

## O CALEIDOSCÓPIO DE OLHARES EM *CAFÉ*, DE MÁRIO DE ANDRADE

Raquel Andrade Machado<sup>1</sup>

### Resumo

O romance *Café* (1942), de Mário de Andrade, apresenta sua intriga num palco de vários “eus”, personagens descritas sob o olhar de Chico Antônio, cantador de ganzá norte-rio-grandense, recém-chegado a São Paulo, para visitar seu pai adotivo. Para demonstrar o modo baudelaireano de olhar, recupera-se a trajetória do *flâneur* marioandradiano em analogia ao olhar poético que lê a cidade, por meio dos fragmentos e índices da sociedade brasileira moderna do século XX. Neste passeio pela metrópole, a vida urbana nos é revelada pela narração de histórias com intrigas familiares em releitura pelo narrador, entre falas e silêncios de sua memória e música cantada. Esse caráter folhetinesco do romance inaugura a dialogia entre a natureza e o homem cantador, ressaltando a interação cidade e campo, núcleo construtor da urbe paulistana. Linguagem verbal e não verbal se mesclam ao narrar do romance híbrido de Mário de Andrade.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade. *Café*. Narrador. “Flâneur”. Enunciações híbridas.

### Abstract

In the novel *Café* (1942), of Mário de Andrade, presents his intrigue on a stage with various “selves”, which are characters described through the perspective of Chico Antônio, a player of “ganzá” from Rio Grande do Norte who recently arrived in São Paulo to visit his father. To demonstrate the Baudelairean way of seeing, the trajectory of the “marioandradiano *flâneur*” is told in analogy with the poetic gaze that reads the city, through the fragments and figures of twentieth century’s modern Brazilian society. On this tour through the metropolis, urban life is revealed through storytelling involving family intrigues in a new reading done by the narrator, between words, silence and sung music. This nature of the novel creates dialog between nature and man, emphasizing the interaction between city and countryside under which São Paulo was build. Verbal and non-verbal language are mixed in the hybrid’s narrative of Mário de Andrade’s romance.

**Keywords:** Mário de Andrade. *Café*. Narrator. “Flâneur”. Hybrid enunciations.

*Café*<sup>2</sup>, de Mário de Andrade, é formado por um palco de “eus” que se desdobram em sujeitos narrativos sob o olhar de Chico Antônio, cantador de ganzá norte-rio-grandense, recém-chegado a São Paulo, para visitar o pai adotivo. Ele narra a história sob a perspectiva de imigrante nordestino caipira, que desconhece a metrópole e seus desafios, olhando a cidade num desdobramento de “eus” da narrativa em paralelo à formação histórica e humanística da cidade, tendo em vista sua posição estrangeira diante da terra desconhecida. A história é

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura e Crítica Literária e Especialista em Literatura (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Licenciada em Letras (Centro Universitário Padre Anchieta).

<sup>2</sup> Para a realização deste artigo, foi utilizada a primeira edição do romance *Café*, lançada durante a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2015, resultado da pesquisa da tese de doutorado de Tatiana Longo Figueiredo, sob a orientação da professora Doutora Telê Ancona Lopez. Portanto, referimo-nos à seguinte edição: ANDRADE, Mário de. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

dividida em duas partes, “A noite de sábado” e “Duas irmãs”, em que acompanharemos a trajetória do *flâneur*<sup>3</sup> de Mário de Andrade, em analogia à leitura da cidade e sociedade moderna do século XX, considerando seus desdobramentos nos “eus”: São Paulo, a memória histórica, as intrigas familiares, o *flâneur* brasileiro e os vazios construídos na narrativa.

