UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

ANDRÉA ALVES RODRIGUES

**O imigrante italiano no *sainete* argentino da primeira metade do
século XX – Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión**

Versão corrigida

SÃO PAULO

2019

ANDRÉA ALVES RODRIGUES

O imigrante italiano no *sainete* argentino da primeira metade do século XX – Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión

Versão corrigida

De acordo:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresa Celada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. María Teresa Celada.

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

RAari	<p>Rodrigues, Andréa Alves</p> <p>O imigrante italiano no sainete argentino da primeira metade do século XX - Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión / Andréa Alves Rodrigues ; orientadora Maria Teresa Celada. - São Paulo, 2019.</p> <p>143 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.</p> <p>1. Imigrante italiano. 2. Estereótipo. 3. Sainete portenho. 4. Teatro cômico e popular do século XX. 5. Memória discursiva. I. Celada, Maria Teresa, orient. II. Título.</p>
-------	--

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Andréa Alves Rodrigues

Data da defesa: 17/05/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. María Teresa Celada.

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/08/2019

María Teresa Celada
(Assinatura do (a) orientador (a))

RODRIGUES, Andréa Alves. **O imigrante italiano no *sainete* argentino da primeira metade do século XX – Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión.** Dissertação apresentada ao Programa de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em: 17/05/2019

Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª. María Teresa Celada (orientadora)

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^ª. Dr^ª. Maria Onice Payer

Instituição: Univás

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^ª. Dr^ª. Fabiele Stockmans de Nardi

Instituição: UFPE

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Suplentes

Marisa Grigoletto (USP)

Andreia dos Santos Menezes (UNIFESP)

Maria Zulma Moriondo Kulikowski (USP)

*Aos meus pais, por tudo. À minha irmã pela
inspiração. Ao meu marido, pela paciência. Ao meu
filho pela força para concluir.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Teresa Celada, pela paciência e dedicação, por todo o cuidado e preocupação comigo e com o meu trabalho. Por tudo que tem me ensinado e por ter sido muito mais que minha orientadora.

Aos professores Pablo Gasparini e Maria Onice Payer pela leitura atenta e por todas as indicações realizadas durante o exame de qualificação. Professor Pablo, muito obrigada também por me apresentar o teatro de Novión.

À professora Fabiele Stockmans de Nardi por ter aceitado participar da banca de defesa desta dissertação.

Às professoras Adriana Iozzi Klein e Roberta Barni da área de Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP pelo enorme auxílio.

À Miriam pela enorme ajuda e pelo tempo dedicado ao meu trabalho.

Ao professor Carlos Fos que me acolheu sem nem me conhecer no Teatro San Martín em Buenos Aires e encheu a mesa de livros para que eu pudesse me enfronhar nos estudos de teatro argentino.

Ao professor Oscar Conde da Academia Portenha de Lunfardo que me recebeu com enorme carinho e me permitiu participar de um marcante encontro entre os acadêmicos.

Aos amigos das disciplinas e também das interlocuções: Gisele Moreira e Carlos Fonseca. Obrigada por fazerem parte dessa trajetória.

À minha amiga e irmã Jorgelina Ocaranza por ter estado desde o início compartilhando materiais, experiências, opiniões e os momentos descontraídos de que tanto precisei.

Ao meu grande amigo e irmão, Juan José Pablo Moronta e sua esposa Janaína Marcoantonio, por toda a ajuda na leitura das obras que lhes eram familiares, nos livros “emprestados” que ficaram comigo e pela amizade sincera.

À minha amiga e irmã Aline Aparecida da Costa pela sua leitura atenta, pela sua preocupação e pela amizade desde a Língua de Eulália.

Aos meus colegas de trabalho, Nicolás Gentile, Leandro Bueno e Jeane Bispo pelos momentos de café na empresa nos quais compartilhamos preocupações sobre nossas pesquisas e nossos interesses. Vocês foram fundamentais, muito obrigada pela preocupação sincera e por me ajudarem no processo.

Ao meu marido, pelo suporte e carinho incondicionais todos esses anos, desde a graduação, e pelo apoio no intercâmbio que levaria, de alguma maneira, ao presente trabalho.

À minha irmã, minha fonte de inspiração e dedicação e prova de que, mesmo diante das adversidades, podemos conquistar o que queremos. Se cheguei até aqui, a culpa é sua.

Aos meus pais por me incentivarem a estudar constantemente e que, mesmo sem terem tido acesso ao estudo, sempre me ensinaram o caminho dos livros e se orgulharam de cada conquista minha. Tudo é e sempre será por vocês.

Finalmente ao meu filho, João Pedro, que chegou de surpresa para me dar forças quando eu achava que já não tinha mais; meu pequeno que coloriu meus dias e deu sentido à minha vida. Você me mostrou o verdadeiro amor.

“Ah, a miséria do imaginário e do simbólico, o real sempre adiado para amanhã.”

Deleuze, G. e Parnet, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 64.

RESUMO

RODRIGUES, Andréa Alves. **O imigrante italiano no *sainete* argentino da primeira metade do século XX – Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión.** Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Neste trabalho abordamos fundamentalmente o modo como se materializam na textualidade do teatro cômico e popular portenho do começo do século XX os discursos sobre a imigração, concentrando-nos em como aparece a imagem estereotipada do imigrante italiano num gênero específico: o *sainete*. Compreendemos a produção desse estereótipo como vinculada ao processo político que durante o século XIX, no espaço do que é hoje a Argentina, antecipou e constituiu a imigração como necessária, com base na consigna “governar es poblar” dentro de um projeto liberal. Uma vez que a imigração italiana representou a maior parcela dos contingentes que chegavam a esse espaço, o gênero teatral do qual nos ocupamos mobiliza uma série de sentidos vinculados ao que entendemos, nesse complexo processo de incentivo à imigração, como fruto da confrontação entre a antecipação que a “imaginou” e o reconhecimento da heterogeneidade que a constituía, o que resultou em uma inversão dos sentidos inicialmente projetados.

Considerando o texto teatral como parte de uma prática complexa e maior que se vincula ao funcionamento de uma memória discursiva e às relações de poder que atravessam suas condições de produção, nos concentramos em destacar um aspecto especialmente relevante nesse sentido: o *sainete* busca o entretenimento e o riso, por parte do espectador.

Em nossa dissertação, a pesquisa se textualiza em três capítulos: no primeiro abrimos uma possível trilha para adentrarmos em regiões da memória discursiva, sempre frondosa e intrincada, que nos permita compreender a já referida antecipação sobre a imigração que aconteceria a partir da segunda metade do século XIX; no capítulo 2, colocamos em relação importantes considerações de estudiosos do teatro que tratam, desde o período colonial, das filiações dessa prática com o discurso dominante, o que permite observar a inserção do teatro em um processo de interpelação maior. No terceiro e último capítulo, nos concentramos na análise de um recorte das obras de Alberto Novión, autor que possui uma vasta obra popular ligada ao teatro e da qual tomamos quatro *sainetes*: *Don Chicho* (1933), *La chusma* (1913), *La familia de don Giacumín* (1923) e *La caravana* (1915). A abordagem, realizada após a introdução de uma série de reflexões acerca do “estereótipo”, nos permite interpretar os principais traços de seu funcionamento com relação ao imigrante italiano bem como detectar a materialização de (outros) sentidos, constitutivos do complexo processo discursivo que leva à fixidez e ao excesso.

Palavras-chave: Imigrante italiano. Estereótipo. *Sainete* portenho. Teatro cômico e popular do século XX. Memória discursiva.

RESUMEN

RODRIGUES, Andréa Alves. **El inmigrante italiano en el *sainete* argentino de la primera mitad del siglo XX – Memoria y estereotipo en un recorte de la obra de Alberto Novión.** Tesis (Maestría). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

En este trabajo estudiamos fundamentalmente el modo en que se materializan en la textualidad del teatro cómico y popular porteño de principios del siglo XX los discursos sobre la inmigración, concentrándonos en cómo aparece la imagen estereotipada del inmigrante italiano en un género específico: el *sainete*. Vinculamos la producción de este estereotipo al proceso político que durante el siglo XIX, en el espacio de lo que es hoy Argentina, anticipó y constituyó la inmigración como necesaria, bajo la consigna “gobernar es poblar” en el marco de un proyecto liberal. Dado que la inmigración italiana representó la mayor parte de los contingentes que llegaban a este espacio, el género teatral del cual nos ocupamos moviliza una serie de sentidos relacionados a lo que entendemos, en este complejo proceso de incentivo a la inmigración, como fruto del desfase entre la anticipación que la “imaginó” y el reconocimiento de la heterogeneidad que la constituía, lo que resultó en una inversión de los sentidos inicialmente proyectados.

Considerando el texto teatral como parte de una práctica compleja y mayor que se vincula al funcionamiento de una memoria discursiva y a las relaciones de poder que atraviesan sus condiciones de producción, nos concentramos en destacar un aspecto especialmente relevante en ese sentido: el *sainete* busca entretener y hacer reír al espectador.

