

A NAÇÃO TUTELADA EM AS VITRINES, DE CHICO BUARQUE

Carlos Augusto Bonifacio Leite¹

Pedro Baumbach Manica²

Vinícius de Oliveira Prusch³

RESUMO: Partindo de uma desconfiança em relação à ideia de que *As vitrines* (1981), de Chico Buarque, seria apenas uma canção de amor, o presente ensaio propõe uma análise que centraliza ideias como as de “vigia” e “encalço” na busca de investigar as relações entre forma estética e processo social. O movimento envolve, ainda, o diálogo com algumas figuras da modernidade presentes em Walter Benjamin (1994), especialmente no que diz respeito ao modo como essas figuras se apresentam na leitura do autor do soneto *A uma passante*, de Charles Baudelaire. No centro da análise, está a hipótese de que tensões do período de redemocratização brasileira estariam decantadas na canção de Chico nas relações que se estabelecem entre uma pessoa que passa e outra que a persegue sob a luz de letreiros e entre mercadorias.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular, Redemocratização, Arbítrio, *Flânerie*, Fantasmagoria.

THE NATION IN CUSTODY IN “AS VITRINES”, BY CHICO BUARQUE

ABSTRACT: Based on a suspicion towards the idea that *As vitrines* [The display windows] (1981), by Chico Buarque, is solely a love song, the present essay offers an analysis which centralizes ideas such as those of “vigilance” and “stalking” as a means of investigating the relations between aesthetic form and social process. The analytic movement conducted also encompasses a dialogue with some of the modern characters present in Walter Benjamin (1994), especially concerning the way they appear in the author’s reading of the sonnet *To a passer-by*, by Charles Baudelaire. At the center of this analytical framework, is the hypothesis that some tensions from the Brazilian redemocratization period are manifested in Chico’s song through the relationship between a person who passes by and another who follows them under neon signs and amongst products.

KEYWORDS: Popular music, Redemocratization, Dominance, *Flânerie*, Phantasmagoria.

¹ Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa música popular, modernismo, cinema brasileira e escrita criativa. É também escritor e cancionista. E-mail para contato: guto.leite82@gmail.com.

² Graduando em licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa literatura e canção com foco em redemocratização brasileira e colapso da modernização. E-mail para contato: pedrobaumbach@gmail.com

³ Graduando em licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa as relações entre neoliberalismo e estética com um foco, no momento, no Rap brasileiro. E-mail para contato: viniciusprusch1997@gmail.com

À altura de 1981, a ditadura militar se encaminhava para o final. O presidente do Brasil era o general João Figueiredo, cuja presidência foi de 1979 a 1985, e em seu governo chegava a termo o processo da “lenta, gradual e segura” abertura política, iniciada por Geisel em 1974. O AI-5 fora extinto em 1978, restabelecendo garantias jurídicas e acabando com a possibilidade de fechamento do Congresso. A anistia, sancionada por Figueiredo em 1979, possibilitou, ao mesmo tempo, o retorno e a libertação dos presos e perseguidos políticos, e a proteção aos torturadores, impossibilitando qualquer tipo de justiça de transição. (Trinta anos mais tarde, a Comissão da Verdade tentaria desfazer essa impunidade, infelizmente com êxito bastante restrito.) O Congresso já havia aprovado a emenda que estabelecia eleições diretas para governador em 1982. As soluções que encaminharam o fim do regime foram, portanto, controversas, confirmando a transição como uma negociação entre os próprios militares, e não como uma vitória da sociedade civil.

De qualquer maneira, por um lado, era claro que a ditadura havia se tornado inviável em todas as suas frentes. Além de uma situação econômica insustentável, das derrotadas greves do ABC, que mobilizaram quantidades expressivas de trabalhadores como não se via desde o início da repressão, despontava um líder popular que integraria, junto com intelectuais anistiados e setores progressistas da igreja católica, um futuro partido de massas, fundado em 1980, o PT. Deste ângulo, havia um horizonte de democracia à vista, com possibilidades renovadas para a esquerda.

Por outro lado, o presidente que dizia que iria “prender e arrebentar” com quem fosse contra a abertura capitulava frente aos atentados terroristas da linha-dura, cujos organizadores eram conhecidos dentro do próprio governo. O acobertamento ao atentado à bomba no Riocentro por parte do SNI, em abril de 1981, deixava claro que não haveria esforço no sentido de desmantelar o aparelho repressivo em seu nível mais imediato⁴. A transição, desde que tutelada, podia ser tolerada, mas a reformulação das estruturas de mando inauguradas ou aprofundadas pelo regime, não.

A Era da Impunidade que irrompeu desde então pode ser uma evidência de que essa tecnologia de poder e governo também não pode mais ser desinventada. Seja como for, algo se rompeu para sempre quando a brutalidade rotineira da dominação, pontuada pela compulsão da caserna, foi repentinamente substituída pelo Terror de um Estado delinquente de proporções inauditas (ARANTES, 2014, p. 284).