A memória do romance é constituída por “eus” que dialogam na narrativa por meio do olhar de Chico Antônio, que se desdobra em outras personagens. Irene Machado, em *O Romance e a voz*, por meio do conceito de diálogo de Mikhail Bakhtin, explica a forma de narrar que ocorre no romance de Mário de Andrade:

Trata-se, portanto, de um modelo que descentraliza a voz narradora única. À luz do dialogismo, o romance não somente conta uma história, mas o romance fala. O texto do romance fala com enunciações articuladas, com contexto da fala onde se situa o não-dito e com seus pensamentos, inclui memórias de épocas e gêneros. [...] Como veículo da representação, a palavra se reporta à composição temática, como objeto do discurso dos personagens, do narrador, do gênero, do momento histórico ou, como preferiu Bakhtin, é voz. (MACHADO, 1996, p. 109).

*Café “fala”*, pois o narrador, centralizado sob o olhar do cantador que faz o movimento de caleidoscópio, divide-se em vários “eus” para criar memória no espaço narrativo em que ocorre a presença de diversas vozes que contam a história. Sendo assim, as enunciações são articuladas de maneira fragmentada, o tempo cairológico ocorre por meio de *flashbacks* e pensamentos das personagens. É utilizado o discurso indireto livre, além de comentários do narrador acerca de acontecimentos históricos, como a crise do café que era publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. Ao demonstrar o olhar dos outros para a cidade grande, o cantador apreende diferentes discursos e os mostra ao leitor. A respeito de como é transmitido o discurso de outrem, que, apesar de aparentemente privado da palavra, traz significados ocultos no não dito, Irene Machado cita V. N. Volochinov:

[...] aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas, ao contrário, é um ser cheio de palavras interiores. [...] É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, na sua compreensão e sua apreciação, ou seja, a orientação ativa do falante. (VOLOCHINOV, 1979 apud MACHADO, 1996, p. 133-134).

---

<sup>3</sup> *Flâneur*, de acordo com o conceito de Baudelaire, é um termo francês para caracterizar um caminhante pelas ruas da cidade, que fica a observar a movimentação das pessoas e das situações nela ocorridas. De acordo com o prefácio do livro de Edmund White, *O flâneur*, traduzido para o português por Reinaldo Moraes (Cia. das Letras, 2001, p. 1), “Um *flâneur* é alguém que perambula sem compromisso por uma cidade, alguém que percorre as ruas sem objetivo aparente, mas secretamente atento à história dos lugares por onde passa e à possibilidade de aventuras estéticas ou eróticas. A capital da França é, por excelência, a cidade do *flâneur*.”

Nesta perspectiva, por meio dos vazios e ausências que deixa na narrativa, Chico Antônio permite que o discurso de outrem seja personagem que tem voz, seja a interpretação do leitor, ganhe espaço na narrativa e produza um texto repleto de significado.

O desdobramento desses “eus” na narrativa ocorre durante a trajetória do cantador de gonzá que encontra personagens que tomam a voz narrativa, como a cidade de São Paulo, a memória histórica, Quinzinho e Eulália, Vivi e Clara, Alceu e Fernando. Esses olhares são análogos ao ver poético que lê a cidade, fragmentos e índices da sociedade brasileira moderna do século XX.

A partir do momento em que decide ir para o Sul, Chico Antônio já sabe que vai representar um novo “eu”, deixando o cantador que era no passado:

[...] ficou mais uns minutos, ciente de disfarçar. Estava já representando. Ou melhor, perdido na decisão. [...] mas por dentro as vozes do desejo afirmavam ‘São Paulo!’ e o passo apressava, batendo na terra bem. (ANDRADE, 2015, p. 55, 56).

O cantador sente esse desejo como se a metrópole fosse uma fuga dos problemas que enfrentava na sua cidade, tendo necessidade de partir:

[...] e a culpa de tudo [...] era da terra. Nessa maneira comoventemente ingênua com que o povo classifica bens e males, a terra é que ficara detestável, infame, ordinária, a terra não prestava. O único jeito era ir pra São Paulo mesmo, e o mais depressa. (ANDRADE, 2015, p. 65).