En nuestra tesis, la investigación se textualiza en tres capítulos: en el primero abrimos un posible camino para internarnos en regiones de la memoria discursiva, siempre frondosa e intrincada, que nos permita comprender la ya referida anticipación sobre la inmigración que tendría lugar a partir de la segunda mitad del siglo XIX; en el capítulo 2, colocamos en relación importantes consideraciones de estudiosos del teatro que estudian, desde el período colonial, las relaciones de esa práctica con el discurso dominante, lo que permite observar la inserción del teatro en un proceso de interpelación mayor. En el tercer y último capítulo, nos concentramos en el análisis de un recorte de las obras de Alberto Novión, autor que posee una vasta obra popular ligada al teatro y de la cual tomamos cuatro *sainetes*: *Don Chicho* (1933), *La chusma* (1913), *La familia de don Giacumín* (1923) y *La caravana* (1915). El análisis, realizado tras la introducción de una serie de reflexiones acerca del “estereotipo”, nos permite interpretar los principales rasgos de su funcionamiento con relación al inmigrante italiano así como detectar la materialización de (otros) sentidos, constitutivos del complejo proceso discursivo que lleva a la fijeza y al exceso.

Palabras clave: Inmigrante italiano. Estereotipo. *Sainete* porteño. Teatro cómico y popular del siglo XX. Memoria discursiva.

ABSTRACT

RODRIGUES, Andréa Alves. **The Italian immigrant in the Argentinean *sainete* of the first half of the 20th century - Memory and stereotype in a cutout of Alberto Novión work.** Dissertation (Master). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

In this work, we discuss mainly the discourses about immigration in the texts of the comic and popular *porteño* theatre of the beginning of the 20th century, focusing on how the stereotypical image of the Italian immigrant appears in a specific genre: the *sainete*. We understand the production of this stereotype as linked to the political process in the territory of what is now Argentina during the 19th century, which anticipated and modelled the immigration as to meet its needs, based on the slogan “gobernar es poblar”, within the framework a liberal project. Once the Italian immigration represented the largest share of the contingent of immigrants who came to this territory, the theater genre we address unfolds a number of meanings related to what we understand – in this complex process of encouraging immigration – as a result of the confrontation between the anticipated “imagined” immigrant population and the recognition of the heterogeneity that constituted it, resulting in an inversion of the meanings initially designed.

Considering the dramatic work as part of a wider and more complex practice linked to a discursive memory and the power relations that traverse its conditions of production, we focus on highlighting an aspect that is especially relevant in this sense: the *sainete* aims the entertainment and laughter of the audience.

In our dissertation, the research is presented in three chapters: in the first chapter, we open a possible path to visit regions of discursive memory, always vast and intricate, which allows us to understand the anticipation of the “imagined” immigration that would take place from the second half of the 19th century onwards; ; in Chapter 2, we contrast important considerations of theater scholars who, since the colonial period, deal with the affiliations of this practice with the dominant discourse, which allows us to observe the insertion of the theatre in a process of greater interpellation. In the third and final chapter, we focus on the analysis of a clipping of the works of Alberto Novión, author who has a vast popular work related to the theatre and from which we take four *sainetes*: *Don Chicho* (1933), *La chusma* (1913), *La familia de don Giacumín* (1923) and *La caravana* (1915). The approach, taken after the introduction of a series of considerations about the “stereotype”, allows us to interpret the main features of this operation with respect to the Italian immigrant as well as to detect the materialization of the (other) meanings, constitutive of the complex process of discourse that leads to immutability and to exaggeration.

Keywords: Italian immigrant. Stereotype. *Porteño Sainete*. Comic and popular theatre from the XX century. Discursive memory.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - SENTIDOS VINCULADOS À IMIGRAÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX NA ARGENTINAS	20
1. “A los criollos les quiero hablar”	22
<i>As construções simbólicas: “pampa/desierto”, “gaucho” e imigrante</i>	24
<i>El arrabal</i>	29
2. “Tierra de desterrados natos es esta”	35
<i>Projeções imaginárias</i>	36
<i>A chegada da imigração</i>	40
3. “El idioma infinito”	52
 CAPÍTULO 2 – RELAÇÕES ENTRE PRÁTICAS TEATRAIS E SOCIEDADE NA BUENOS AIRES DO PERÍODO COLONIAL AO COMEÇO DO SÉCULO XX	63
1. Teatro e poder - <i>Ridendo castigat mores</i>	64
<i>Durante a colônia</i>	64
<i>Após a Revolução de 1810</i>	68
<i>As representações disfóricas sobre o governo de Rosas e sobre a elite intelectual</i>	74
<i>Após a Constituição de 1853</i>	78
2. O sainete no teatro portenho	81
 CAPÍTULO 3 – IMIGRANTE ITALIANO E ESTEREÓTIPO EM UM RECORTE DE SAINETES DE ALBERTO NOVIÓN	89
1. O excesso em funcionamento	92
<i>Um ponto de partida</i>	92
<i>O imigrante italiano entre o público?</i>	99
<i>¡Tanto le hiciste sufrir a to padres, tanto tené que apagare!</i>	104
<i>Con un rosario en la mano y rezando entre dientes</i>	116
2. A língua	123
<i>O cocoliche re-presentado</i>	123
<i>A re-presentação do italiano de don Florencio</i>	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

INTRODUÇÃO

Durante o primeiro semestre de 2011 realizei na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, um intercâmbio em nível de graduação proporcionado pela Universidade de São Paulo que me permitiu, pela primeira vez, um deslocamento geográfico e, portanto, cultural; acredito que as marcas dessa experiência estão presentes nesta dissertação. Ao longo desse período tive a oportunidade de me dedicar, entre outras disciplinas, ao estudo da literatura argentina do século XIX num curso que alcançava questões profundamente significativas no que se refere à constituição da nação argentina após um processo independentista ao qual, inclusive, se seguiu um período de disputas e conflitos internos – série de acontecimentos que aparecia representada em muitos dos textos literários abordados.

Assim, foi possível observar a materialização de discursos sobre a pátria, sobre a nação, sobre os sujeitos interpelados em cidadãos e, especialmente, sobre os imigrantes que foram “incluídos” como parte do projeto que calculava que, de um *desierto* despovoado, devia vingar uma grande nação civilizada – nação cujos contornos, no século XIX, estavam sendo definidos. Essas leituras alteraram em vários sentidos a minha relação tanto com a língua – da qual tentava me fazer sujeito – quanto com o próprio espaço simbólico dentro do qual me encontrava. Nesse sentido, várias foram as obras literárias (algumas mais que outras) que, pelo modo de representar a figura do imigrante, chamaram a minha atenção durante o referido curso. Entre esses textos encontram-se romances naturalistas como o de Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, de 1887, e a série de debates que importantes nomes da classe política e intelectual de Buenos Aires levaram a cabo. Tais debates giravam em torno do projeto de nação que se concretizaria na segunda metade do século XIX, a partir de um plano político-econômico liberal.

O interesse sobre o tema da imigração e a sua representação na literatura se viu reforçado em 2012 quando, de volta ao “aconchego” da língua materna no espaço (mais) familiar, cursei a disciplina *Variedade e Alteridade em Língua Espanhola*, ainda como estudante da graduação do curso de Letras Português/Espanhol da Universidade de São Paulo. Nessa experiência, surgiram novas leituras que se entrecruzaram com o estudado durante o intercâmbio e das quais ainda ressoam formulações tais como a da psicanalista Christine Revuz (1998, p. 227): aprender uma língua é “sempre, um pouco, tornar-se um outro”. Impossível não relacionar essa observação com as experiências que deviam atravessar os referidos imigrantes – em sua grande maioria europeus – na Argentina e, especialmente, na Buenos Aires da

segunda metade do século XIX, inclusive com a língua, quando o adequado não seria falar exatamente de uma experiência de “aprendizado”. Fato esse que os tornava sujeitos *entre-línguas*¹ ou, se preferirmos, sujeitos no *entremeio* das línguas, aspecto que também aparecia *re-presentado*² na literatura: como diria Pêcheux (2004 [1969]), presente, porém transformado.

Tal representação tinha as marcas de uma determinada imagem da língua do imigrante que se “misturava” ao espanhol falado no Rio da Prata. No caso argentino onde a maior concentração foi de origem italiana³, nos deparamos sobretudo com a forma linguística que se originou do contato entre as variedades do italiano (os tão conhecidos “dialetos”) e o espanhol falado nas áreas urbanas de Buenos Aires: essa “mistura” recebeu o nome de *cocoliche*. Nesse sentido, aproveitamos para mobilizarmos ainda uma outra observação de Revuz com relação ao sentimento implicado ao se aprender uma língua e que, de nossa perspectiva, está diretamente relacionado com a situação de imigração: “quanto melhor se fala uma língua, mais se desenvolve o sentimento de pertencer à cultura, à comunidade de acolhida, e mais se experimenta um sentimento de deslocamento em relação à comunidade de origem”,⁴ uma constatação que nos impôs, de alguma maneira, o questionamento sobre a forma como esse imigrante no espaço argentino do final do século XIX era “recebido”.