À diferença das quarteladas intermitentes e da prática de tortura como política de governo em combate à mobilização popular, o que temos após o golpe de 1964 é uma Exceção permanente imbricada na tortura e no desaparecimento que pouco foi reformulada após o regime. Ou seja, mais do que um período político autoritário, parte do legado do golpe é a impossibilidade, até segunda ordem, da consolidação de um Estado de direito no Brasil. Se, a nível estrutural, somos uma sociedade de permanente suspensão jurídica, na miudeza cotidiana, lugar onde o arbítrio da repressão é efetivamente exercido, aqueles investidos de poder têm um espaço de manobra cada vez mais ecoado para exercê-lo. Independente de

⁴ Até aqui, reconstituição histórica cf. GASPARI (2016).

ser o agente da repressão, o guarda da esquina ou o homem comum, aquele que detém poder mais imediato sobre outro sujeito é o agente por excelência dessa sociedade.

Conjugando ao fundo expectativas e impasses da transição, entendemos que a canção *As Vitrines*, de Chico Buarque, lançada em 1981 no disco *Almanaque*⁵, captura sutilmente um momento do Brasil que condensa algumas das tensões fundamentais de nossa modernidade. Por meio da análise detida da forma, o desvelamento de como são expressas pelo cancionista essas tensões podem, além de enriquecer a escuta, revelar sua atualidade, mediante a explicitação de linhas de força presentes na canção, que lá estavam e com as quais ainda convivemos contemporaneamente. O disco é feito por canções majoritariamente compostas só por Chico Buarque: as quatro canções do lado A e as três primeiras, das cinco do lado B, são exclusivamente do compositor carioca. Com dois minutos e quarenta e oito segundos, *As vitrines* abre o trabalho. Antes de seguir, vejamos o que diz a letra:

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

⁵ Seria interessante analisar a relação da canção com as outras presentes no disco. Como esperado de um artista dialético como Chico, as outras faixas de *Almanaque* expressam outras perspectivas e experiências, mantendo certa coerência do disco e flagrando interessantes aspectos presentes na sociedade brasileira daqueles anos. O trabalho de leitura integral do álbum fica para um ensaio futuro.

Que entornas no chão⁶

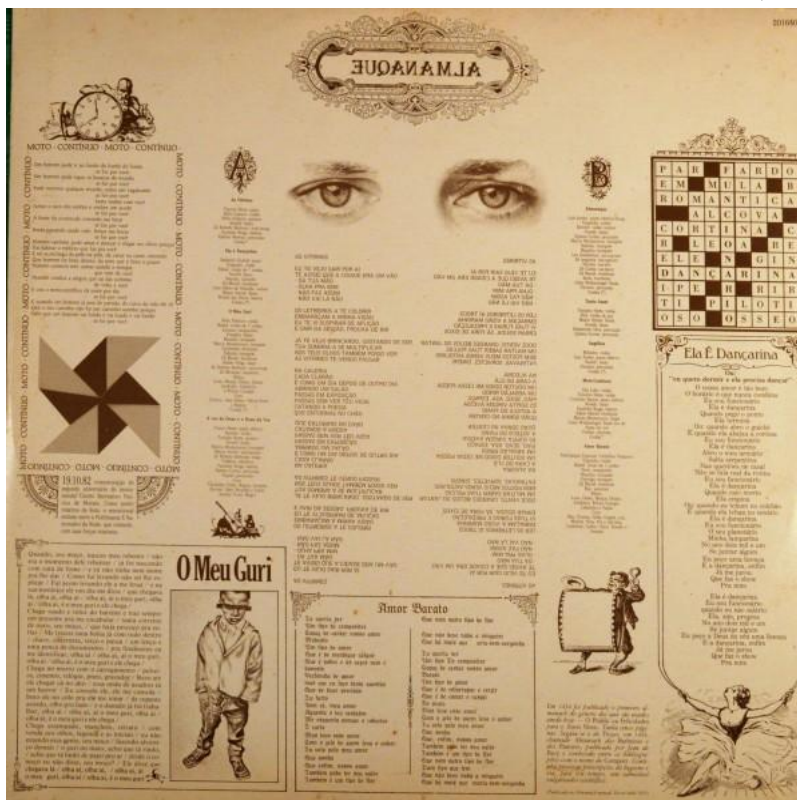
Começando a análise do fonograma pelas beiradas, temos o arranjo de Francis Hime e o violão de Toquinho, que estabelecem, com elementos de *jazz* e samba lento, certa ambiência noturna. O clima lembra um “inferninho” — casa de espetáculos popular em que as pessoas se reúnem para ouvir “boa música” — e tem algo de envolvente, mas, na mesma medida, algo de bruma, de recôndito, de dificuldade de localização. As cores mais frias mobilizadas na canção são corroboradas pela letra, que, em versos como “Os leiteiros a te colorir / Embaraçam a minha visão”, indica uma luz que certamente colore alguém no período da noite. Um pouco adiante, em “Já te vejo brincando, gostando de ser / Tua sombra a se multiplicar”, percebemos, também, que é improvável que se trate de uma ambiência abarrotada de gentes: a mulher, colorida pelos leiteiros e cujas sombras são multiplicadas pelos focos de luz, parece estar sozinha. Combinada às imagens do encarte do disco que reproduzimos abaixo (figuras 1 e 2), de autoria de Elifas Andreato, essa atmosfera noturna parece revelar, ainda, contornos ao mesmo tempo cotidianos e místicos.