Chico Antônio enfrenta seu primeiro desafio como *flâneur* baudelairiano ao pegar o trem para chegar a São Paulo. De acordo com Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (2000), citando Simmel, os transportes públicos mudaram a maneira de vida das pessoas verem e ouvirem, pois, antes da sua invenção, não estavam acostumadas a passar horas ao lado uma das outras sem manter algum tipo de comunicação. O autor também afirma: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2000, p. 36), o que ocorre nas descrições do olhar do cantador pelas ruas de São Paulo: a personagem fica admirada e observa muitas coisas ao mesmo tempo, ficando em um estado de inquietação em que não tem nada a dizer, apenas sentir. É um momento em que faltam palavras para expressar o que se está sentindo, portanto, o narrador, por meio do discurso indireto e indireto livre, molda a linguagem utilizada à diversidade e fragmentação de São Paulo, sendo o discurso marcado por grande fluidez narrativa. A primeira impressão de Chico Antônio sobre São Paulo é marcada pelo discurso:

Andava rápido mas com dificuldade por causa daquele povaréu maravilhoso, como nunca vira. Luzes vermelhas, azuis, verdes, apagavam, acendiam, casas iluminadíssimas, pra que tanta luz? Enfieiras de bondes, moças passeando, mistura formidável, Chico Antônio sorriu. Seu João falava sempre mas havia também as frases dos outros, se entendia quase tudo, muitas moças passeando, mas que rua incomparável! muitas moças lindas, enfeitadas, automóvel que não acabava mais, buzinas, uma porta era teatro, músicas, deléns de mais bondes chegando, Chico Antônio estava bem tonto. Principalmente estava deliciado. Gozava por dentro um chuáá contínuo, enlanguesciente, muito cômodo e conhecido, que adorava. (ANDRADE, 2015, p. 67).

Observa-se que o cantador é somente sensações: observa as luzes, os barulhos (“deléns” do bonde, “chuáá” interior), os passantes e seus pensamentos são introduzidos na narração sem aviso prévio do narrador, por meio do discurso indireto livre. Mário de Andrade tinha domínio da linguagem que, por meio de onomatopeias, também leva o leitor a sentir a narrativa do cantador. Chico Antônio é muito fragmentado em relação à narração e à cidade de São Paulo, sendo formado por um caleidoscópio de olhares que compõem a narrativa:

[...] Mas era mesmo um espetáculo muito novo e muito impressionante. Um poder de criação antinatural, desumano, individualista a um excesso monstruoso, desmantelava as enormes construções numa irregularidade semostradeira, numa desconcordância grandiosamente espetada. Eram fundos fenomenais de casas, paredões lisos chapeando o morro, deixando nos vãos aparecer mais longe frontarias e cúpulas berrantes. (ANDRADE, 2015, p. 68).

A discordância entre os prédios e monumentos de São Paulo mostrava não somente sua beleza, mas o não natural, não humano e individualista, em consonância às características de alguns “eus” que assumirão o papel de narrador mais à frente na narrativa.

O ritmo rápido e a cadência da narração do *flâneur* podem ser explicados por Walter Benjamin, em que a distância e o tempo irrompem na narrativa para deixar o tempo psicológico da personagem comandá-la, sendo um texto imagético:

[...] as distâncias dos países e dos tempos irrompem na paisagem e no momento. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, batem os vasos do afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio e, tanto interna como externamente, se passa aquilo que podemos visualizar numa daquelas “pinturas mecânicas” [...]. (BENJAMIN, 2000, p. 190, grifo do autor).

Chico Antônio era “andarilho por delícia, por destino, não possuía noção de tempo e espaço” (ANDRADE, 2015, p. 49). Essa frase metalinguística demonstra a fragmentariedade do romance, em que tempo e espaço muitas vezes não seguem uma estrutura linear. Nesta perspectiva, a própria construção narrativa é um andarilho pela linguagem, caminhando por diversos “eus” para mostrar o enredo de *Café* e o olhar de Chico Antônio para a cidade de São Paulo. O narrador, por meio da memória narrativa, não tem pressa em chegar ao final dela, ele quer se deliciar com a história, o modo de contá-la e os costumes da cidade grande no século

XX. Tal fato é comprovado pelo empenho do próprio autor em produzir sua obra-prima, falecendo antes de concluí-la.

Todo o entusiasmo de Chico Antônio pela modernidade e transitoriedade da cidade de São Paulo acaba depois da noite de sábado. Desiludido, Chico Antônio tem consciência do ambiente novo em que se insere:

A estrada sem poeira, as terras todas trabalhadas, a regularidade das plantações, cidades, tantas cidades poderiam ter dado pra ele a evidência do conforto, a fisionomia da riqueza, mas essas eram aquisições que não entravam absolutamente na sensação de bem-estar que Chico Antônio tinha. (ANDRADE, 2015, p. 147).