Um elemento muito importante relacionado com a figura do imigrante no complexo processo de construção nacional consistiu no modo como foi significada a *pampa*, essa geografia plana e interminável: um *inmenso desierto* que era preciso ocupar e tornar produtivo sob o lema de “Gobernar es poblar”. Nesse sentido, houve uma forte convocatória de uma determinada imigração projetada a partir de um imaginário sobre o europeu ao qual se vinculavam certos sentidos eufóricos (civilização, homens letrados e cultos, modernidade) que nem sempre encontraram correspondência no imigrante real, naquele que desembarcou no porto de Buenos Aires. Até o final do século XIX, a imagem do imigrante como uma das bases capaz de contribuir para a modernização da nação que estava se formando foi ressignificada, já que muitos imigrantes provinham de regiões pobres da Europa e produziram uma “frustração” para a classe dirigente intelectual e política que, como bem sintetiza Beatriz Sarlo (1996, p. 3) “encontraba, en las vueltas de la historia, que Europa no era una”, ou seja, que também estava marcada pela heterogeneidade. Heterogeneidade essa que, como sempre,

¹ Payer e Celada, 2016.

² Em vários momentos ao longo da dissertação grafamos o termo desse modo para ressaltar a interpretação que fazemos dele a partir do próprio Pêcheux.

³ Vários estudiosos aos quais recorremos registram esse dado, tais como Onega (1965), Di Tullio (2003), Pellettieri (2002).

⁴ Revuz 1998, p. 227.

decorria do funcionamento do “político” (Guimarães, 2002) e do trabalho de inclusão e exclusão que implica. Essas considerações nos levaram a retomar já no capítulo 1 desta dissertação as reflexões formuladas por Sayad (1998), no campo das ciências sociais, sobre a “condição de imigrante”, considerando a antecipação que se realiza sobre ele e o confronto entre essa e as reais condições, das quais dependerá o modo como lhe é possível e permitido inserir-se socialmente.

A chegada da imigração reconfigurou o espaço urbano, especialmente o de Buenos Aires – o já referido porto que era porta de entrada – e alterou inclusive as suas moradias mediante a presença, em um primeiro momento, de alojamentos e, posteriormente, dos famosos cortiços: os *conventillos*. A reconfiguração do espaço e das relações acarretou também o surgimento de novos atores sociais que seriam representados pela literatura de maneiras diferentes. O teatro nacional em sua vertente cômica e popular, por sua vez, ganhou relevância no final do século XIX com obras e atores nacionais que, em suas representações, foram incluindo os diferentes elementos que faziam parte do cenário cosmopolita e babélico que havia atravessado definitivamente o espaço portenho. Assim, ao longo das primeiras décadas do século XX, determinadas imagens sobre seus habitantes, que viraram protagonistas das peças e entre os quais não podia faltar o imigrante italiano, foram sendo encenadas. A ruptura da expectativa com relação à imigração se materializou em estereótipos que também foram trabalhados nas cenas dos referidos teatros populares e são justamente as representações do imigrante italiano que constituem o objeto de estudo deste trabalho.

Para trabalhar com esse objeto, selecionamos quatro obras de Alberto Novión (1881 - 1937), autor que produziu um extenso trabalho com o que no teatro popular é conhecido como “gênero chico” e que inclui obras breves, tais como os *sainetes criollos*, entre os quais se encontram as obras que selecionamos. Dentro da composição de nosso *corpus*, trabalharemos de forma mais exaustiva com *Don Chicho* (1933) uma vez que nela é possível identificar regularidades na construção do estereótipo do imigrante italiano que aparecem em uma relação que chamaremos de *excesso* para provocar o efeito cômico. Algumas cenas dessa peça serão colocadas em relação com outras duas, *La familia de don Giacumin* (1923) e *La caravana* (1915) que põem em funcionamento, com certas atenuações, os mesmos estereótipos que em *Don Chicho* tendo como centro “a família italiana”. Também traremos para a análise, como especificaremos mais adiante nesta Introdução, um personagem que pertence a *La chusma* (1913) com o fim de observar contrastes no modo de representar o imigrante e analisar o que entendemos como uma forma de deslocamento dessa figura tanto pela língua, quanto pela sua ação na peça.

Para Osvaldo Pellettieri – especialista em teatro argentino, com um estudo que será relevante em nosso trabalho – Novión é um “esquecido” da crítica que merece destaque pela sua copiosa produção teatral, aliás, de forte presença nos palcos portenhos e pelo modo como estão construídos os seus personagens. O estudioso analisa aspectos como a “fatalidade” presente em obras como *La chusma* e *Don Chicho* ao interpretá-la como um “elemento construtivo” a partir do qual Novión trabalhava “con maestría” seus personagens. Nesse sentido, Pellettieri (1989, p. 82) atribui parte do “esquecimento” da crítica com relação a esse autor ao fato de seus personagens não estarem, de alguma maneira, implicados “em uma luta política e social” para conseguir alterar a sua condição. O que nos interessa da observação do estudioso é justamente o caráter dessa condição, marcado pela pobreza, pela doença e, no caso dos mais velhos, nas “famílias italianas”, por uma velhice à qual se chega na miséria. Tal caráter produz efeitos de determinismo e de “não saída” e se constrói, como veremos no capítulo de análise, pelas ações dos personagens, pela sua relação com os objetos que compõem o espaço cênico, pelas didascálias inseridas pelo autor e, fundamentalmente, pelo efeito cômico-caricaturesco. As peças que trabalhamos são destacadas pelo próprio Pellettieri⁵ como obras cujo motor de ação é o “egoísmo do sujeito” que aprendeu a sobreviver na sociedade sem “questionamentos morais” o que, de nossa perspectiva, merece ser destacado pela sua capacidade de adaptação aos lugares que lhe são permitidos dentro de uma determinada estrutura social. Numa outra ordem, trabalharemos com um personagem, Florêncio (*La chusma*), que se constrói numa oposição, de nosso ponto de vista singularmente produtiva, a respeito dos outros personagens principais, que respondem ao estereótipo dominante do italiano.

Outros aspectos do *sainete* sobre os quais os estudiosos de teatro voltam constantemente são a imediaticidade, a busca pela verossimilhança e a presença de personagens da “existência cotidiana” que são reconhecidos pelo público urbano. Esses aspectos parecem funcionar no sentido da criação de condições de aproximação e identificação entre o que se está representando e o público heterogêneo das primeiras décadas do século XX que preenchia as salas de teatro, algo que ainda é reforçado pela representação da oralidade (incluindo o *cocoliche*). Esse último aspecto, tal como abordaremos já no primeiro capítulo, seria colocado em questão por autores como Borges, nos ensaios publicados na década de 1920. Tal série de considerações nos levam a observar o funcionamento do estereótipo dentro dessa prática teatral – embora, em nosso caso, só contemos com o “texto” escrito por seu autor – já que na

⁵ Pellettieri, 2005, p. 209.

representação do imigrante italiano, nosso objeto de estudo, determinadas imagens são reproduzidas e atualizadas a cada encenação, o que nos leva a ter uma ideia do poder do teatro no jogo de forças num determinado contexto social. Foi justamente nesse sentido que as nossas inquietações iniciais surgiram ao nos perguntarmos sobre a reprodução dos sentidos vinculados às imagens do imigrante italiano como personagem egoísta, apegado ao dinheiro, desvinculado da família e falante de formas de dizer que surgem do entremeio de línguas, aspectos dos quais a descendência dessa imigração, igualmente representada nas peças, desejava se afastar como único meio para uma ascensão social que também era questionada pelas suas limitações ou pela sua total impossibilidade.

Reiteramos, ainda, que essa perspectiva é abordada nesta dissertação como parte de um processo maior no qual se inscreve o estereótipo do imigrante vinculado a determinados discursos que, como já antecipamos, encontram-se filiados a uma memória sobre o estrangeiro, projetada e ressignificada ainda no século XIX.

Cabe destacar que, além de nosso *corpus* com fragmentos de textos teatrais que carregam uma linguagem muito específica, boa parte de nossa bibliografia está em espanhol e, em muitos momentos, num espanhol do século XIX. Diante dessa série de aspectos que reforça a opacidade sempre presente em uma língua e para auxiliar na leitura das sequências mobilizadas ao longo de nossa análise, colocaremos em funcionamento um recurso que consiste em produzir “apoios” que auxiliem na compreensão do todo, sob a forma de explicitações de termos ou expressões presentes nos fragmentos abordados. Para tanto, nós mesmos nos apoiaremos em dois dicionários cujos títulos se encontram especificados numa seção separada dentro das Referências Bibliográficas de nosso trabalho. Um deles é o *Diccionario integral del español de la Argentina*, de 2008, elaborado por uma equipe de lexicógrafos que interrompeu uma linha de produção lexicográfica vinculada a uma tradição marcada colonialmente: a que se limitava nos países da América Hispânica a produzir dicionários diferenciais ou de *-ismos* (argentinismos, regionalismos, ruralismos e diversos tipos de particularismos), pressupondo que o que precisava ser definido era apenas aquilo que não estava registrado pelo dicionário da Real Academia Espanhola (RAE). De fato, a RAE se dá esse lugar: o de dicionarizar uma língua “geral”, “comum” ao mundo no qual se fala espanhol. O outro instrumento linguístico no qual encontramos apoio se alinha à produção de dicionários diferenciais: *Diccionario lunfardo* de José Gobello (1978 [1975]), obra que nos permitirá conhecer sentidos específicos de regiões da memória discursiva à qual se vincula nosso objeto. Mais um recurso ainda – no caso, mais específico – se fará necessário no capítulo de análise das obras teatrais: numa das obras (*La chusma*), há a presença de textos poéticos nos

quais predomina a língua italiana – na elaboração de Novión, com algumas marcas do espanhol do espaço portenho – o que nos levará a produzir traduções que consideramos “auxiliares”.