Assim como a capa do disco traz um calendário do ano de 1982 e a contracapa inclui um horóscopo para o mesmo ano, o encarte dá continuidade à simulação de um almanaque de verdade. As letras das canções, como também fotos e informações técnicas, figuram entre jogos de palavras, caricaturas e imagens diversas. Na primeira página, a letra de *As vitrines* recebe lugar central e ocupa uma área considerável da imagem, fato possivelmente indicativo da posição da canção no disco. Além disso, ela vem acompanhada dos olhos de Chico e se desvela em quatro, como se estivesse diante de espelhos ou vidros de vitrines — e o próprio nome do disco também aparece espelhado acima dela. Em uma das versões que surgem, inclusive, parte da letra é modificada na forma de um anagrama. Essa versão será recuperada por nós posteriormente, mas vale indicar, por ora, o teor de mistério que envolve a canção. É como se houvesse algo nela que somente um olhar ao mesmo tempo atento e disposto a brincadeiras fosse capaz de ver. Ela propõe um jogo e nos faz observadores, mas também nos coloca na posição de observados pelo olhar do encarte.

⁶ A divisão em versos de uma canção é matéria controversa. Tomamos, por isso, como referência, a letra apresentada no encarte do disco e no site oficial do artista, consultado em 06/07/2021.

31 Criação & Crítica

FIGURA 1: PRIMEIRA PÁGINA DO ENCARTE DO DISCO ALMANAQUE (1981)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira

FIGURA 2: SEGUNDA PÁGINA DO ENCARTE DO DISCO ALMANAQUE (1981)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira

Voltando à análise da letra e observando, agora, o eu-cancional, temos um homem, possivelmente um *stalker*, acompanhando os movimentos de uma mulher. Talvez ele esteja imóvel, acompanhando-a com os olhos (como o olhar já comentado), talvez se movendo, atrás da mulher que persegue – particularmente o par de versos “Eu te vi suspirar de aflição / E sair da sessão frouxa de rir” pode sugerir que o eu da canção teria observado a “amada” de dentro do cinema. A indicação do gênero das personagens, aliás, é econômica, quase implícita: só a expressão “frouxa de rir” refere-se à pessoa observada, e só “teu vigia”, àquele que observa e entoia a canção. Além disso, logo no início, temos a impressão de que ocorreria uma interlocução entre os dois, inclusive com alguns versos marcados com travessão na transcrição da letra. Pelo desenrolar da canção, contudo, e pelo fato de não haver outra voz cantando com Chico e sua entoação permanecer similar nos quatro versos em questão, faz-se mais natural supor que se trate de frases que ocorrem, do ponto de vista diegético, somente na imaginação do eu-cancional, ou mesmo que ele as tenha falado sozinho, sem o estabelecimento efetivo da interlocução.

Com a presença de alguém que passa e alguém que persegue, abre-se para nós a possibilidade de avançar no entendimento da canção por meio de um soneto célebre, com notável acumulação a respeito. Trata-se de *A uma passante*, de Charles Baudelaire, especialmente mobilizando a leitura de Walter Benjamin (1994), na qual comparecem fortemente as galerias de Paris, a vida mental dos sujeitos urbanos e as noções de investigação e anonimato. Essa aproximação não é inédita (MENESES, 1989 e 2000; TATIT; LOPEZ, 2006; entre outros), mas pouco explorada.

Reproduzimos abaixo o poema, em tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 361):

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

No poema, como na canção, temos uma mulher que passa e um eu-lírico que a observa. No caso do poema, o amor é explícito e se revela textualmente no último verso, porém no futuro do pretérito, como o que teria se realizado em outras condições (na eternidade, talvez, depois da morte). Antes disso, temos o contexto da multidão em que uma mulher se individualiza, se singulariza, ao menos para o olhar do eu-lírico, por sua condição de luto. Sua majestade lúgubre atrai a atenção do eu lírico e estabelece um curto-circuito fantasmagórico, “efêmero”, em que seu traje simbolizando a presença da morte e seu aspecto de aparição em meio à massa de pessoas coincidem. O olhar espantado dos dois primeiros quartetos encaminha para a reflexão dos tercetos: este aparecimento fugaz, mas revolucionário, não se repetirá? Ou, numa articulação mais profunda, ligando Baudelaire às contradições da modernidade: a paixão despertada por esse encontro seria motivada justamente por sua fugacidade? É eterno porque acontece uma vez? Trata-se, no limite, de uma figura aurática em meio a um mundo de figuras reproduzíveis? (cf. BENJAMIN, 1985; texto de 1935/1936)