Talvez Chico Antônio, apesar de aparentemente inconsciente sobre seus atos, tenha se questionado sobre a felicidade de um observador das ruas de São Paulo e chegado a certa conclusão para o questionamento de Baudelaire (apud BENJAMIN, 2000, p. 37): “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?”. Provavelmente sua resposta seria a de que o perigo é o próprio homem, já que o cantor sempre se identificou mais com os animais, sendo morto ao final da narrativa por um descuido humano, voltando à terra a que sempre pertenceu. Vale ressaltar que Chico Antônio é adotado, reforçando que ele não tinha vínculo com alguém ou local, bem ao estilo folhetinesco e flaneuriano.

Outro olhar, desdobrado sob a perspectiva de Chico Antônio, é a memória histórica, que está presente ao longo de todo o romance e é importante, pois, em muitos momentos, ela própria passa a ser o narrador, referindo-se a fatos ocorridos por longos parágrafos e páginas. Ela também pode ser analisada como *flâneur* de Baudelaire, pois conduz o caminhante (no caso, o leitor) ao passado e a algo de que não tem posse e nem possibilidade de ser modificado:

[...] a rua conduz o flaneur a um tempo desaparecido. [...] Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida que não é o seu próprio, o particular. (ANDRADE, 2015, p. 185).

O primeiro acontecimento histórico do romance ocorre em uma interrupção da chegada de Nedim para conversar com Chico e Seu João. O tempo é fragmentado das páginas 72 a 85, e a narrativa é retomada pelo discurso direto do pai do cantor já na página 86. Acontecimentos como o enriquecimento dos italianos e outros estrangeiros; referências a Garibaldi, Campos Sales e Mussolini; a escravidão; a guerra europeia; o cultivo de café, trigo e cana-de-açúcar; a produção de seda, produtos químicos e a tipografia, que ficava sob responsabilidade dos estrangeiros; os *trusts*; o fascismo na Itália; o governo que defendia os

estrangeiros; a questão da migração para o Sul e a situação dos colonos das fazendas de café. Mais à frente do romance são citados a Praça do Correio, o Clube Português e a rua do Cassino Antártica. Na segunda parte, meios de comunicação também são mencionados: *O Estado de S. Paulo*, *A cigarra*, *Para Todos*. Também há menção à crise do café no Brasil e sua relação com os Estados Unidos, que é retomada na página 198. Questões como a Revolução de 1924 e a volta dos produtores de café às fazendas são as últimas memórias históricas do romance.

Dessa maneira, a memória como “eu” da enunciação age como narradora de fatos históricos que foram introduzidos em *Café* para mostrar a crise pela qual o país passava no momento, a questão da migração para São Paulo em busca de melhores condições financeiras e os estrangeiros, que muitas vezes competiam com os brasileiros. Como um *flâneur* baudelairiano, a memória leva o leitor ao palco da crise do café no século XX.

Os outros “eus” construídos no romance se contrastam e trazem características folhetinescas, além de demonstrarem o olhar que tinham para a cidade de São Paulo. Quinzinho e Dona Eulália formavam um casal de cultivadores de café, tinham duas filhas e moravam na fazenda chamada “Santa Eulália”, recurso irônico utilizado pelo narrador, uma vez que a personagem é sempre caracterizada como a coitada, a quem todos recorrem quando precisam de proteção. Ela não tem vontade própria e faz o que é necessário para ver o bem-estar da família, daí ser considerada “santa”. A senhora é sempre narrada como “A boa da dona Eulália é que era a excrescência daquela casa, coitada.” (ANDRADE, 2015, p. 153), tendo inclusive a consciência de como é vista: “[...] Mas havia um ‘a pobre!’ convencional, sentido por todos em relação a dona Eulália. Até por ela mesma, que acabou agindo e sendo como se fosse ‘a pobre!’”. (ANDRADE, 2015, p. 182, grifos do autor).

