, o desaparecimento da mulher aos olhos do sujeito.

Nessa chave, não podemos ter certeza de que o tempo verbal no pretérito, nos versos seguintes (“Eu te vi suspirar de aflição/ E sair da sessão, frouxa de rir”), indica efetivamente ações que aconteceram no passado. Será que o sujeito recorda um comportamento da mulher no cinema que o levou a considerar que “a cidade era um vão”? Nessa linha, podemos nos perguntar se o diálogo da primeira estrofe (“– Dá tua mão/ – Olha pra mim/ – Não faz assim/ – Não vai lá não”) não teria sido lido na tela. “Os letreiros” seriam os do filme e, lendo-os, a mulher teria se iluminado. O sujeito enxergaria nas reações da sua amada o desejo de levar uma vida fantasiosa, de preencher o vazio de sentido da cidade com agonias e satisfações cinematográficas, perdendo-se dele²⁰. No canto, a última sílaba da palavra “aflição”, prolongada, é a nota mais aguda que escutamos até o momento, o que encapsula e potencializa o sentimento – o qual não é derramado, mas contido, segundo a dicção de Chico Buarque formada na bossa nova.

Adotar como chave de decifração os olhos embaraçados do sujeito nos permite

19 Inspiro-me em Freud (1938, p. 82): “A angústia é uma das reações do ‘eu’ contra desejos recalcados violentos”.

20 Devo a sugestão a Maria Luísa Rangel De Bonis, em conversa informal.

entrar no jogo poético e imaginar cenas. Contudo, a nossa única certeza é que o suspiro, a aflição, o riso, a frouxidão são gestos ou estados que surgem para o sujeito tão logo a sua visão deixou de ser nítida. Assim, o que há de seguro é que o personagem masculino acredita que a mulher, no passado, se mostrou aflita ou alegre durante e ao final de uma sessão de cinema. No limite, não ficaremos sabendo da personagem feminina ao escutar a canção. Mas saberemos do sujeito lírico, que expressa uma visão confusa como resultado dos letreiros que coloriram a mulher com o fascínio que as mercadorias exercem²¹.

A estrofe seguinte marca o retorno do tempo e do modo verbal para o presente do indicativo e ecoa o primeiro verso da canção, ao entoar “te vejo”. No plano musical, escutamos a seção B, contrastante em relação às duas anteriores (A; A’) por causa da modulação para si bemol maior²². Embora a passagem da tonalidade menor para a maior sugira a transfiguração do que é soturno em algo mais alegre, essa sugestão se enfraquecerá logo no segundo segmento melódico, quando a harmonia progredir na região do II grau, ou seja, dó menor²³. Além disso, na seção B a melodia permanecerá “no registro agudo do campo da tessitura” e os segmentos melódicos se organizarão com curvas ascendentes (TATIT; LOPES, 2008, p. 107-108). Todos esses recursos intensificam a expressão passional do sujeito, a sua angústia (reitere-se, exprimida por uma dicção formada na bossa nova). E contribuem para que o verbo “ver” adquira um novo significado.

Salvo engano, a crítica considerou unanimemente que o primeiro verso dessa terceira estrofe, “Já te vejo brincando, gostando de ser”, nos diz que o sujeito agora avista a mulher se divertindo. É evidente que o sentido é plausível. Todavia, em meio ao relato de alguém cuja visão está embaçada, “já te vejo” exprime uma suposição dirigida ao futuro, um conhecimento antecipado que não resulta do que o sujeito enxerga, mas do que pensa adivinhar. Entre parênteses, “Já te vejo brincando” é uma construção poética mais acertada do que seria, por exemplo, “Já te imagino brincando”, tanto, como se disse, por ecoar o verbo do verso inicial, quanto por sugerir a força com que o sujeito acredita no que supõe, antecipa, teme ou deseja.

Parênteses fechados, no devaneio do sujeito, a mulher está “brincando, gostando de ser/ Tua sombra a se multiplicar”. Desde o diálogo que escutamos na primeira

21 Ao adotar como chave de escuta a confusão do sujeito, radicalizo observações de Meneses (2000, p. 133-134), Tatit e Lopes (2008, p. 119-120) e Leite, Manica e Prusch (2021, p. 207) acerca da impossibilidade de termos acesso direto à personagem feminina e ao mundo à sua volta.

22 Interessante notar que as rimas externas dos versos acompanham a modulação da harmonia. Na primeira, na segunda e na quarta estrofes, cantadas nas seções A, A’ e A”, as rimas são feitas com -í, -im, -ir, -ia, -ão. Na terceira estrofe, cantada na seção B, há duas outras terminações: -er, -ar.