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, texto de 1939, Benjamin (1994) trata das noções de experiência e de vivência para ler o gesto artístico do autor de *A uma passante*. Vemos tais noções se desdobrarem a partir de dois movimentos: a ideia de “memória involuntária” — recuperada em Henri Bergson, Marcel Proust e na psicanálise —, e a “sensação do choque” vivida em meio à multidão das cidades grandes. Com a memória involuntária, temos a difícil presentificação da figura do contador de histórias, aquele capaz de relatar sua própria experiência, a partir de elementos que não teriam sido englobados pelo nosso consciente. Tratar-se-ia, assim, da perseguição dos vestígios que não se tornaram vivência, que não foram, por assim dizer, cooptados por nosso cotidiano reificado e que, por isso, abrem uma fenda para a entrada da experiência, entendida como uma relação mais íntegra com o mundo. O choque, por sua vez, é o momento em que os estímulos externos ao *Eu* tendem a ser encarados por nossa consciência como ameaças, isto é, escapam à normalidade, sendo que essa normalidade, por suposto, não é perene ou estática. Quanto mais vezes somos expostos aos choques, mais aptos nos tornamos a barrá-los. Essa é a norma na modernidade, expressa de modo especialmente claro na multidão: nos defendemos de tudo o que pode nos tirar de nosso roteiro pré-estabelecido; quase como autômatos, reproduzimos a relação do operário com a máquina.

É dentro desse jogo de forças que surge a imagem do *poeta como um esgrimista* em Baudelaire. A multidão é uma espécie fantasma sempre presente nos poemas do autor. Ela não é nomeada todas as vezes, mas é o pressuposto de tudo, o chão de todo verso. E o esgrimista é aquele que, sabendo que perderá a batalha contra seus choques, não deixa de desferir um último golpe. Ele busca, ao mesmo tempo, o rastro da experiência na forma do culto e a expressão da falha dessa busca, quando ela ocorre: rememoração e fracasso. Presente enquanto *modus operandi* de escrita, esse gesto também está presente na relação do poeta com seu público: de acordo com a leitura de Benjamin, ao leitor de Baudelaire a poesia já não chegava com facilidade, justamente por conta de a experiência estar rarefeita. A esgrima, assim, também é disputada com aquele que lê, buscando-se, em meio aos choques, incitar a experiência ainda possível.

Retornemos, por essa via, ao soneto *A uma passante*. Como em outros poemas de Baudelaire, também aqui a multidão não é nomeada, mas está presente — manifesta em

“alarido”⁷ —, e não latente, como afirma Meneses (2000, p.134). Benjamin afirma que o amor do eu-lírico pela passante se trata de um amor “à última vista”: o anonimato possibilitado pela massa é a base do sentimento que está sendo expresso, pois aquele encontro não pode se repetir. O amor aparece como um choque que fascina, como o vislumbre de algo que se perde já na ação de se encontrar, ou, em termos mais consonantes ao deslumbramento próprio ao culto possível, de algo que se encontra no próprio movimento catastrófico de se perder. Combinam-se, desse modo, o caráter desumanizante da multidão, expressão da morte da experiência, com a força de atração que ela apresenta àquele que nela ainda luta e persegue rastros evanescentes. “A doçura que envolve e o prazer que assassina”: envolvimento e morte se tornam inseparáveis⁸. Essa ambivalência está presente desde o início do texto, no luto de estátua da passante. Ela está recém surgindo e já dá indícios de que sumirá. Está, de certo modo, de luto por si mesma. Poderíamos, é claro, pelo fato de os verbos estarem no passado, relacionar esses indícios ao movimento de rememoração, afirmando terem se acoplado ao acontecimento depois do ato, mas o fato é que não há como separá-los na matéria do soneto. Nesse ínfimo instante de encontro, porém, tem-se uma visão da eternidade.

A partir dessa ambivalência e enfocando-se, especialmente, o feitiço da massa no modo como ele se apresenta no soneto, chegamos à imagem daquele que perambula pela cidade em *O flâneur*, que integra o ensaio de Benjamin intitulado *Paris do Segundo Império* — o texto é de 1938. Tanto o esgrimista, tal como ele aparece em Baudelaire, quanto o flâneur são figuras modernas que, de uma forma ou de outra, convivem com a multidão e suas ambivalências, mas eles não ocupam o mesmo lugar. Enquanto o esgrimista devolve os golpes que recebe, estabelecendo com os choques uma relação intensa, o flâneur busca o andar tranquilo e despreocupado pela cidade, atento, mas sem muitos objetivos além do próprio andar. Ele tem, além disso, um lugar social bastante específico para Benjamin: trata-se de uma figura da pequena-burguesia, fração de classe que, nesse lugar e momento, Paris, por volta dos anos 1840 e 1850, escapava da reificação por não ter, ainda, sua força de trabalho vendida como mercadoria, encontrando satisfação na força inebriante *das galerias e das multidões*. Ele sente-se em casa na rua, gosta do anonimato e do movimento lento pela cidade. Sua posição é tal que ele, ao mesmo tempo, se identifica com o fetiche da forma-mercadoria e questiona, com seu ócio, a divisão do trabalho. Essa postura foi possível pelo momento “fantasmagórico” em que se encontrava, e pode ser melhor compreendida ao recuperarmos o trecho do livro das *Passagens* (BENJAMIN, 2009, p. 41) a seguir:

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. [...] No sonho, em que

⁷ Na tradução de Fernando Pinto do Amaral (in BAUDELAIRE, 1993, p. 239), a presença da multidão é ainda mais saliente – “A rua ia gritando e eu ensurdecia.” – e mantém o verbo “gritar” do verso original: “La rue assourdissante autour de moi hurlait” (*A rua barulhenta, em torno de mim, gritava*; tradução nossa).

⁸ De novo, na tradução de Fernando Pinto Amaral (idem, ibidem) – “A doçura que encanta e o prazer que mata.” –, a relação entre encanto e morte é mais explícita. Cabe esclarecer que optamos por tomar por base a tradução de Ivan Junqueira também pelo fato de a língua-alvo ser o Português do Brasil.

diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, da sociedade sem classes.

Benjamin percebe, no período histórico em questão, um momento desse tipo. Existe um processo de reificação acentuada em curso, e o autor marca isso, mas, no momento inicial desse processo, parece se tornar possível, ao menos para uma parcela da população, vislumbrar outras formas de vida e subverter a lógica da forma-mercadoria pelo seu interior. E o *flâneur* seria uma das personagens a conseguir acessar esse processo, juntamente, por exemplo, do colecionador, figura que daria às mercadorias nova forma de uso. “Constelações entre coisas alienadas e o significado insipiente”: assim Adorno define, no trecho de uma carta que também aparece nas *Passagens* (BENJAMIN, 2009, p. 508), as “imagens dialéticas” de Benjamin. É isso que está em jogo nesse contexto.

O cruzamento dessas leituras com a canção de Chico nos traz, enfim, alguns questionamentos que merecem ser investigados. Seria a mulher da canção uma *flâneuse*? Podemos, com todas as violências da modernização conservadora colocada em curso pela ditadura militar, falar em um momento de fantasmagoria no Brasil da abertura política? Qual seria a especificidade daquilo a que nos referimos, vagamente, como “bruma” e “contorno místico” na canção? O que o fato de o personagem que entoava a canção perseguir, de forma invasiva, a mulher (diferente do que ocorre em Baudelaire) pode nos indicar? Conseguimos precisar quem poderia ser esse personagem?

De início, vale indicar que estamos propondo uma leitura na contracorrente daqueles que dão como ponto pacífico que a canção figura apenas um homem apaixonado por uma mulher, como é o caso das leituras de Perrone (1988) e de Tatit e Lopes (2006). Reconhecemos a paixão, especialmente nos versos em travessão do início e nos versos finais: “catando a poesia / que entornas no chão” — aliás, uma referência a *Chão de Estrelas*, de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa (também autores de *Arranha-céu*, cujos versos teriam inspirado “Os letreiros a te colorir / Embarçam a minha visão” (TATIT; LOPES, 2006, p.27)). Entretanto, defendemos que noções como “vigília”, “perseguição” e “cuidado” também aparecem na faixa com protagonismo. Se pensarmos que a canção foi abertura da telenovela *Sétimo Sentido*⁹ (Globo, 1982), a ambiência de mistério imprime-se ainda mais, levando-nos a manter em suspenso a leitura em chave de “canção de amor” e considerar outras hipóteses mais cuidadosamente¹⁰. Essa mulher não pode ser uma criança? Esse homem não pode ser de fato um vigia de galeria, havendo um abismo, de função e de classe, entre ele e a mulher que observa? Enfim, o que ganhamos ao recuarmos na consideração de que se trata de uma canção apaixonada? O que ganhamos se reintroduzimos a questão de que há alguém à espreita, de que há uma espécie de tutela?

⁹ Em Tatit e Lopes (2006, p. 27), equivocadamente, consta *Sétimo Selo* como o nome da telenovela. Um lapso eloquente, contudo, porque podemos nos perguntar se esta voz que entoava e vigia não poderia ser a voz da morte, tal como no filme de Bergman, de 1937. Lembrando que nesse filme a morte é representada por um ator, como o eu cancional masculino da canção. Neste caso, é claro, as relações com o poema de Baudelaire seriam reforçadas.

¹⁰ Também apontamos como pertinente a este trabalho uma leitura da relação entre a canção e a telenovela. Além das dificuldades inerentes à forma telenovela — *Sétimo Sentido*, por exemplo, tem cerca de 140 horas de exibição — essa análise, embora profícua, excederia em muito o recorte escolhido para este ensaio.