No estudo que nos propomos mobilizaremos determinados conceitos da teoria da Análise do Discurso de linha materialista, dentre eles, fundamentalmente o de *condições de produção* (Pêcheux, 2004 [1969]). Três noções o compõem (cf. Orlandi, 2002 [1999], p. 39), todas elas relevantes metodologicamente para a abordagem que realizaremos: as *relações de sentidos*, um movimento fundamental nessa teoria que consiste em colocar o discurso abordado em relação com outros, algo que se fará presente em muitos momentos, dentre eles, na hora de mobilizarmos diferentes discursos sobre o imigrante italiano nos séculos XIX e XX; as *antecipações imaginárias*, conceito crucial quando pensamos que nosso objeto é analisar o modo como se representa o imigrante e a sua língua em determinados *sainetes*, mas que se fará presente já desde o início do primeiro capítulo; e, finalmente, as *relações de força* presentes a partir do momento em que interpretamos o teatro como uma das práticas que se inscreve na reprodução do discurso dominante.

A textualização de nossa pesquisa se materializa em três capítulos. No primeiro deles abordamos a antecipação do imigrante como elemento necessário ao já referido projeto liberal de construção e organização nacional e o modo como ele foi ressignificado a partir da chegada e estabelecimento da imigração. No segundo, a partir da leitura de estudos específicos sobre o teatro de Buenos Aires, trataremos das relações presentes entre a prática teatral e o discurso dominante, tanto no período colonial como ao longo do século XIX, para observar como funciona o que entendemos como um processo de interpelação do interlocutor (neste caso o leitor e o espectador das obras teatrais) e, também, para compreender o *sainete*, enquanto composição teatral. Por fim, no terceiro capítulo, realizaremos a análise de certos aspectos das quatro obras de Novión já referidas, com a finalidade de abordar a construção dos personagens no conjunto da obra, na qual funcionam determinados sentidos vinculados a estereótipos sobre o imigrante.

Sob o título de “considerações finais”, uma breve reflexão nos permite tocar em alguns dos eixos que atravessam nossa dissertação. Finalmente, essa se encerra com a lista de Referências bibliográficas.

Capítulo 1

Sentidos vinculados à imigração entre os séculos XIX e XX na Argentina

Neste capítulo mobilizaremos alguns discursos relacionados com a representação do imigrante italiano nas primeiras décadas do século XX no espaço do que hoje é a Argentina. O gesto nos permitirá observá-lo entre os demais habitantes desse espaço, sobretudo urbano, para que posteriormente possamos nos dedicar aos sentidos vinculados aos modos como ele é representado. Para tanto, propomos um movimento de aproximação às formas de representação do espaço urbano e seus habitantes, que adquirirá maior relevância ao longo da dissertação por ser o palco onde o teatro que estudamos se desenvolve. A partir dessa aproximação dos “atores sociais” que compunham a cidade nas primeiras décadas do século XX, passaremos a mobilizar distintas textualidades recortadas de discursividades do século XIX e nas quais podemos observar uma determinada memória sobre o imigrante que foi sendo ressignificada em relação com os conceitos de “nação” e “nacionalidade”.

De nossa perspectiva, interpretamos que a imagem do imigrante – sobretudo o italiano – está fortemente vinculada a um jogo de antecipações imaginárias que foi sendo produzido desde a primeira metade do século XIX como parte de um projeto político liberal que visava modernizar um território recentemente independente, o ex-vice-reino do Rio da Prata, e povoar o espaço da *pampa* que, como veremos, era significado como um *desierto*. É a partir desse jogo de antecipações, no confronto com o real da imigração que começa a chegar a partir de 1856, que entendemos o modo como se representam os imigrantes em textos literários entre o final do mesmo século e o começo do XX.

Sobre o projeto ao qual nos referimos, Onega (1965, p 4-5) observa que a política promovida pelos jovens liberais – pertencentes a um grupo que ficou conhecido como Geração de 1837 – ainda na década de 1830 coincidia, segundo eles próprios assumiam, “con las necesidades nacionales” e teve como resultado imediato na Constituição de 1853 o “llamado a la inmigración” – sobretudo de origem europeia – que, ao ser concretizado com a chegada da imigração, levaria a uma reconfiguração não só do discurso sobre o imigrante, mas também dos próprios espaços que esse passou a habitar. Onega afirma ainda que, em contraposição ao que fora projetado para que um determinado espaço fosse ocupado (a *pampa*), os imigrantes – que “según el pensamiento de Alberdi y Sarmiento”, nomes que se sobressaíam na elite intelectual, “debían poblar el *desierto* y terminar con la barbarie *gaucha* – se concentraron en

las ciudades, sobre todo en las del litoral y, más aún, en Buenos Aires” (grifos nossos).⁶ Nesse sentido, a historiadora mobiliza o expressivo sintagma “verdadera cosmópolis” para referir-se à cidade de Buenos Aires aludindo à transformação sofrida por essa urbe com a chegada da imigração.

O movimento que propomos para este capítulo, já como fruto de um trabalho de leitura, é o de acompanhar alguns textos literários do começo do século XX, contemporâneos às obras que analisaremos no capítulo 3, para ver como aparecem neles os discursos sobre a cidade – circunscrita em nosso trabalho a Buenos Aires – e seus habitantes, focalizando especialmente as representações presentes sobre personagens como os imigrantes e sobre o modo como a sua língua aparece representada. Para realizar esse percurso, tomaremos como guia o conjunto de ensaios que compõem *El tamaño de mi esperanza* de Borges (1998 [1926]), num movimento que implica, inclusive, acompanhar as referências que faz o autor enquanto analisa a literatura argentina, fato esse que nos levará a outros textos. Além de acompanhar as relações presentes nessa obra, gesto que condiz com um procedimento próprio da Análise do Discurso, colocaremos toda essa série de textos em relação com outros discursos sobre a cidade.

Os ensaios de Borges, portanto, funcionarão como fio condutor das leituras justamente pelo que observa Sarlo (1995, p. 5) sobre esse autor: um sujeito que “está leyendo o ha leído la literatura rioplatense”. Além disso, *El tamaño de mi esperanza* (1926) ao lado das reflexões publicadas um pouco mais tarde em *El idioma de los argentinos* (1928) – que também abordaremos brevemente na última parte deste capítulo – integram um conjunto de reflexões do autor relevantes para compreender os debates acerca da literatura e da língua nacionais presentes nas primeiras décadas do século XX, muitas delas colocadas inclusive a partir do conflito instalado pela presença massiva dos imigrantes.

Por sua parte, a entrada via literatura nos parece possibilitar um movimento diferente com relação aos modos de abordar o imigrante nos estudos aos quais tivemos acesso: não pelo discurso socio-histórico (do qual não escapamos), mas por um discurso que já se propõe como representação. O próprio Borges afirma em um dos ensaios de *El tamaño de mi esperanza* que “cada literatura es una forma de concebir la realidad”, reconhecimento que ressalta a ideia de representação como “construção” e nos lembra do exemplo mobilizado por Pêcheux, ao dizer que quando alguém aponta para a lua devemos olhar não apenas a lua mas também o gesto do dedo que sinaliza numa determinada direção e a partir de um determinado lugar.⁷

⁶ Ibidem, p. 7.

⁷ Estamos parafraseando as lúcidas formulações de Pêcheux (2007 [1983]) ao trazer esse exemplo para pensar a importância das condições de produção de todo objeto discursivo.

Em um espaço marcado pela imigração como foi o que hoje é a Argentina, principalmente no que se refere a Buenos Aires como cidade portuária que era literalmente a porta de entrada para a imigração, as questões sobre a língua estariam também obrigatoriamente implicadas. Esse espaço com seus habitantes e o modo como está representado na literatura do começo do século XX constituem os aspectos sobre os quais nos debruçaremos no primeiro item deste capítulo.

No segundo item, estudaremos aspectos do projeto político que precedeu o cenário demográfico e “babélico” do espaço urbano do começo do século XX centrando-nos sobre as ideias dos jovens liberais que integraram a Geração de 1837 e a sua concretização depois de 1852 com a derrota de Juan Manuel de Rosas, governador da província de Buenos Aires a partir de 1829. Nesse momento, mobilizaremos alguns textos que legislavam sobre a imigração e voltaremos a referir-nos a determinados textos literários que estão relacionados com esse tema – visto que muitos dos escritores aos quais nos referiremos também se engajaram na política – para observar como um certo discurso ganhava forma através de romances, poesias e, também, da dramaturgia. Esses elementos representam uma parte bastante significativa de nossa pesquisa posto que nos permitirão observar as ressignificações pelas quais passou a figura do imigrante de acordo com os interesses de uma elite letrada que pensava a nação a partir de uma formação europeia. Por fim, na última parte deste capítulo, abordaremos as observações sobre o “idioma” tal como aparecem nos ensaios de Borges e o modo como certas formas de linguagem presentes no espaço urbano de Buenos Aires do começo do século XX foram significadas.