23 Baseio-me em Freitas (2010, p. 24-26). Para os acordes executados, ver a nota de rodapé 14.

estrofe, há certa infantilização da personagem feminina²⁴. Esse traço se acentua agora, mas não devemos esquecer que “brincando” também sugere, sobretudo após “suspirar de aflição” e “frouxa de rir”, o ato sexual. E a pausa entre os segmentos melódicos provoca um efeito interessante: tal um chiste, o sujeito parece vislumbrar que a sua amada alcançará “um grau de plenitude ou satisfação existencial” (SECCHIN, 2004, p. 181). Embora o predicativo seja cantado a seguir, a intransitividade permanecerá na lembrança, aguçando a imaginação do sujeito: para ele, o futuro da mulher na cidade será gozar a brincadeira de tornar-se uma imagem reprodutível, como é da natureza das mercadorias, espalhando-se em uma legião de vultos.

Então chegamos aos versos que deram título à canção. O plano da melodia perfaz uma “elevação gradativa” (TATIT; LOPES, 2008, p. 108), e a inquietude do sujeito atinge o ponto máximo: “Nos teus olhos também posso ver/ As vitrines te vendo passar”. Ao pé da letra, os versos relatariam que o sujeito se encontra a tal distância da amada que seria capaz de ver os objetos refletidos nos olhos dela. A distância de quem está “gostando de ser uma sombra” multiplicada da mulher, o que implicaria “uma dupla interpretação” dos versos anteriores (TATIT; LOPES, 2008, p. 121)²⁵. A ideia só não é de todo inverossímil se considerarmos que, em seu desvario, o sujeito expressa um desejo semelhante ao que se canta no bolero “Besame mucho” (TUERO, 1963), o de mirar-se nos olhos da pessoa amada – o que só intensificaria o sofrimento de não ser visto por ela.

Ocorre que é um lugar-comum dizer que os olhos são “a janela da alma” ou “o espelho da alma”. Chico Buarque trabalha na encruzilhada da poesia popular com a poesia moderna, o que faz com que a composição adquira maior densidade. As vitrines guardam e deixam ver produtos e também refletem a mulher como um espectro. Ao personificá-las, o sujeito coloca a mulher que ele ama no mesmo nível de manequins e mercadorias que “veem com os olhos que as veem” (SARAMAGO, 1999, p. 302)²⁶.

Em síntese, na projeção desse homem que tem a visão embaraçada, a alma da personagem feminina irradiará a passagem dela em frente às vitrines, a admiração

24 Antes de mim, Leite, Manica e Prusch (2021, p. 208) notaram que se trata de “uma mulher infantilizada pelo olhar do eu-cancional”. No entanto, os autores acrescentaram “a ideia de que talvez a passante seja uma criança” e o sujeito, portanto, um “pedófilo”. De um lado, a hipótese fortalece o entendimento de que o jogo poético de “As vitrines” nos convida a imaginar para além do que escutamos. Mas, de outro, penso que a ideia não se sustenta frente à dicção do intérprete, que nada trai da perversão, e, de modo mais amplo, frente à matéria sonora do fonograma, em seu diálogo com a tradição do samba-canção.

25 A polissemia dos versos se ancora em duas interpretações possíveis da oração reduzida de gerúndio “gostando de”. Na primeira, considera-se que seja oração subordinada adverbial modal, introduzindo o modo como a mulher está brincando. Na segunda, “gostando de” é oração coordenada aditiva, e os versos cantados significam: “Eu já te vejo brincando e eu gosto de ser tua sombra a se multiplicar”.

26 A personificação das vitrines foi notada por Meneses (2000, p. 133), Tatit e Lopes (2008, p. 108; 121) e Leite, Manica e Prusch (2021, p. 206-207), sem que a identificação entre a mulher, os manequins e as mercadorias, vislumbrada pelo olhar confuso do sujeito, fosse colocada no centro da interpretação da canção.

de se ver multiplicada em formas impalpáveis²⁷ e, por meio da “sobreposição de imagens” (MENESES, 2000, p. 133), a ilusão de ser tão desejável quanto manequins e mercadorias que se oferecem ao consumo. Saliente-se que o canto não exprime contentamento, mas certa angústia que vem se intensificando ao longo dessa seção B e que se estenderá até o primeiro verso da estrofe seguinte, entoado já na seção A”, a qual retornará à tonalidade de sol menor. As indicações “por aí” e “a cidade”, mais ou menos incertas, bem como a metáfora “um vão”, ganharão um contorno bem definido: “Na galeria”, verso cantado com um segmento melódico construído com dois saltos ascendentes (ré – si bemol, 6ª menor; fá suspenso – lá, 3ª menor) e com a nota mais aguda da tessitura, recursos que condensam o sofrimento.