Importante notar que, entoativamente, a canção parece sustentar essa dubiedade: de um lado, adequada aos parâmetros de uma “canção de consumo”, de outro, exibindo “uma variação considerável de inflexões melódicas”, estabelecendo “os termos de compatibilidade entre melodia e letra (...) em níveis mais abstratos” (TATIT; LOPES, 2006, p. 28). Isto é, mesmo que a tomemos como uma canção de amor, há algo mais sendo indicado pela entoação, talvez a própria inadequação desse amor ou um tipo de amor cujos traços, como a perseguição ou o voyeurismo, não remetem à conjunção esperada entre os amantes. Se nos fazemos entender, estamos acompanhando a leitura semiótica de Tatit e Lopes, mas sublinhando outros sentidos. Se subscrevemos que “melodia e letra contribuem, assim, para a caracterização de um sujeito que se mantém a uma distância ideal de seu objeto de observação” (TATIT; LOPES, 2006, p. 37), nos perguntamos que distância ideal seria essa, ideal para quê? E divergimos que o eu da canção tenha pleno controle dessa distância, notando que a distância entre os dois ora se comprime a ponto de o vigia ver ou imaginar ver as vitrines nos olhos da “amada”, ora se expande a ponto de o eu cancional ter sua visão embaraçada por letreiros coloridos.

De modo análogo, discordamos da leitura de que, somado à distância expressa, seja um “contínuo sofrimento” (TATIT; LOPES, 2006, p. 42) que provoque a “dupla condição” dessa voz que canta. Ou mesmo que se trate da combinação de “carência e prazer” (TATIT; LOPES, 2006, p. 50) o tom característico que faz mover canção e eu cancional. Em vez disso, a proposta é, mais uma vez, reconhecendo a existência do amor, da paixão, da fixação ou sentimento afim, reforçar na análise as dimensões do “encalço” e da passante, mas uma passante que não passa, note-se bem: enquanto, no poema de Baudelaire, a “não mais” presença do ser amado é comentada pelo eu lírico, aqui o eu da canção segue, física ou imaginativamente, o rastro da passante, catando a poesia que entorna no chão — talvez metaforicamente, talvez literalmente, as pistas que ela deixa em seu rastro. Por essa leitura, a junção entre encanto e morte, explícita em Baudelaire, pode ser uma chave mais profícua do que a combinação de carência e prazer.

Com isso em mente, retornamos às figuras recuperadas por Benjamin e nos perguntamos mais uma vez: podemos identificar a mulher da canção a uma *flâneuse*? Há, certamente, indícios para isso. Ela é vista, afinal, “sumindo por aí” no vão da cidade, “brincando, gostando de ser” entre letreiros e vitrines – é impossível saber se a personagem se sente livre porque não temos seu ponto de vista na canção, mas sabemos que o eu cancional a vê desfrutando de certa liberdade, isto é, não sabemos bem quem ela é segundo ela mesma, mas sabemos como o eu da canção imagina que ela seja. Além disso, as figuras entoativas que se apresentam a partir de “os letreiros a te colorir” são marcadas por Tatit e Lopes (2006, p. 31) como condizentes à aderência do eu narrativo ao “giro embriagado da personagem feminina no mundo das vitrines”. Dissemos que quem flana, para Benjamin, se identifica com o fetiche da forma-mercadoria, e não é difícil perceber essa identificação em tal “giro embriagado”. O verbo “identificar”, a propósito, imprime uma ideia de aproximação e de gozo, mas também de reconhecimento na imagem do outro. E o outro, nesse caso, é a mercadoria: Benjamin afirma que o *flâneur* “partilha a posição da mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p. 51), sendo sua ebriedade correspondente à “empatia” que encontraríamos na mercadoria se ela tivesse uma alma, “pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar” (BENJAMIN, 1994, p. 52). Com versos como “Nos teus olhos

também posso ver / As vitrines te vendo passar” e “Passas em exposição”, essa aproximação da posição da mercadoria pode ser identificada sem grandes dificuldades. O traço “animado” notado por Tatit e Lopes (2006, p. 45) nas vitrines que observam a passante traz uma inversão importante: de sujeito que olha as mercadorias nas vitrines, ela passa a objeto do olhar de uma coisa, em gesto afirmado como é objeto do olhar da voz que entoa. Não temos, como se percebe, indicação da presença de uma multidão — a não ser que leiamos como ambíguo o verso “Tua sombra a se multiplicar” —, mas o “ser pouco mais que um número” se apresenta junto do deslumbramento. E a ausência da multidão é, inclusive, eloquente. De certa forma, a multidão protegeria a mulher do arbítrio de quem pode machucá-la. Sem a multidão, as relações se tornam mais tensivas.