Apesar das qualidades que aparentemente diminuem a mulher, ela é a única personagem que não teve sua essência alterada ao se mudar para a cidade. Seu marido, por outro lado, sentia-se angustiado, triste e nervoso com a nova casa, a riqueza e com a crise do café, que estava levando à falência muitos fazendeiros: “é que ruim ou bom, era mesmo o Governo que inda podia salvar a situação. E a covardia interna fazia nascer em Quinzinho angustiado, como fazia em noventa por cento da fazendeirada [...]” (ANDRADE, 2015, p. 210). O olhar do marido e da mulher para São Paulo era, portanto, de angústia: foram à cidade em busca de melhores condições para as filhas e acabaram não se adaptando ao ambiente, assim como Chico Antônio, que também preferia a vida onde tinha nascido, sem o rebuliço, problemas e hipocrisias da capital.

Vivi e Clara, no entanto, adaptam-se bem à cidade grande, porém, têm diferentes traços de personalidade que as fazem discutir muito. Enquanto Vivi é ambiciosa, ao lado do marido Alceu, Clara sempre se manteve humilde e com laços na fazenda em que morava:

Vivi movia-se bem, estava natural. Clara quase não porque fosse propriamente aquele o ambiente dela mas porque era mesmo duma naturalidade muito pura, muito igual. [...] Só Vivi se valorizava fisicamente nele e era urbana. Clara, apesar de mais velha, era agora um reflexo da irmã e se adaptara a essa inferioridade de brilho, em que a gente acabava por descobrir a caipirinha. (ANDRADE, 2015, p. 153, 162).

As irmãs não têm personalidades opostas, apenas não se adaptam ao ambiente de São Paulo da mesma maneira, e disso decorrem as inúmeras brigas e intrigas em família, bem à maneira do folhetim. Os respectivos maridos das irmãs acompanham esse movimento de contrastes. Fernando é acomodado e tranquilo, sabendo se colocar na família de Clara como alguém de menor poder aquisitivo, logo, não interfere nas questões familiares. Apesar da falta de ambição e dinheiro, tem o suficiente para manter a mulher e filhos, formando uma família feliz. Já Alceu é seu oposto, ambicioso e invejoso, beira a hipocrisia, como no caso do jantar com o chefe em que ele mesmo, brasileiro, foi comprado por um banquete dado pelos estrangeiros, apesar de criticar quem se deixava seduzir por ofertas internacionais. Apesar de ter seu salário aumentado várias vezes, ele e Vivi não conseguem a felicidade e a paz doméstica que Clara alcança. Alceu é contraditório inclusive no nome, pois seu apelido para todos que o conheciam era Celeu, sendo tratado pelo narrador da mesma maneira, que altera momentos em que chama a personagem ora pelo nome ora pelo apelido:

E aquela casa não era nada propícia pra que ele se esquecesse dessas mesquinhas, entre um Celeu de grandezas arrotadas e um sogro gastando por não saber mais não gastar. Era por natureza liberal nos gestos e despesas mas também essa naturalidade se exagerara um bocado pela preocupação de não ficar atrás do sogro, não envergonhar a mulher que viera da riqueza. [...] Fernando no momento estava com medo. Tinha o medo de ser despedido, tinha medo de não aguentar bem com o despesão duma casa, medo propriamente não, dúvidas, hesitações que já eram por si mesmas perigosas. (ANDRADE, 2015, p. 205).