No relato do sujeito, trata-se de um lugar onde cada loja lança ao corredor uma iluminação intensa e, tal como o tempo cronológico, precisa. A ação subsequente, em harmonia com o efeito dos letreiros e o fascínio das vitrines, é que se instaura nos corredores um espaço de exibição de produtos e/ou obras de arte: “Cada clarão/ É como um dia depois de outro dia/ Abrindo um salão”. Quase de modo pleonástico, o sujeito se dirige à mulher para lhe dizer, utilizando o presente do indicativo, “Passas em exposição”²⁸. É quando o canto, em região menos aguda, diminui a expressão angustiada. Tem início um movimento que revelará o encontro do sujeito não exatamente com a mulher, mas com a imagem que a visão dele, embaraçada desde que os letreiros a coloriram, passou a criar. A imagem de uma mulher-mercadoria, que, se é uma obra de arte, é porque se identificou com outras, tornando-se semelhante a elas.

Vale a pena estabelecer uma breve comparação. Em “Festa da vinda”, samba de Cartola e Nuno Veloso, escutamos o sujeito dizer: “Misturada entre as pedras/ Preciosas do mundo/ Com um simples olhar/ A você, não confundo” (CARTOLA, 1974). Radicado no romantismo e na ética cristã, o lirismo distingue entre as qualidades da mulher e o brilho das riquezas mundanas. Ao comparar e elogiar a amada, ele reafirma a sua singularidade e a sua superioridade. Já em “As vitrines”, a mente do sujeito vislumbra a mulher amada identificar-se com o poder de sedução da galeria. Se isso o faz enxergá-la como uma modelo, que anuncia mercadorias em seu corpo, ou como uma prostituta, cujo corpo é uma mercadoria, é uma questão menos interessante do que a pergunta sobre as relações sociais que conferem verossimilhança ao devaneio do sujeito. E que lhe permitem finalizar o canto de

27 Sob inspiração do conto “O espelho”, de Machado de Assis (1998, p. 402), podemos afirmar que a angústia do sujeito decorre da sua visão de que a alma interior da mulher, aquela “que olha de dentro para fora”, se encontrará com a alma exterior, aquela “que olha de fora para dentro”, quando ela se vir refletida nas vitrines.

28 A mera leitura dos versos “Na galeria/ Cada clarão/ É como um dia depois de outro dia/ Abrindo um salão/ Passas em exposição” poderia levar à ideia de que a personagem feminina (tu) é o sujeito de “Abrindo um salão” (oração subordinada adverbial modal reduzida de gerúndio). No entanto, as inflexões do plano melódico não deixam dúvida de que o verso “Abrindo um salão” conclui um período, e “Passas em exposição” inicia outro. Assim, “Cada clarão” é o sujeito de “Abrindo um salão” (oração coordenada aditiva reduzida de gerúndio, equivalente à forma “E abre um salão”). Afirimo que o verso “Passas em exposição” é enunciado de modo quase pleonástico porque, depois da estrofe anterior, já seria de esperar que o salão instaurado pelas luzes da galeria fosse um espaço para a mulher se expor – sem esquecer que tudo se passa na imaginação do sujeito.

modo melancólico mas algo apaziguado, por tomar enfim da mulher alguma coisa para si: “Passas sem ver teu vigia/ Catando a poesia/ Que entornas no chão”.

Retomarei a crítica de “As vitrines”. Salvo desconhecimento meu, Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 132-134) foi a primeira a notar a aproximação, acima referida, entre a letra de Chico Buarque e “A uma passante”, de Charles Baudelaire, a partir da leitura de Walter Benjamin (2000, p. 42-43). A relação foi adensada por Carlos Augusto Bonifácio Leite, Pedro Baumbach Manica e Vinicius de Oliveira Prusch (2021, p. 202-208), em ensaio que não só aprofunda o cotejo da letra de Chico e do soneto de Baudelaire, como considera outros temas trabalhados por Benjamin. Um deles interessa particularmente à análise que apresento, o do *homem das multidões*, observado na novela homônima de Edgar Allan Poe (2001). Não custa reiterar, entretanto, que tomo por base a consideração de que não escutamos um testemunho, e, sim, o relato de um sujeito que imagina a mulher amada passando pela cidade, o que faz com que haja pontos de contato deste artigo com críticas anteriores de “As vitrines”, mas também, divergências substanciais.