Não é possível, contudo, precisar a posição da passante separando-a da posição do eu-cancional. Tudo a que somos apresentados, afinal, é filtrado pela voz deste, e, mesmo quando a mulher pratica ações, os verbos que se referem a essas ações “acham-se frequentemente subordinados, do ponto de vista sintático, a outros verbos que dizem respeito à percepção visual” (TATIT; LOPES, 2006, p. 43) — o apontamento deriva de Meneses (2000, p. 133), que afirma que “o verbo *ver* domina o poema”, à luz da primazia do ver sobre o ouvir identificada por Georg Simmel (2005) e ecoada por Benjamin. É difícil, portanto, saber o que diz, de fato, respeito às ações da passante, e o que é impresso nela por aquele que a observa. Sua atitude fugidia expressa, por exemplo, pelos versos em travessão, que demonstram certa impossibilidade do eu-cancional de dominá-la, parece indicar que a posição de *flâneuse* realmente existe, e à revelia do homem que nos fala¹¹. Nos versos que destacamos para falar na sua identificação com a posição da mercadoria, porém, as coisas se modificam um pouco. A atitude de passar “em exposição” dificilmente pode ser lida como proveniente dela: ela passa, sim, mas só está “em exposição” porque alguém a observa sem que ela saiba disso. Da mesma forma, as vitrines que “a veem passar” também são expressão do modo como o homem a enxerga — são algo que ele lê no olhar dela, mas ainda uma leitura. Talvez possamos afirmar, desse modo, que a passante não partilha a posição da mercadoria porque quer, mas porque foi colocada nessa posição pelo olhar do seu vigia. Não há, então, uma disposição “empática” da mercadoria como a percebida por Benjamin, mas sim imposição e dominação.

Abre-se, assim, outra camada para nossa leitura desse eu que entoa. Não somente ele coloca a passante na posição da mercadoria, inebriando-se, então, com ela, mas também sua própria forma aparece a nós de modo difuso. Ele não nos diz quem é ou onde está, apenas sabemos que seu olhar tem longo alcance. Sua posição, desse modo, também se assemelha à da mercadoria, dessa forma ubíqua, mas sem rastros, mas, no lugar do *flâneur*, ele se aproxima de outra figura: a do “homem da multidão”. Recuperada por Benjamin do conto de Edgar Allan Poe de mesmo nome, essa figura seria aquela que aparece quando flunar não é mais possível. Não se anda mais despreocupadamente, mas de modo obsessivo; não se inebria mais em figuras efêmeras, mas se busca saber tudo que se passa com a pessoa observada, por mais que não se consiga. A canção de Chico talvez esteja, então,

¹¹ Para nós, aqui existe um caminho aberto para a sequência das reflexões. Por meio ou não da mercadoria, que se desdobra para uma diferença de classe, a mulher que passa parece ter certa ascendência sobre a figura de seu vigia. Concomitantemente, quem parece deter a força, e vantagem tática da condição de espreita, é o eu da canção. Há aqui um choque de autoridades que pode constituir uma boa chave para certa leitura das relações de poder no Brasil moderno.

31 Criação & Crítica

captando a tensão entre essas duas figuras, *flâneuse* e homem da multidão, modulando-as. Parece haver um pequeno espaço para a luta da parte dela, mas ele se impõe, quer dominá-la e, em muitos sentidos, realmente a domina — sem que ela se dê conta disso, ao menos pela visão desse homem que persegue.

Talvez esse seja o momento de observarmos o anagrama presente no encarte do disco na busca de especificidades dessas figuras que não tenham aparecido com tanta clareza até aqui:

Ler os letrados 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 versos antolhos
Patinavas, sorvetes, diners

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

Apesar do teor absurdo que surge com alguns versos, outros parecem tanto reforçar hipóteses que temos levantado, quanto nos trazer as últimas peças para a formação de outras. “Patinavas, sorvetes, diners” e “És súpita virgem avessa”, por exemplo, corroboram a ideia de que talvez a passante seja uma criança, ou, no mínimo, uma mulher infantilizada pelo olhar do eu-cancional. “Doce vento, grandes beijos do jantar”, por sua vez, poderia ser encarada como uma indicação de que há ou houve uma história factual entre os dois, mas, assim como na letra entoada por Chico, ela não desfaz a probabilidade de a cena ser apenas fruto da imaginação desse homem que persegue. Os versos que mais chamam a atenção, porém, talvez sejam os dois que se seguem: “Um militar saber tuas polcas / Bem postos meus versos antolhos”. Se desvelam, neles, dois personagens: um militar e um(a) artista. Seria o militar o eu-cancional, e a artista, a passante? Se for o caso, teríamos, pela primeira vez, a presença da voz da mulher/menina que passa, ainda que, talvez, imaginada. E a poesia que ela entorna no chão, por sua vez, poderia ser realmente um poema, não havendo metáfora. Provavelmente, contudo, mais produtivo que fixar esses personagens e esses acontecimentos seja enfocarmos a atmosfera evocada por eles, já que, principalmente no caso do anagrama, parece que estamos lidando menos com precisão e mais com sugestão: *flâneuse* e homem da multidão, aqui, tomam ares de artista e de criança, no caso da primeira, e de militar e de pedófilo, no do segundo.