1. “A los criollos les quiero hablar”⁸

Começaremos identificando alguns dos espaços bem como os personagens sociais que os habitam, todos eles muito presentes na literatura argentina e na crítica literária do começo do século XX para depois focalizarmos os discursos aí presentes sobre a cidade e o imigrante italiano. Para iniciar a leitura dos ensaios de Borges em *El tamaño de mi esperanza* nos parece interessante retomar o gesto de *delimitação* que o autor realiza ao pronunciar as primeiras palavras do livro: “a los criollos les quiero hablar” e que utilizamos como título desta primeira

⁸ Com esse enunciado Borges (1998 [1926], p. 13-17) dá início a uma reflexão que precede o conjunto de ensaios de *El tamaño de mi esperanza*. O texto possui a data de janeiro de 1926, quando foi publicado originalmente.

“Criollo” se aplica a uma pessoa que era filha ou descendente de europeus, em geral espanhóis, e havia nascido em território americano (DIEA, 2008).

parte do capítulo pela referência que faz às discussões sobre a influência do modelo europeu proposto pela elite intelectual de Buenos Aires na primeira metade do século XIX.

A delimitação do interlocutor aí presente é significativa para aproximar-nos de uma determinada posição que se expressa ao longo dos ensaios e que permite observar uma série de representações de forte legitimidade no funcionamento da memória discursiva sobre objetos como a própria *nación* e alguns dos espaços que, nesse imaginário, a constituem: o urbano (limitado a Buenos Aires) e a *pampa*. Também será possível observar como tais representações são mobilizadas de modo incisivo e confrontadas com a interpretação do próprio autor.

Assim, para produzir a delimitação do interlocutor presente na textualidade do ensaio de Borges, o sujeito do discurso projeta uma oposição baseada no sentimento de pertencimento e, portanto, de identificação por parte dos interlocutores a respeito de dois espaços: “esta tierra” e Europa. Vejamos o fragmento:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero.⁹

Se de um lado estão aqueles “que creen que el sol y la luna están en Europa” (saudosos do distante e alheio), do outro estão “los criollos” e, com esse movimento identificam-se dois grandes espaços que aparecem numa oposição: *esta tierra* e Europa. O gesto de delimitação se vincula no dizer do sujeito desse discurso à possibilidade de recuperar a memória daquilo que há de “presente, de passado e do que está por vir” em um discurso que tem por argumento a própria pátria.

Ressaltemos como, mediante o sintagma “*gringos* de verdade”, é delimitado um referente que se vincula à nostalgia e ao que é distante e alheio; assim, esses “gringos”, mesmo tendo nascido em “esta tierra” se voltam para a Europa e não são determinados como interlocutores, pois com eles não fala o texto de Borges. Tal relação com o país estará presente nos próprios escritores argentinos que Borges citará em seus ensaios, será o caso de Domingo Faustino Sarmiento que trabalharemos no subitem 2 deste capítulo e que, para Borges, “nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella”.¹⁰

⁹ Borges, *ibidem*, p. 13. O fragmento “los muchachos querencieros” faria referência ao universo de “homens jovens apegados à terra”.

¹⁰ *Ibidem*, p. 14

A partir do segundo ensaio, “El ‘Fausto’ criollo”¹¹, desenham-se sutilmente as imagens de dois espaços nacionais que criarão na literatura as suas próprias raízes: a *pampa* (*la llanura*) marcada pela presença do *gaucho* e o subúrbio da cidade de Buenos Aires (*el arrabal*) habitado por diferentes tipos sociais, entre eles o imigrante. Como veremos, esses dois espaços passam por profundas transformações e ressignificações ao longo do século XIX e se relacionam sobretudo a partir das representações tanto do *gaucho* quanto do imigrante. Acompanhando o movimento traçado pelos próprios ensaios de Borges, em um primeiro momento abordaremos a representação do *gaucho* no espaço da *pampa* – interpretada pelos intelectuais da primeira metade do século XIX como um *desierto* a ser povoado – para então nos dedicarmos às representações da cidade.

As construções simbólicas: “pampa/desierto”, “gaucho” e imigrante

Para apresentar a *pampa*, Borges faz referência a Estanislao Del Campo com a obra poética *Fausto* (1866).¹² O poema mostra o *gaucho* em uma oposição à modernidade da cidade, com a sua figura marcada pela inocência e pela sua relação com a natureza que, no entanto, acaba sendo descaracterizada e engolida pelo espaço urbano. Isso fica claro em passagens como a relatada pelo *paisano*¹³ Anastasio ao comprar uma entrada para a ópera *Fausto* em meio a uma multidão: “Mis botas nuevas quedaron / lo propio que picadillo [picadinho], / y el fleco [fios pendurados] del calzoncillo / hilo a hilo me sacaron / Y para colmo [pior ainda] de toda esa desventura / el puñal de la cintura / me lo habían refalao”.¹⁴ No fragmento, Anastasio narra e lamenta o modo como é tratado no espaço urbano sendo pisoteado e roubado enquanto tentava conseguir a entrada para o teatro, além disso destaca-se o modo como a sua figura se descontrói pela metáfora da roupa desfeita fio a fio [“hilo a hilo me sacaron”]. Nesse sentido, afirma Sarlo

¹¹ Esse ensaio se encontra entre páginas 19 e 24 de *El tamaño de mi esperanza* (1998 [1926]).

¹² A obra de Estanislao Del Campo tem como título completo *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera* e foi publicada em 1866. O texto trata de uma conversa entre dois *paisanos*, Laguna e Anastasio, sobre a ópera *Fausto* à qual Anastasio havia assistido por curiosidade em um teatro de Buenos Aires sem conhecimento de que se tratava de uma representação teatral. A obra integra o conjunto de textos literários que se conhece como “literatura gauchesca”. O que nos interessa da obra aparecerá na própria leitura que faremos imediatamente do ensaio de Borges.

¹³ Chamamos a atenção para a palavra *paisano* que, segundo o DIEA (2008) pode ser tanto “aplicado a una persona, que nació o proviene del mismo lugar que otra”, como se referir a uma “persona que vive y trabaja en el campo”. No próprio texto literário de Del Campo, há outras referências que ajudam a compor melhor o sentido dessa figura, tais como a inocência, o respeito e a ligação com a natureza, além do cavalo e do punhal que o acompanham.

¹⁴ Del Campo, 2000 [1866], p. 10-11. “Refalar” é registrado por Gobello (1978) como “furtar”.

que a literatura *gauchesca* expõe uma perspectiva sobre a cidade: “de la ciudad llega el mal que altera los ritmos naturales de una sociedad más orgánica”.¹⁵

Essa interpretação sobre a figura do *gaucho* no texto de 1926 de Borges está relacionada com uma série de discussões que se acentuam nos primeiros anos do século XX principalmente por ocasião do Centenário da Revolução de Maio, em 1910¹⁶, e que retomam o *gaucho* como “arquétipo da raça” – fundamental na constituição da identidade nacional – fato que explica a retomada de determinados textos da literatura *gauchesca* do século XIX.¹⁷ Dessa perspectiva participa também a construção simbólica do espaço, a *pampa/desierto*, no ensaio “La pampa y el suburbio son dioses”¹⁸ no qual Borges destaca a *pampa* pela sua grandeza e pelo seu caráter distante, já que o lugar a partir do qual falam os autores de literatura, inclusive o próprio Borges, é a cidade, o que para Sarlo, diz respeito à relação que os escritores estabelecem entre essa última e o campo: “visto desde la ciudad, el campo es lo *exótico nacional*” (grifos da autora) para, mais adiante, acrescentar: “en el campo la literatura encuentra lo diferente, un territorio casi extranejero, aventurero e incluso heroico, al alcance de la mano”.¹⁹

Um outro modo de significar a *pampa*, e como consequência o próprio *gaucho*, aparece no mesmo ensaio pela citação que Borges faz das palavras de Hilario Ascasubi e se associa a uma determinada imagem da *pampa* que respaldou as políticas levadas a cabo na segunda metade do século XIX. Tais palavras são retiradas do poema publicado em 1872 por Ascasubi²⁰: “lo que el gauchaje entiende por *pampa* es el territorio *desierto* que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren” (grifos nossos).²¹ Esse vasto território construído simbolicamente como *desierto* e recorrido por indígenas passou a ser um dos alvos fundamentais do projeto liberal que foi implementado a partir da segunda metade do século XIX. O processo de avanço sobre esse espaço foi designado como *Conquista del desierto* ou *Campaña del desierto* e culminou, até o final da década de 1880, com a desarticulação das

¹⁵ Sarlo, 1995, p. 7.

¹⁶ Em 1810, iniciara-se um processo que culminaria com a independência em 1816, tal como veremos no capítulo 2.

¹⁷ Altamirano e Sarlo, 1997 [1980].