Walter Benjamin (2000, p. 38) afirma que a novela de Poe “é algo como a radiografia de um romance policial”. A personagem que interessa para esta análise é a do narrador, *flâneur* que “se torna sem querer detetive”. Através das vidraças de um café em Londres, desde o entardecer, o seu olhar “penetrante” é “atraído pelo magneto da massa que o unge incessantemente” (BENJAMIN, 2000, p. 45-46). Já avançando a noite, “os estranhos efeitos da luz” dos lampiões a gás, lançando “sobre todas as coisas um clarão espasmódico e lustroso”, levam-no “a um exame das faces individuais”. Parece-lhe que “podia frequentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos”. Até que ele se depara com a fisionomia de um velho. Uma fisionomia singular, que faz nascer em seu espírito várias ideias, de modo confuso e paradoxal (POE, 2001, p. 395).

Saindo do café, ele passa a vigiá-lo obstinadamente. O velho caminha por Londres “para lá e para cá”, buscando sempre desaparecer em meio à turba. A perseguição irá durar até a noite seguinte, e o narrador não é percebido nem mesmo quando, detendo-se em frente ao velho, encara-o fixamente. Nesse momento, ele renuncia à perseguição, concluindo que aquele homem “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. É o homem das multidões” (POE, 2001, p. 400).

Retomemos os três versos finais de “As vitrines”. O primeiro deles, “Passas sem ver teu vigia”, ecoa a perseguição oculta a uma pessoa extraordinária. Contudo, a novela de Poe se estrutura como uma narração e, enquanto tal, gera interesse ao nos convencer de que os dois personagens agiram daquela maneira na realidade ficcional. Já no samba-canção de Chico, como venho argumentando, o sujeito que se intitula “teu vigia” está falando do papel dele em um futuro que antevê. Se as ações e os sentimentos se passam dentro da sua alma, há motivo para colocar em dúvida até mesmo se existiria qualquer relação íntima entre ele e a mulher que ama. Nos dois versos seguintes, será indicada a espécie de vigilância que o sujeito imagina exercer. A fim de analisá-la, vejamos uma segunda diferença entre “O homem das multidões” e “As vitrines”.

Ela diz respeito aos sistemas de iluminação e seus efeitos. Na Paris da década de 1840, a rua havia se tornado “moradia para o *flâneur*”, e “os letreiros esmaltados e

brilhantes das firmas” haviam sido “um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês”. Mas “a *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias”, “um meio-termo entre a rua e o interior da casa” (BENJAMIN, 2000, p. 34-35). Já na Londres do início da década de 1840, assim como na Paris do Segundo Império (1852 a 1870), a iluminação a gás, se “fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa”, contribuía para ninguém ser visto “nem totalmente nítido nem totalmente opaco”, e a multidão “aparece sombria e confusa como a luz na qual se move” (BENJAMIN, 2000, p. 47; 46; 48). Daí o anonimato e a indistinção dos passantes que o olhar do detetive perscruta. Durante a perseguição, a novela de Poe ainda irá registrar o “derradeiro refúgio do *flâneur*”, a “forma decadente” da galeria (BENJAMIN, 2000, p. 51): “um vasto e rumoroso mercado” onde o velho, “loja após loja”, durante uma hora e meia, “nada apreciava”, limitando-se a olhar “para todos os objetos com um olhar vazio e estranho” (POE, 2001, p. 398).

Um século adiante, “entre 1967 e 1979”, as “altas taxas de crescimento” levariam a economia brasileira à oitava posição no mundo capitalista (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 635). Em 1980, mais da metade da população habitava cidades grandes ou médias (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 586). O país combinava “concentração gigantesca de riqueza e mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno” (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 635). Convertendo-se no “campeão mundial do endividamento” externo, mantendo altos os índices de inflação e diminuindo o valor real do salário mínimo, o Brasil era o resultado de “anos carregados de terror e medo, porém prenhes de fantasias esfuziantes” (REIS FILHO, 2014, p. 122-123; 91). “Paralelamente à integração econômica das diversas regiões”, a indústria cultural se consolidara, e “o progresso tornou-se presente, com suas promessas e decepções” (ORTIZ, 2014, p. 119; 125-126).