Poderia-se objetar que estamos mobilizando figuras da crítica benjaminiana decalcadas de textos do século XIX para a leitura de outras figuras que lhe seriam análogas numa canção brasileira do século XX, mas se trata menos disso que de acompanhar a luz que as mercadorias projetam sobre as gentes: “nos teus olhos também posso ver / as vitrines te vendo passar”; lembrando que as vitrines são o espaço de exposição dos produtos, e não somente um espaço que “liga o interior ao exterior, e ao mesmo tempo devolve a imagem, reflete” (MENESES, 2000, p. 133). Não se trata tampouco de indicar elementos de modernidade na obra de Chico Buarque (MENESES, 1989). Mais de cem anos mais tarde, em outra nação, recuperamos o gesto do perseguidor, da pessoa voltada para um objeto, neste caso, outra pessoa, que flana justamente porque pode flanar, que goza da condição de “ainda não” mercadoria em função de coordenadas sociais muito específicas que precisamos discriminar.

Ao cabo, voltamos ao início, ao contexto em que a canção foi produzida. Cremos que já está suficientemente argumentado que não se sustenta uma leitura que toma esta canção tão somente como a voz de um apaixonado. Do encarte do disco, em que a letra da canção se desdobra, a partir de um anagrama, em mensagens que não podem ser decifradas se interceptadas, aos demais sentidos aqui recuperados, tudo se encaminha para pensarmos que, não só há questões muito específicas da vida social que estão ali plasmadas — justiça seja feita, é certamente Meneses (1989 e 2000) quem mais se esforça nesse sentido de observar a canção em seu contexto —, mas também soa razoável pensar que há boas doses de conteúdo político em *As vitrines*.

Como dissemos, a chave das relações entre sujeitos e mercadorias está nas vitrines, em especial nos versos que sublinhamos algumas vezes ao longo da análise. As condições de subjetividade e reificação como que bruxuleiam à luz de uma lâmpada piscante. Por sua vez, a senha para a especificidade nacional decerto se encontra nessa voz que canta, do vigia, do tutor, do guarda, da pequena autoridade de quarteirão que vê seu poder se espichar como as sombras à noite — e que, já dissemos neste texto, seria nossa figura característica, o arbítrio personificado. Pode até ser que este seja um homem apaixonado, mas junto dessa paixão há um cuidado que talvez transborde um afeto que não considera a liberdade do ser amado: o outro sempre dentro do campo de visão, a aproximação de perto das suas reações, os verbos no imperativo dos travessões iniciais, a espreita do ver sem ser visto.

Deste ângulo, talvez nossa última pergunta seja uma extrapolação, *ma non troppo*: e se a mulher ou menina acompanhada por esse amante ou vigia for a nação brasileira? Seu vigia, por suposto, deixa que experimente a noite e a modernidade, mas não muito, numa liberdade tutelada. Se ancorarmos ainda mais a canção ao momento de redemocratização brasileira, não é demasiado sugerir que existe um sensível teor de autoridade no afeto deste eu que canta (“Recebe o afeto que se encerra / Em nosso peito juvenil. / Querido símbolo da terra, / Da amada terra do Brasil”, diz o Hino à Bandeira Nacional). Para ensaios futuros, resta articular esta permanência do controle em tempos democráticos no caso brasileiro com a modernidade bruxuleante ou fantasmagórica que a canção representa nessa dança entre *flâneuse* e perseguidor numa metrópole erma e noturna. Não deixa de assombrar que tenha sido a canção de abertura de uma telenovela de sucesso da Rede Globo — cá entre nós, uma das operadoras da vitrine-Brasil para dentro e para fora do país.

Agradecimentos

Agradecemos a possibilidade de apresentação dessa leitura no grupo de pesquisa Literatura, Canção e Sociedade no Brasil dos Séculos XX e XXI no mês de julho de 2021. As observações feitas pelos e pelas colegas foram fundamentais para a elaboração da forma final deste texto. As leituras aqui realizadas, contudo, são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Referências bibliográficas

ALMANAQUE. Site do Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <<https://immub.org/album/almanaque>>. Acesso em: 26 ago. 2021.

ARANTES, P. “1964”, In: ARANTES, P. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. 2ª ed. Edição bilíngue. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. “O Flanêur”, in *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GASPARI, E. *A Ditadura Acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

MENESES, A. B. “Del eros politizado a la polis erotizada”. *Escritura: Teoria Y Critica Literaria*, Caracas, v. 14, n. 28, p. 375-83, 1989.

MENESES, A. B. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

PERRONE, C. “Chico Buarque: a intertextualidade dramática e a dramaticidade intertextual”. In: PERRONE, C. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SCHWARZ, R. “Fim de Século”, In: SCHWARZ, R. *Sequências Brasileiras*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. Tradução de Leopoldo Waizbort. *Mana*, nº11 (02), p. 577-591, out. 2005.

TATIT, L.; LOPES, I. C. “‘As vitrines’ de Chico Buarque: exercício de análise”. *Significação: revista brasileira de semiótica*, nº 25, p. 25-51, junho de 2006.

Recebido em: 29/08/2021

Aceito em: 29/10/2021

Referência eletrônica: LEITE, Carlos Augusto Bonifácio et al. A nação tutelada em As vitrines, de Chico Buarque. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.