Nesses “eus” que tomam o palco da narrativa por meio de fragmentos, percebe-se o contraste de olhares para São Paulo: enquanto uma irmã vê uma promessa de vida feliz, luxo e engrandecimento, fazendo o que for necessário para alcançar seu objetivo, a outra percebe que não é na cidade grande que encontrará a paz doméstica, logo, volta à fazenda e dedica sua vida ao marido e ao filho. As próprias famílias que cada uma forma demonstram esse contraste: Vivi tem apenas uma filha, que é utilizada, em determinados momentos, para fazer chantagem emocional com os pais, assemelhando-se ao contexto da família moderna,

enquanto Clara gera vários filhos, que vão viver na fazenda ao lado do pai e dos avós, ideia romanesca da concepção de lar.

Portanto, percebe-se como os “eus” atuam de maneira a completar o olhar que Chico Antônio tem da cidade grande. Ao estilo de um *flâneur* baudelairiano, o cantador nos mostra a vida não somente de transeuntes numa noite de sábado, com movimento, carros e pessoas diversas circulando, mas também mostra, sob o ponto de vista de outras memórias, outros olhares: o casal de fazendeiros que enriquece e vai viver na Alameda Santos; os sufocos que Quinzinho passa e o ridículo a que dona Eulália é exposta; a adaptação dos mais jovens à cidade grande, em que o casal ambicioso faz o que for necessário para atingir seus objetivos, enquanto o outro casal percebe que a felicidade não está no dinheiro que vieram buscar em São Paulo, mas na sua própria essência. A urbe paulistana é construída nesse romance pela interação campo-cidade, sendo que o desfecho do romance é de que há paz no campo e não na cidade grande, porque a segunda parte da narrativa é contada sob o ponto de vista de Chico Antônio, observador daquele público de São Paulo e que chegou à conclusão de que não pertencia àquele lugar, logo, pessoas como ele também seriam mais felizes em sua terra natal, com exceção dos ambiciosos.

No posfácio de *Café*, é narrada a morte de Chico Antônio, demonstrando sua redenção e não adequação ao ambiente paulista, onde o personagem perde a voz de cantador e a concede a outras personagens, que assumem o palco narrativo na segunda parte da história. Citando Baudelaire (2004, p. 21):

[...] Pode-se igualmente compará-lo [*flâneur*] a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens tão vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.

A forma híbrida do romance de Mário de Andrade se faz pela mescla entre linguagem verbal e não verbal, demonstradas a partir do olhar dialógico de Chico Antônio, que, por meio de um discurso fragmentado, mostra-nos um caleidoscópio de posições acerca de sua própria visão, dividida entre o cantar e o silenciar, o contar e o mostrar, o dito e o não dito.

Em *Sobre a modernidade*, de Charles Baudelaire, no artigo “O pintor da vida moderna”, há a descrição do *flâneur*:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos

prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (2004, p. 21).

O cantador assemelha-se à figura de Baudelaire, pois está observando uma noite de sábado em São Paulo, distante de sua casa no Nordeste, e o próprio movimento de narrar é ondulante e numeroso nas suas descrições de sensações e fluidez dos acontecimentos. Chico Antônio está no coração da cidade e, no entanto, permanece nulo, ninguém o conhece e é aparentemente imparcial em relação às coisas que vê, apesar de estar encantado por elas. O cantador é esse paradoxo que propõe Baudelaire: ele quer fixar residência no imóvel, ou seja, sentir-se acolhido em São Paulo, sabendo que não terá espaço para ser bem recebido, como Quinzinho propõe que ele será bom camarada se não for cachaceiro. Este termo demonstra o enigma do romance: cachaceiro pode ter o significado de quem bebe muito, mas, também, daquela pessoa que caminha perdida pela cidade, olhando vários aspectos dela ao mesmo tempo em que tudo acontece rapidamente. Cachaceiro seria, portanto, o próprio *flâneur*: o olhar que observa a narrativa e a cidade sob vários prismas arlequinais. Essa vontade de ser incluído num lugar em que não se encaixa, estar presente no centro do mundo e permanecer oculto para as pessoas, faz de Chico Antônio um *flâneur* ao estilo dos observadores franceses, caminhando pela cidade e olhando para as figuras e personalidades existentes na cidade grande e moderna, permanecendo imparcial pela fala, mas analítico pelas sensações.