Em chave lírica, a cidade que é “um vão”, cantada por Chico Buarque (presumivelmente o Rio de Janeiro, se pensarmos no imaginário de grande parte de suas composições, mas não há comprovação nos versos), ostenta letreiros coloridos e luzes que conferem à mulher o fascínio das mercadorias e que turvam, pelo excesso, a visão do sujeito. A galeria faz do seu espaço interior um local de exposição pública, no qual a existência é pautada pela “visibilidade espetacular” de imagens industriais (KEHL, 2004, p. 49). Daí a angústia do sujeito pela “perda da singularidade das produções subjetivas” (KEHL, 2004, p. 51). E pelo ciúme, sentimento que não deixa de ser lógico no universo do samba-canção.

Ainda assim, os dois últimos versos de “As vitrines” acenam com uma relativa satisfação do desejo do sujeito. Há uma terceira diferença entre a composição de Chico e a novela de Poe. Em “O homem das multidões”, o vigia pressente um criminoso, “tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo” (BENJAMIN, 2000, p. 45). Em “As vitrines”, não se trata disso. O desaparecimento da mulher “por aí” ocorre porque o sujeito se põe a imaginá-la multiplicada em sombras e em reflexos que a coisificam. Na alma do sujeito, forma-se a certeza de que a alma da mulher há de se tornar semelhante à alma das mercadorias, cujo feitiço foi descrito por Baudelaire no poema em prosa “As multidões”, conforme apontou Walter Benjamin (2000, p. 52-53): “Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito

frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa” (BAUDELAIRE, 1980, p. 39)²⁹.

Por isso o sofrimento do ciúme em “As vitrines”. No entanto, como assinalei, a angústia do sujeito se converte em melancolia e, em certa medida, fica apaziguada nos últimos versos. É quando o sujeito recolhe “a poesia” entornada no chão pela mulher, que passa “em exposição”, mas sem vê-lo, uma cena semelhante à que escutamos na versão em inglês de “Garota de Ipanema”, escrita por Norman Gimbel³⁰. Já que o sujeito vislumbra a mulher ignorá-lo às luzes da galeria, é compreensível que a tristeza se mantenha. E para que o canto expresse certa tranquilidade, contribuem os segmentos melódicos com suas inflexões em direção ao acorde de tônica, Gm(II), alcançado com a nota sol, quando se entoa “chão”.

Mas talvez a contradição entre o sentimento de falta e certa tranquilidade possa ser mais bem interpretada a partir de duas formas de poesia que seriam apanhadas pelo sujeito em sua imaginação. A primeira seria a poesia de uma mulher que provou “os segredos do livre mercado” e exala “instrumentos de poder” (BENJAMIN, 2000, p. 53). Nesse sentido, a visão dela passando “em exposição” talvez tenha até mesmo intensificado o desejo do sujeito que, como o de todo mundo, “na verdade não é tão *individual* quanto parece”, mas “social” à medida que vigia o que outras pessoas também desejam (KEHL, 2004, p. 61). O “efeito da multidão inebriada e murmurante” (BENJAMIN, 2000, p. 53) não é descrito, mas está pressuposto. Tal conformação do desejo não deixaria de ter parte com as memórias que, duas décadas adiante, seriam cantadas por Chico Buarque em “As atrizes”, evocando a sensualidade feminina no cinema captada por “olhos infantis” (BUARQUE, 2006). Se a correspondência faz sentido, a infantilização da mulher, em “As vitrines”, espelha um sujeito lírico infantilizado.

A segunda forma de poesia seria a de quem recorda uma história de vida que se interrompeu, uma auréola caída, para usar a imagem de Baudelaire em outro poema em prosa, “Perda de auréola”. O sujeito atribuiria a si o papel de guardião de tudo o que a mulher despiu e lançou ao chão, como se murmurasse, à sua passagem na galeria, que ela permaneceria sendo a mesma de antes para ele, longe “da crápula”. Nessa perspectiva, a leitura de Baudelaire ironicamente nos diz que a vigilância melancólica do sujeito seria a de um “mau poeta”, feliz de ter encontrado certas insígnias que haviam sido perdidas “no caos movediço” (BAUDELAIRE, 1980, p. 112) – ou “no vão” da cidade.

CAPITALISMO, DESVARIO

A análise e a interpretação de “As vitrines” que apresentei posicionam esse samba-canção em uma série de produções de Chico Buarque nas quais um dos

29 A repetição da palavra “alma”, no parágrafo, é intencional e busca sugerir o espelhamento construído no jogo poético de “As vitrines”.