¹⁸ O ensaio “La pampa y el suburbio son dioses” encontra-se entre as páginas 25 e 31 do conjunto de *El tamaño de mi esperanza* (1998 [1926]).

¹⁹ Sarlo, 1995, p. 8-9. Aproveitamos para registrar a relação particular de Borges com esse espaço, quando afirma: “soy nieto y hasta bisnieto de estancieros”, em terra de pastores como a Argentina, “es natural” que se reverencie a *pampa* como símbolo das extensas áreas formadas pelos campos (Borges, 1998 [1926], p. 28). Para já ir antecipando a posição que o autor ocupará em diversos momentos do discurso aqui abordado, cabe dizer que, segundo Sarlo (1995, p. 3), Borges esteve pela primeira vez na Europa entre 1914 e 1921 e essa viagem, junto a outras, “fueron capítulos de una educación estética”. Esse aspecto será importante no momento de compreender seu modo de avaliar a “Generación del 37”, como veremos.

²⁰ Ascasubi é o autor de *Santos Vega*, poema exemplar da “literatura gauchesca”.

²¹ Borges, 1998 [1926] p. 26. Grifos nossos.

organizações indígenas que, de acordo com Zeberio (1999, p. 299), foram forçadas a recolher-se nos Andes para que as 15.000 léguas conquistadas fossem colocadas em “produção”.²² Essa “produção”, segundo a própria pesquisadora, estava pensada também a partir do povoamento desse território por parte dos imigrantes europeus: *povoamento e imigración*, uma “*ecuación* que permitía transformar esta tierra de grandes desiertos inhabitados en una sociedad civilizada poblada de hombres laboriosos que lograrían vencer – siguiendo el pensamiento de Sarmiento – definitivamente ese desierto inconmensurable” e que era sinônimo de “conservadorismo e barbárie”.²³

As considerações sobre a *pampa* e o *gaucho* são importantes neste trabalho, uma vez que, assim como a representação do imigrante no espaço urbano passou por profundas transformações ao longo do século XIX – tal como veremos ainda neste capítulo –, também a do *gaucho* foi ressignificada e colocada em relação com a do imigrante projetado para ocupar o *desierto* argentino. O nosso intuito é, de alguma forma, prefigurar ou antecipar aqui como esse sujeito social – o *gaucho* – é tratado na literatura, espaço no qual se configuram determinadas representações a partir de um processo histórico-discursivo que inclui o discurso que interpelava esse indivíduo, como veremos, para que vingasse “cidadão”. Segundo a perspectiva dos intelectuais que procuravam modernizar a nação no século XIX, operava uma representação do *gaucho* como “mau sujeito” e houve todo um investimento para que ele virasse o “bom sujeito” (cf. Pêcheux, 2014 [1988]). A sua representação como uma figura desajustada com relação à organização nacional promovida na segunda metade do século XIX aparece descrita, por exemplo, por Costa Álvarez quem destaca que sua origem “es el vaquero que del poblado sale al despoblado en busca de carne, grasa y cuero, y que luego, a la vida sujeta y rutinaria en poblado, prefiere la vida libre y aventurera en despoblado”.²⁴ Segundo o próprio estudioso a condição social desse *gaucho* era a de um “vagabundo agreste”²⁵, o que para a política progressista que teve lugar – fundamentalmente, com o complexo processo que foi se configurando a partir dos acontecimentos que deram lugar à proclamação da

²² Zeberio, 1999, p. 299. O texto da autora, “Un mundo rural en cambio”, constitui o capítulo V do tomo 4 da *Nueva Historia Argentina. Liberalismo, Estado y Orden Burgués*, dirigido por Marta Bonaudo, pp. 293-362.

²³ Ibidem, p. 360.

²⁴ Apud Cuña, 2013, p. 33. O trabalho de Costa Álvarez é: “Las etimologías del ‘Gaucho’”, in: *Nosotros*, Buenos Aires, 1926, p. 1-29.

É preciso compreender que “poblado” significa no enunciado citado como um substantivo que remete a uma área habitada por uma comunidade pequena (cf. DIEA, 2008) para acompanhar a oposição aí presente entre *poblado* e *despoblado*.

²⁵ Costa Álvarez, apud Cuña, 2013, p. 34.

independência da Coroa Espanhola em 1816 e à qual se seguiram fortes lutas internas que avançaram no século XIX²⁶ –, representava uma figura negativa:

más allá de las visiones idílicas, al gaucho se le consideraba ya entrado el siglo XIX como un *desertor del ejército*, un *sujeto indisciplinado ante las fuerzas del orden* e *improductivo en la escala social*. En síntesis, desde el discurso oficial, el gaucho representaba un verdadero lastre para la conformación de una nación moderna (en el sentido capitalista del término) y atentaba en contra de su prosperidad (grifos nossos).²⁷

Segundo Lettieri (1999, p. 147)²⁸, para o pensamento liberal tanto os índios como os *gauchos* eram considerados “como productos característicos do *desierto* que entrañaba una condena de atraso, pobreza y violencia para la sociedad argentina” e sua “inmediata liquidación resultaba requisito indispensable para la aceleración del proceso de transformación socioeconómica.” Nessa conjuntura, o *gaucho* foi se transformando em objeto do que chamamos de disciplinamento, já que – dentro do projeto de construção da nação – não havia espaço para ele, mas sim para o imigrante que, sendo de origem europeia, era projetado como “laborioso” e entrava em relação com a ideia de “modernização”. Na oposição de representações que estabelecemos, o imigrante é antecipado como sendo o “bom sujeito” que “virá a calhar” na ordem prevista e instaurada pelo Estado.

Para o projeto de nação idealizado por essa, o *desierto*²⁹ demandava um povoamento com “braços fortes” capazes de fazê-lo produzir e gerar o desejado crescimento. Logo, o personagem social representado na literatura de Del Campo por Anastasio el Pollo não teria espaço no futuro projetado, que começava a concretizar-se. Cuña retoma o trabalho de Slatta (1985) para demonstrar esse aspecto:

Como apunta Richard W. Slatta, durante el último tercio del siglo XIX los gauchos dejaron de existir como grupo social identificable debido a que: “una avalancha irresistible de presiones jurídicas y políticas, de cambios económicos y sociales inexorables forzaron a los gauchos a abandonar su habitual vida de frontera en la pampa. Explotado cuando se lo consideraba

²⁶ Goldman, 1998, p 21-67.

²⁷ Cuña, 2013, p. 34-35.

²⁸ O estudo de Alberto Lettieri compõe o capítulo II, “De la ‘República de la Opinión’”, presente no conjunto reunido em Bonaudo, 1999, e ocupa as páginas 97 a 160.

²⁹ Segundo Silvestre (in: Bonaudo, 1999, p. 224-225, cap. IV, “El imaginario paisajístico en el Litoral”), o nome *pampa* vem da língua quechua e significa “extensión llana” (extensão plana) e desde a primeira metade do século XVIII a designação “las pampas” já era interpretada como sinônimo de “el desierto”. Cabe registrar que a mesma autora tenta delimitar esse espaço no território da seguinte maneira: como referindo a *los campos del oeste bonaerense* (onde “bonaerense” remete à extensão da província de Buenos Aires), ao “o sul e o leste das províncias limítrofes com as Buenos Aires e La Pampa”. E ainda acrescenta que podia referir a “los territorios nacionales”, algo que parece aludir a uma espécie de imaginário provável em alguns momentos da história no qual *pampa* no sentido de *desierto* era o território do qual devia vingar uma nação civilizada.

útil como bracero estacional³⁰ o como soldado, el gaucho se enfrentó a una marginación implacable impulsada por sucesivos gobiernos que defendían los intereses de una élite terrateniente poderosa”.³¹

Com relação à posição do Estado esse indivíduo que era preciso “educar e controlar” para assim transformar-se de acordo com a condição do “bom sujeito”, Cuña aborda, por exemplo, a figura de José Pedro Varela, responsável pela reforma da educação pública no Uruguai, “una de las voces más emblemáticas del joven Estado”, e sobre ele afirma que “también se traslada a los Estados Unidos, lugar en el que conoce a Sarmiento, con quien trabaja amistad y comparte ideas fundamentales sobre la función de los gauchos en las sociedades rioplatenses”.³² Da comunhão por parte de Varela com as ideias de Sarmiento resulta que, em 1865, um dos objetivos da educação popular divulgada no Uruguai seria justamente o da extinção dos *gauchos* ao ensinar-lhes a ler, escrever e pensar.³³

Nesse sentido, com relação ao espaço argentino, Borges, por meio de exemplos, contrapõe no plano das obras literárias duas posições com relação à *pampa* e à figura do *gaucho*: de um lado, considera o romance de Hudson, *La tierra cárdena* (1885) no qual se opta pelo impulso “por la vida suelta y arisca”, sem fórmulas, que é a “barbarie de que tanto se fala”; e, de outro, reflete sobre a presença do discurso de Sarmiento acerca do binômio “Civilización o Barbarie” em *Martin Fierro*, obra de José Hernández³⁴, cujo protagonista é um *gaucho* que

no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: *Debe el gaucho tener casa / Escuela, Iglesia y derechos*. Lo cual ya es puro sarmientismo” (grifos do autor)³⁵.