O olhar de Chico Antônio sobre as mulheres de São Paulo e sua sexualidade também são narrados:

Algumas vitrinas já estavam se apagando, mas ainda assim as luzes eram maiores, mais excitantes, deixando as mulheres bem visíveis. E nas casas de modas e quinquilharias, manequins, meias, vidros de cheiro [...]. Reentrou na calçada e logo adiante parou, vivendo com os olhos aquelas banhistas maravilhosas, duas, uma de pé, outra já deitando na areia, se rindo pra todos na vitrina da Casa Alemã. Ao longe as dunas, o mar verde do Rio Grande do Norte. Chico Antônio ficou encostado na parede, à beira da vitrina, respirando o prazer daquelas figuras tão lindas, era lindo! num muito respeito humilde, porque se elas fossem vivas na certa que seriam gente de outra classe, filhas de senhor de engenho, pros amores dele não. Olhava com cisma grandiosa, num esvaimento suave da excitação. (ANDRADE, 2015, p. 105).

Essas vitrinas e modelos que aguçavam a sexualidade de Chico Antônio estavam presentes em Baudelaire por meio das galerias, “caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore” (BENJAMIN, 2000, p. 35), em que os observadores transitavam e se sentiam à vontade. “A rua se torna morada para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2000, p. 35). A questão da sensualidade e prostituição era outro tema frequente nos romances franceses e cidade de Paris, completando o nosso *flâneur* brasileiro, além do trecho citado acima ser

altamente sensitivo, mostrando os pensamentos e desejos de Chico Antônio que não chegam a se concretizar.

As relações estabelecidas entre Chico Antônio e o *flâneur* baudelairiano os aproximam enquanto caminhantes de cidades grandes que sofrem a influência de sensações e acontecimentos, não para repensá-las conscientemente, mas senti-las e enxergar como o contemporâneo influencia o mundo e a maneira de agir e pensar das pessoas.

Ao ler sobre as moças que o cantador observava passar pela cidade, percebemos o diálogo com “A uma passante”, de Baudelaire, a começar pelo título, na descrição das ruas da cidade grande “A rua em torno era um frenético alarido” e na erotização da mulher: “Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / erguendo e sacudindo a barra do vestido”. No poema, o eu-lírico observa a mulher, nobre e ágil, passar por ele e bebe perdido sua cristação, bem ao estilo dos *flâneurs* baudelairianos que observam as mulheres, as passantes, de vários ângulos arlequinais e se perdem em seus encantos. No entanto, como a mulher apenas passa, ele não torna a olhá-la pela segunda vez, gravando na memória a impressão que teve dela. Quando a voz poética afirma que o sabia demais, acreditou ter seu “olhar olhado” correspondido e, em virtude desta esperança que não é certa, crê que na eternidade voltará a vê-la. O próprio poema é fragmentado e expressa sensações difíceis de serem explicadas pela linguagem, deixando nos vazios e impressões seu verdadeiro significado, que não pode ser elucidado integralmente pela linguagem, somente pelas sensações.

Por ser contemporânea e, por isso, fragmentada, a narrativa de Mário de Andrade também abre espaços vazios que são repletos de significado, logo, não são mais ausências, mas esse “tudo que fica por fazer” na narrativa também contribui para sua construção de sentido, como outro olhar presente no romance. Para tanto, observou-se como as personagens lidam com o vazio, considerando o olhar flauneriano de Chico Antônio, a distância temporal e o contexto em que a narrativa ocorre.

Logo no primeiro parágrafo do romance encontramos a personagem interagindo com o vazio:

Ficara [Chico Antônio] nesse estado suave de paciência que no geral veste os incultos quando caceteados. Não procurara reagir, examinando os outros viajantes ou metido nalgum pensamento. Se mantinha, um bocado maior pela relaxação do físico, *nessa intimidade com o vazio*, em que o ser se vegetaliza, bom, quase desaparecido. (ANDRADE, 2015, p. 45, grifo nosso).