30 “*When she passes I smile/ But she doesn't see*” (GILBERTO; GETZ, 1989).

elementos de construção fundamentais é o relato de devaneios, de suposições ou de sonhos pelo sujeito lírico ou pelo narrador, junto dos sentimentos revelados ou provocados por essa matéria. Sem pretender uma lista exaustiva, mas a título de exemplo, também participam da série as canções: “Você vai me seguir” (1973), em parceria com Ruy Guerra; “Beatriz” (1982), “Valsa brasileira” (1985) e “A moça do sonho” (2001), em parceria com Edu Lobo; “Não sonho mais” (1979); “Pelos tabelas” (1984); “Morro Dois Irmãos” (1989); “Outra noite”, em parceria com Luiz Cláudio Ramos (1993); “Futuros amantes” (1993); “Sonhos sonhos são” (1998); “Xote de navegação”, em parceria com Dominginhos (1998); “Outros sonhos” (2006); “As caravanas” (2017). E os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Leite derramado* (2009)³¹.

Ao mesmo tempo, o lirismo de “As vitrines” se coloca ao lado de produções de Chico que refletiram sobre o processo de modernização capitalista no Brasil. Novamente apenas a título de exemplo, citem-se as canções: “Pedro pedreiro” (1965); “A televisão” (1967); “Essa moça tá diferente” (1969); “Construção” (1971); “Deus lhe pague” (1971); “Bye bye, Brasil” (1979), em parceria com Roberto Menescal; “Bancarrota blues” (1985), em parceria com Edu Lobo; “Baticum” (1989), em parceria com Gilberto Gil; “Carioca” (1998). As peças teatrais *Roda viva* (1968), *Gota d’água* (1975), em parceria com Paulo Pontes, *Ópera do malandro* (1978). E os três romances acima referidos³².

No caso específico de “As vitrines”, como procurei demonstrar, a intersecção das duas séries se dá nas imagens que o sujeito entrevê. A angústia, a inquietude, a melancolia, certo apaziguamento, são afetos que expressam o desejo de alcançar uma mulher que se esfumaça e se materializa na galeria tal como os fotogramas de filme ou as fotos de revista. Aliás, não custa lembrar que, apesar da censura, o cinema, as editoras e a indústria fonográfica participaram do processo de expansão do mercado cultural durante a ditadura militar que se manteve com apoio civil (ORTIZ, 2014; DIAS, 2008; NAPOLITANO, 2001). Quanto à escolha da canção como tema de abertura de *Sétimo sentido*, não tenho informação dos motivos. Mas suponho que não estejam para além do apelo comercial de Chico Buarque e da beleza da gravação. Ainda que seja irônico, não terá sido a primeira vez que a grande circulação no mercado ignora e acaba por esconder significados mais profundos de uma obra artística.

Falta analisar os versos do encarte de *Almanaque* que entusiasmaram meu colega Cássio Maradei, em 1982. Antonio Carlos Secchin (2004, p. 182) notou-lhes a “atmosfera onírica bastante oposta à limpidez narrativa da letra matriz”. Embora a minha análise não corrobore a ideia de que a narrativa do sujeito seja límpida, concordo que a fragmentação e as lacunas dos versos brancos, compostos com anagramas, se distanciam bastante da organização interna das quatro estrofes cantadas. E radicalizarei a percepção da “atmosfera onírica”, pois considero que lemos a recordação de um sonho. Uma vez mais, a minha interpretação acabará divergindo de críticas anteriores. Para facilitar a leitura, seguem as duas letras lado a lado – com o primeiro verso, por assim dizer, corrigido (BUARQUE, 1981).

31 Retomo e amplio análise da obra de Chico Buarque apresentada em Walter Garcia (2013, p. 213-230).

32 Ainda retomo e amplio Garcia (2013, p. 19-41; 162-173).

Eu te vejo sumir por aí
Te avisei que a cidade era um vão
– Dá tua mão
– Olha pra mim
– Não faz assim
– Não vai lá não

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão

Eu te vejo sumir por aí
Te avisei que a cidade era um vão
– Dá tua mão
– Olha pra mim
– Não faz assim
– Não vai lá não

Ler os letreiros aí troco
Embaçam a visão marinha
Vi tuas fúrias e predileção
Errar sisuda, sã fora de eixos