³⁰ A expressão se refere ao trabalhador rural braçal, contratado por períodos específicos, determinados pelos ciclos das estações.

³¹ Cuña, *ibidem*, p. 36. O estudo de Slatta citado por Cuña é: “El gaucho argentino”, em: *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, Miquel Izard (comp.), Ediciones del Sebal, Barcelona, 1985, p. 85.

³² *Ibidem*, p. 39.

³³ Apud Cuña, *ibidem*, p. 38-39. A obra citada pela autora é de Faraone, R.: *Varela: la conciencia cultural*, e se encontra na *Enciclopedia uruguaya*, n°23, 1968. Disponível em <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6744> (última consulta realizada em 02/07/2018).

Nesse documento é possível encontrar declarações de Varela como as seguintes: “*No necesitamos poblaciones excesivas; lo que necesitamos es poblaciones ilustradas*. El día en que nuestros gauchos supieran leer y escribir, supieran pensar, nuestras convulsiones políticas desaparecerían quizá. Es por medio de la educación del pueblo que hemos de llegar a la paz, *al progreso y a la extinción de los gauchos*” (grifos nossos) (p. 49 do referido documento).

³⁴ Borges se refere aqui a *La vuelta de Martin Fierro*, obra do gênero *gauchesco* de José Hernández publicada em 1879. Esta obra é uma sequência de *El gauchito Martín Fierro* de 1872 na qual o personagem principal, segundo Lettieri (in: Bonaudo, 1999, p. 147), devido às perseguições do governo, termina transformando-se no bárbaro temido por Sarmiento.

³⁵ Borges, 1998 [1926], *ibidem*, p. 41. O fragmento citado se encontra no ensaio “La tierra cárdena” (nome do romance de Hudson) e ocupa as páginas 38 a 43.

Segundo esse fragmento, o *gaucho* da obra de Hernández de 1879 não foi fiel ao que era no início – *El gaucho Martín Fierro* de 1872 –, terminando totalmente assimilado pela ordem da civilização, da cidade que o engloba e o redefine. Essa é a denúncia que faz Borges acerca da obra do referido autor. Vemos aí a *conversão*, talvez forçada, do “mau sujeito” no “bom sujeito” por efeito de uma identificação, por parte do sujeito autor, com o discurso de um Estado, dentro de um processo que vai interpelando os indivíduos em cidadãos de uma nação. Como dizem Gadet e Pêcheux (2004 [1981], p. 37), para “se tornarem cidadãos”, os sujeitos devem se liberar “dos particularismos históricos que os entravam: seus costumes locais, suas concepções ancestrais, seus ‘preconceitos’... e sua língua materna”.

Por meio dessa construção literária que tomou como figura central um personagem em complexa e conflituosa relação com a cidade do século XIX, os seus escritores (“hombres de la ciudad”, segundo o próprio Borges) que tiveram também que “construir por completo una lengua literaria” se apropriaram “del universo popular”.³⁶ Esse processo de apropriação que incluía a representação da língua do *gaucho* no plano da elaboração literária nos interessa particularmente com relação ao nosso objeto de estudo, o *sainete* do começo do século XX, pois esse “gênero” manteria algo em comum com a literatura gauchesca, pelo menos num sentido: também no *sainete* apresenta-se a projeção de um sujeito social, o imigrante, ao qual são atribuídos modos de falar e de funcionar em sociedade.³⁷

Delimitada uma determinada imagem da *pampa* e seu habitante, passamos a tratar do *arrabal* que se constrói nos subúrbios da cidade de Buenos Aires.

El arrabal

Depois de apresentar a *pampa* e o *gaucho*, Borges dirige sua atenção também para o espaço urbano e marginalizado do *arrabal* (ou subúrbio, como diz o próprio autor) anunciando, a partir do já referido ensaio “La pampa y el suburbio son dioses”, que este espaço será o foco da sua escrita. Um dos aspectos que o autor utiliza para contrapor os dois espaços, *pampa* e *arrabal*, é justamente o caráter de completude que está vinculado ao primeiro deles. Já ao *arrabal* associa-se o que é marginal e uma figuração humana que ainda se encontra inacabada – por estar em processo de constituição –, ao contrário do *gaucho* e da *pampa* que, como vimos

³⁶ Ibidem, p. 43.

³⁷ Fazemos essa relação não sem esclarecer que a representação da língua do *gaucho*, absolutamente *sui generis*, não é o foco de nosso trabalho.

no subitem anterior, se apresentam como um espaço e um personagem “completamente” configurados – claro que no plano do imaginário.

Da mesma maneira como Borges mobiliza os sentidos relacionados com a *pampa*, a cidade e as suas áreas marginais são também significadas a partir de claras filiações de memória materializadas nas representações literárias. Nesse sentido, à cidade de Buenos Aires vinculam-se, entre outros aspectos, o caráter babélico e o pitoresco, além das já referidas ideias de marginalização e incompletude. Na verdade, para o autor, essa cidade pode ser pensada até mesmo como um “país”³⁸ e os aspectos que se relacionam com cada um dos espaços trabalhados constituem-se, para o autor, “cosas” “consustanciales de una raza o de un individuo”.³⁹

Concentrando-nos sobre a representação do *arrabal* no conjunto dos ensaios, encontramos referências a determinados autores que tiveram como matéria-prima para suas obras esse espaço marginalizado. Ainda em “La pampa y el suburbio son dioses” faz-se referência, por exemplo, a Carriego, um escritor que em sua poesia, segundo Borges, marcou a tristeza e o fracasso da literatura considerada como a alma do *arrabal*. Mais especificamente no ensaio intitulado “Carriego y el sentido del arrabal”⁴⁰ Borges retoma o trabalho desse escritor, “tuberculoso y casi genial”, trazendo à luz suas origens e a capacidade de representar o ambiente dos bairros, com uma escrita que apresenta a possibilidade de eternizar esse espaço.⁴¹ À época do centenário, no bairro de Palermo⁴² viam-se os patios e “los baldíos⁴³ que hospedaban al cielo”, sentia-se “el olor a caña”⁴⁴ e circulava a fama de bairro “peleador”⁴⁵, marcado pelas brigas e disputas entre “los compadritos”. Sobre esses últimos, no próprio ensaio encontramos uma espécie de definição:

Había compadritos entonces: hombres de boca soez⁴⁶ que se pasaban las horas detrás de un silbido o de un cigarrillo y cuyos distintivos eran la melena escarpada⁴⁷ y el pañuelo de seda y los zapatos empinados y el caminar quebrándose y la mirada atropelladora.⁴⁸

³⁸ Ibidem, p. 25.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ O ensaio está entre as páginas 32 e 37 de *El tamaño de mi esperanza*, 1998 [1926].

⁴¹ A ideia de eternizar pela literatura uma determinada forma de representação volta a aparecer aqui.

⁴² Hoje Palermo é um bairro da zona norte de Buenos Aires totalmente conectado com o centro.

⁴³ Terrenos vazios ou abandonados (DIEA, 2008).

⁴⁴ Bebida alcoólica.

⁴⁵ “Peleador” está relacionado com brigas e discussões frequentes.

⁴⁶ “Soez”, algo grosseiro ou ordinário (DIEA, 2008)

⁴⁷ “Melena” se refere ao cabelo longo e abundante enquanto “escarpado” está associado com algo bastante inclinado. A associação entre os dois termos poderia ser entendida como uma espécie de topete característico desse sujeito social (ibidem).

⁴⁸ Borges, 1998 (1926), p. 33. Entendemos o olhar “atropellador” como “avassalador”.

Com a sutileza de quem tem por obra-prima a própria língua, Borges trabalha a imagem de Carriego a partir do olhar que o mesmo destinou para os temas dos bairros povoados pela figura – nós diríamos “estereotipada” – dos *compadritos*. Para Borges *arrabal* e Carriego “são sinônimos de uma mesma visão” e a morte do escritor ainda jovem é o que causa reverência e piedade: “Los modestos veintinueve años y el morir tempranero que fueron suyos prestigian ese ambiente patético, propio de su labor”.⁴⁹ Essas palavras nos permitem observar o modo como não só foi construído o objeto – o universo do *arrabal* – num determinado espaço literário⁵⁰, mas também como este, mediante a interpretação de Borges, é desmitificado. De sua perspectiva, o *arrabal* não passaria de um ambiente “patético” cujos símbolos prediletos são a costureira que “saiu da linha”, a lua e o cego”,⁵¹ todos símbolos de tristeza cuja lugubridade desperta o sentimento de pena em seus leitores. O autor conclui ainda que Carriego “ha llenado de piedad nuestros ojos y es notorio que la piedad necesita de miserias para condolerse de ellas después”.⁵²

Segundo o pesquisador brasileiro Cruz (2009, p. 70)⁵³ quem trabalha a representação literária do bairro e se refere ao poeta como “aquele que não por acaso ficou conhecido como “cantor do arrabalde portenho”, Carriego tornou-se um autor paradigmático quando o assunto é arrabalde, subúrbio e bairro. O crítico chama a atenção para o fato de que o poeta argentino se dedicou apenas às *orillas* entendidas como as “zonas marginais da cidade” e que, neste caso, correspondiam ao que se conhecia naquele momento como o bairro de Palermo.