Chico Antônio, ao ser íntimo do vazio, também coloca o narrador nessa posição. O romance trabalha com os “eus” que vão preencher o vazio que é cheio de significado, assim

como a seleção do discurso acima. Ao introduzir o parágrafo seguinte com a conjunção “mas”, o narrador demonstra esse preenchimento que se fará ao longo da narrativa. Outro momento em que isso ocorre com a personagem é quando ela vai revelar ao pai que abandonou a mulher para ir a São Paulo, em que o cantador sai da inconsciência habitual para refletir sobre o passado: “a vacuidade constante em que vivia o conservava num estado de armistício, tão vegetal que chegava sequer a reconhecimento de vitalidade – uma interminável monotonia” (ANDRADE, 2015, p. 96). Quando estava caminhando com Seu João e Jorge, ocorre o mesmo: “Caíra num vazio modorrento, exacerbado pelo cansaço de ter puxado os outros dois até ali”. (ANDRADE, 2015, p. 102). Percebe-se, inclusive, uma ironia sutil na descrição do cansaço exagerado sentido pelo cantador de ganzá, caracterizando o imigrante nordestino.

Outro momento metalinguístico ocorre na suposta bronca que o pai deveria dar ao cantador por ter abandonado a esposa. Porém, ao invés de esbravejar logo de início, Seu João falava mansamente, o que machucava Chico Antônio, como se o silêncio o obrigasse a construir outro significado:

E isso maltratava Chico Antônio porque as ausências repentinas de voz não tinham mais nexos pra ele, lhe interceptavam a liberdade de cismar. Porém seu João aos poucos agarrara num discurso muito igual e sem parada, indo até as portas da infância do coqueiro, pra poder censurar perdoando. [...] A voz, as expressões às vezes duras mas conhecidas, lhe batiam no corpo feito mão que acarinhasse. Surgiam detalhes, às vezes provocados por alguma frase, alguma expressão que já escutara num tempo vastamente atrás, em circunstâncias especiais. (ANDRADE, 2015, p. 143).

Dona Eulália assemelha-se a Chico Antônio na sua relação com o ausente:

Aquele vazio interior que desde os seus tempos de moça ignorante e roceira fora sempre o seu modo de ser, vida duma animalidade muito ordeira, inflexível no cumprimento dos deveres objetivos, incapaz anos e anos, toda a vida, duma falha, duma invenção de preguiça, da menor independência da ação: agora se tornara também um vazio físico, porque na cidade não tinha nada que fazer. (ANDRADE, 2015, p. 162).

As ausências de voz, sempre presentes no romance por meio do cantador, acabam incomodando a ele próprio, como se estivesse acostumado a absorver as emoções da cidade grande e agora tivesse que escutar o vazio, sendo obrigado a tomar consciência de si e perceber que não se encaixava em São Paulo. O vazio, portanto, funciona como um recurso para dar sentido à narrativa e fazer com que o próprio leitor preencha o não dito. Nesse sentido, ele age como *flâneur* baudelairiano, observando as situações e, na sua ociosidade habitual, trabalha as sensações que absorve do ambiente em que vive.

Portanto, *Café*, romance híbrido de Mário de Andrade, é construído num palco narrativo de vários “eus”: Chico Antônio e sua relação com São Paulo, fatos históricos, personagens folhetinescas e vazio, recontados pelo olhar caleidoscópico do narrador em analogia às imagens de um olhar poético, que mescla linguagem verbal e não verbal, demonstrando, assim, as bases de formação da sociedade brasileira moderna na interação cidade-campo do século XX, em São Paulo.

### Referências

ANDRADE, Mario de. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Organizador: Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MACHADO, Irene. A ficcionalidade das vozes discursivas. In: \_\_\_\_\_. *O romance e a voz*. São Paulo: FAPESP, 1996.

WHITE, Edmund. *O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

### Obras consultadas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. A teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.