Doce vento, grandes beijos do jantar
Um militar saber tuas polcas
Bem postos meus veros antolhos
Patinavas, sorvetes, diners

Na alegria
A cara do clã
Um doutor doido me cedia poesia
Um absalão rindo
Pião, sexo, asa, espaço
Ês súpita virgem avessa
A asteca do piano
Quão sonha no center

Conforme Maradei havia percebido, o ponto de mudança se dá na segunda estrofe. Ao “ler os letreiros” que “embaçam a visão”, como se abrisse os olhos dentro do mar, o sujeito passa a trocar as letras. A metalinguagem é evidente. E o “jogo de palavras” criado por Chico Buarque não deixa de chamar atenção para a chave de decifração adotada neste artigo. Não esqueci que o compositor afirmou se tratar de “uma bobagem da família dos palíndromos” (BUARQUE, 1998). Mas não é o que parece.

Tal “impressões da véspera” que se sucedem em um sonho (FREUD, 1938, p. 79), os anagramas dos versos tornam mais explícito o que o sujeito imaginou, temeu ou desejou enquanto devaneava acordado. Os verbos no pretérito predominam. A mulher aparece com “fúrias e predileção”, e as imagens fragmentadas desfiguram e revelam um jantar em um lugar parecido com um bordel, onde ela, “A asteca do piano”, se apresentava tocando polcas³³. Não seria um despropósito dizer que “asteca” nos dá uma pista sobre a cor da sua pele – ao menos, no sonho.

“Um militar” seria um dos seus principais clientes. Tempos históricos se misturam (“polcas”; “diners”; “súpita”, forma antiga de “súbita”; shopping “center”), e certa infantilização da mulher permanece, já que ela patinava e tomava “sorvetes”. Talvez todos os comensais (“diners”) também tomassem sorvete, “na alegria”. Certo é que mantinham a conduta atrevida (“a cara”) de quem se comporta em sociedade como se estivesse no círculo familiar (“do clã”), reinando. Além do militar e do próprio sujeito, rebaixado a animal pois usava “veros antolhos” (os quais limitavam seu olhar e evitavam que se espantasse), dois homens são recordados: “um doutor doido”, poeta;

33 Sobre a polca no Brasil e suas relações com outros gêneros musicais, de 1845 às primeiras décadas do século XX, consultar José Ramos Tinhorão (1991, p. 47-110).

e um “absalão”, tipo capaz de fazer intrigas, guerrear contra seu pai, usurpar, defender a honra de mulheres, mas também, violentá-las³⁴.

Uma enumeração anuncia a ideia latente (“Pião, sexo, asa, espaço”), num percurso que vai do brinquedo infantil ao “sexo”, e daí à liberdade. Então os verbos passam para o presente do indicativo. A figura de linguagem (lítotes), sugerindo o oposto do contrário, mal encobre a visão da mulher no inconsciente: “És [tão] súpita virgem avessa” quão seu vigia “sonha no center”. Uma brincadeira séria do autor que, além de dar prova (como se necessário fosse) do seu virtuosismo com as palavras, aprofunda os sentidos de “As vitrines”. Talvez com um único defeito, o dos anagramas não se encaixarem na melodia – mas realmente seria exigir demais.

SOBRE O AUTOR

WALTER GARCIA é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

waltergarcia@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0455-4831>

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. (1882). O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson*. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 401-410.
- BAUDELAIRE, Charles. (1869). *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4. ed., revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. 10. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (Obras Escolhidas III)*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3a ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BUARQUE, Chico. *Almanaque*. Ariola, 201 640, 1981. 1 LP.
- BUARQUE, Chico. (1973). *Chico canta*. Philips/PolyGram, 510 008-2, 1993a. 1 CD.

34 Para a análise da letra de “As vitrines” e dos versos espelhados, consultei Houaiss e Villar (2001). O sentido do verso “Um absalão rindo” se apoiou na História de Absalão, narrada no Segundo Samuel (1989). Além das referências citadas ao longo do artigo, me baseei em Sérgio Buarque de Holanda (2001) e em Roberto Schwarz (1991) para interpretar a obra de Chico Buarque à luz do processo histórico-social brasileiro.

- BUARQUE, Chico. (1974). *Sinal fechado*. Philips/PolyGram, 518 217-2, 1993b. 1 CD.
- BUARQUE, Chico. (1976). *Meus caros amigos*. Philips/PolyGram, 842 013-2, 1993c. 1 CD.
- BUARQUE, Chico. As vitrines. In: HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque: letra e música 2*. Transcrição em partitura realizada por Luiz Claudio Ramos. 7. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 122-123.
- BUARQUE, Chico. Entrevista exclusiva. [Entrevista concedida a] Canivello Comunicação (Por O Editor). nov. 1998. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- BUARQUE, Chico. As vitrines. In: BUARQUE, Chico. *Songbook Chico Buarque, v. 2. 4.* ed. Produzido por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p. 61-63.
- BUARQUE, Chico. *Carioca*. Biscoito Fino, BF-645, 2006. 1 CD e 1 DVD.
- BUARQUE, Chico Buarque. Almanaque Brasil: Papo cabeça pra pensar. [Entrevista concedida a] Elifas Andreato. ago. 2007. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/textos>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- BUARQUE, Chico. As vitrines. In: BUARQUE, Chico. *Cancioneiro Chico Buarque, v. 3: obras escolhidas, 1980-2008*. Coordenação musical de Paulo Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008, p. 242-244.
- BUARQUE, Chico. *Na carreira*. Biscoito Fino/Canal Brasil, BF 173-3, 2012. 1 DVD.
- CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CARTOLA. Festa da vinda. Compositores: Cartola; Nuno Veloso. In: CARTOLA. *Cartola*. Discos Marcus Pereira, 10029, 1974. 1 CD. Faixa 8.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ELIS REGINA. (1965). *Samba, eu canto assim*. Philips/PolyGram, 811 218-2, 1998. 1 CD.
- FAFÁ DE BELÉM. *Estrela radiante*. Philips/ PolyGram, 6349 417, 1979. 1 LP.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. Trad. Durval Marcondes; J. Barbosa Corrêia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2013.
- GILBERTO, João; GETZ, Stan. (1963). *Getz/Gilberto*. Verve/ PolyGram, 810048-2, 1989. 1 CD.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 439-487.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed., II. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 139-151.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43-62.
- KEHL, Maria Rita. (1979). Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio Editora, 2005a, p. 405-424.
- KEHL, Maria Rita. (1979). Novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac Rio Editora, 2005b, p. 425-443.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; MANICA, Pedro Baumbach; PRUSCH, Vinícius de Oliveira. A nação tute-

- lada em As Vitrines, de Chico Buarque. *Criação e Crítica*, n. 31, 2021, p. 197-211. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p197-211>.
- LOBO, Edu; MARIA BETHÂNIA. (1966). *Edu e Bethânia*. Universal Music, 73145120532, 2003. 1 CD.
- MARIA, Cleusa. Chico Buarque, Ariola e Polygram. “Não troquei um bandido por um mocinho”. *Jornal do Brasil*, 20 nov. 1981, p. 1.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. *ArtCultura*, v. 15, n. 27, 2013, p. 121-132. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29339>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 559-658.
- MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. 2. ed. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.
- MEMÓRIA GLOBO. Novelas. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Do Eros politizado à *Polis* erotizada. In: MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia (SP): Ateliê Editorial; São Paulo: Boitempo, 2000, p. 119-142.
- NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1. reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 112-127.
- PAULINHO DA VIOLA. (1973). *Nervos de aço*. EMI, 852506 2, 1996. 1 CD.
- POE, Edgar Allan. (1840). O homem das multidões. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios: em um volume*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. 4. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 392-400.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ROCHA, Daniella Arreguy Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 13-36.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 11. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “As vitrines”: a poesia no chão. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 179-183.
- SEGUNDO SAMUEL. In: *A Bíblia de Jerusalém*. Trad. Jorge Cesar Mota. 9. ed., 4. reimpressão. São Paulo: Edições Paulinas, 1989, p. 466-505.
- SIMONE. *Pedaços*. EMI, 31C 064 422848D, 1979. 1 LP.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. “As vitrines” – carência e prazer. In: TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008, p. 99-127.

- TELLES, Sylvia. (1957, 1958, 1959). *O talento de Silvia Telles*. EMI, 790948 2, 1995. 1 CD.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6. ed., revista e aumentada. São Paulo: Art Editora, 1991.
- TUERO, Emilio. Besame mucho. Composição: Consuelo Velásquez. RCA Victor Mexicana, 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qouDOyRURhI>. Acesso em: 29 fev. 2024.
- VELOSO, Caetano. (1978). *Muito (dentro da estrela azulada)*. Philips/PolyGram, 836 012-2, 1988. 1 CD.
- WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música, v. I*. 2. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-33; 61-83; 119-139; 249-263.