É interessante mobilizar alguns fragmentos da obra de Carriego para observarmos o modo como estão representadas essas áreas marginais tal como destacado por Borges e que são analisadas por Cruz em seu estudo. No poema “El alma del suburbio”, por exemplo, do livro *Misas herejes* (1908) encontramos certas figuras do bairro que incluem, entre outros, os *compadritos* e até o *gringo*. Os espaços nos quais os personagens aparecem representados são o *conventillo* (cortiço) e a *calle* (rua) e os versos focalizam em cada estrofe uma cena diferente do modo de vida existente nesses dois espaços. A vida efervescente está marcada pelo barulho das conversas, das músicas desafinadas do *gringo* e dos gritos dos vendedores de jornais que

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Construções que tiveram fortes impacto em sua “eternização”, diria o Borges; e efeitos no funcionamento da memória discursiva, diríamos nós, capazes de cristalizar certos sentidos.

⁵¹ Ibidem, p. 36.

⁵² Ibidem.

⁵³ Claudio Celso Alano da Cruz é professor e pesquisador da Universidade Federal de Santa Catarina. As reflexões de Cruz sobre Carriego que aqui tomamos foram apresentadas em um Congresso realizado na Universidade de Buenos Aires em 2009.

anunciam as “crónicas rojas” (relatando as notícias violentas), temas dos diálogos das comadres. Também está presente a “mulher do obreiro”, “suja e cansada” que remenda a roupa de seus filhos e antecipa a cena cotidiana da chegada de seu marido embriagado. A representação desses personagens em suas rotinas coloca em funcionamento as engrenagens dos *conventillos* mostrando, ao mesmo tempo, que a pobreza também acaba constituindo-se na atmosfera que guia o destino das figuras sem nome do poema.

Outra questão que nos parece importante e para a qual Cruz⁵⁴ também chama a atenção é a de que a unidade da cidade foi quebrada diante do seu crescimento, especialmente por conta da imigração massiva – questão crucial em nosso trabalho na época correspondente ao ambiente de trabalho de Carriego. Nesse sentido, o autor retoma observações de Capdevilla (1944) para trabalhar essa ruptura: “La ciudad ha crecido tanto y de manera tan desmesurada que su unidad se ha roto”, o que existem são bairros “Palermo, la Boca, Flores, el Centro”, porém Buenos Aires, não.⁵⁵ Essas questões que vão se desenhando na literatura nos oferecem um lugar singular a partir do qual podemos observar as condições de produção que deram lugar às mais variadas formas de representação dos habitantes dos bairros portenhos e, portanto, da cidade como um todo, do início do século XX.

Nesse contexto, é interessante retomar um conto de Borges de 1936, posterior à escrita do conjunto de ensaios que estamos trabalhando, e no qual o espaço do bairro e os seus tipos irrompem de um modo bastante forte. Nos referimos à obra “Hombre de la esquina rosada” que apresenta um tipo bastante presente na literatura, especialmente nos *sainetes* que estudamos, os *guapos*⁵⁶ cujo valor se definia pelo uso de um instrumento para demonstrar sua coragem, a faca (*el cuchillo*). O conto tem lugar dentro “del salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado”.⁵⁷ O acontecimento narrado pelo personagem em primeira pessoa é o assassinato de Francisco Real, dos bairros do Norte, inserido no contexto das disputas entre os *guapos* de cada bairro para manter uma determinada

⁵⁴ Ibidem, p. 72.

⁵⁵ Apud ibidem. A obra citada é Capdevilla, Arturo. “Evaristo Carriego en dos estampas”. In: Carriego, Evaristo. *Poesías completas*. Buenos Aires; Jackson, 1944, p. xvi.

⁵⁶ Para entender a figura chamada de *guapo* nos parece interessante retomar o poema de mesmo nome de Carriego e que também figura entre aqueles reunidos em *Misas herejes*. Aqui reproduzimos apenas as duas estrofes iniciais mantendo a grafia do livro citado: “El barrio le admira. Cultor del coraje, / conquistó, á la larga, renombre de osado; / se impuso en cien riñas entre el compadraje / y de las prisiones salió consagrado. / Conoce sus triunfos, y ni aun le inquieta / la gloria de otros, de muchos temida, / pues todo el Palermo de acción le respeta / y acata su fama, jamás desmentida.”

⁵⁷ Gauna é o antigo nome de uma avenida de Buenos Aires, hoje chamada de Av. Gaona. Maldonado se refere a um antigo córrego que hoje é um esgoto que abrange cerca de 10 bairros. (Disponível <http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/historias-de-mi-comuna-arroyo-maldonado>. Acesso em: 10/08/2018)

imagem de si. O narrador a certa altura do conto afirma que “el barrio cuanto más aporriao”⁵⁸ maior é a obrigação de ser *guapo*. Nesse cenário estão também representados os imigrantes italianos referidos de modo negativo como “puro italianaje mirón”, isto é, que observa com insistência e impertinência (cf. DIEA, 2008), mas que à entrada de um *guapo* no estabelecimento abrem espaço “apurados”.

Nos ensaios de *El tamaño de mi esperanza* encontramos ainda referências a outros gêneros literários que também representaram as zonas periféricas da cidade de Buenos Aires neste mesmo período, entre elas o romance *Historia del arrabal* de Manuel Gálvez, obra publicada em 1922 e que Borges define como “una paráfrasis de la letra de cualquier tango, muy prosificada y deshecha”.⁵⁹ Nessa *Historia*, Gálvez descreve as casas do *arrabal* a partir de associações com os mendigos que reaproveitam as roupas de pessoas de melhores condições financeiras, assim também eram as casas da zona marginal da cidade que “estaban construidas con viejos e inservibles materiales de las casas de la ciudad”. Além disso, aspectos como a sujeira são ressaltados para reforçar a imagem de que seria impossível um ser humano habitar tais moradias. Cria-se também uma oposição entre as casas decentes dos trabalhadores e os ambientes nos quais se refugiavam os *malevos*.⁶⁰

Os personagens em torno dos quais se estrutura a história de Gálvez são Rosalinda e Chino: ela, neta de imigrantes italianos, é vítima da pobreza e da crueldade do *malevo*, *el Chino*, e é obrigada a transformar-se em prostituta e criminosa para atender às necessidades de seu opressor. *El Chino* é definido no romance como “ladrón audaz y desalmado” e os bairros da cidade vão sendo nomeados e descritos de acordo com as andanças de Rosalinda em busca de clientes, ou seja, sempre da perspectiva da pobreza e da frustração.

Uma questão que também ressaltamos pela presença que adquirirá em outras formas literárias desse mesmo período e que no referido romance de Gálvez é recorrente é a presença da imigração na cidade: em primeiro lugar está a família da mãe da protagonista que é de origem italiana, e na sequência aparece o preconceito de seu pai em viver no bairro da Boca por ser “un barrio de gringos”.⁶¹ Algumas páginas depois, esse bairro de *gringos* é identificado pelo próprio narrador: “Pero la calle Garibaldi es como el corazón de la boca, de la vieja boca⁶² de casitas de cinc y tablas y de hablar genovés”.⁶³

⁵⁸ Maltratado, violento (Cf. DIEA, 2008)

⁵⁹ Borges, 1998 [1926], p. 29.

⁶⁰ Gálvez, 1922, p. 8. Segundo o dicionário de *lunfardo* de Gobello (1978), o termo *malevo* significa “maleante, maligno, matón, pendenciero, valentón” e pode ser identificado como oriundo da palavra malévolo (espanhol).

⁶¹ Gálvez, 1922, p. 12.

⁶² Referência ao bairro La Boca.

⁶³ Ibidem, p. 32.

Além da questão da língua de imigração (“el hablar genovés”), aparecem também as marcas do modo como falam os criminosos como *el Chino*, ou das pessoas que frequentam o mesmo ambiente de criminalidade: “hablaba en lengua de argot y de prisiones, y que hacía pensar en escenas de mala vida, en ambientes de bajo fondo poblados por siluetas de crimen.”⁶⁴ Nesse ambiente, o dinheiro é conhecido como *vento* e o termo, além de aparecer destacado na escrita do narrador, é reforçado pela expressão “en su jerga” (gíria), como também ocorre no caso seguinte com relação à “cama”: “él, fingiendo indiferencia, se arrojaba en la cama – en la *catrera*, según su jerga”.⁶⁵ A linguagem mostra o emprego do *lunfardo* que trabalharemos na última parte deste capítulo e que é representado pelo escritor a partir da delimitação bastante clara de quem são seus falantes e do lugar que ocupam na sociedade. Nesse sentido separa-se a voz do narrador, que predomina no romance, da fala de determinados personagens, sempre mostrada como heterogeneidade (a palavra do outro), utilizando-se de formas como “según su jerga” e destacando as palavras que indicam que o vocabulário pertence a esse grupo representado. Talvez um dos motivos que leva Borges a chamar a obra de Gálvez de “muy prosificada” seja justamente a predominância da voz do narrador e o estilo indireto no lugar de dar força à oralidade de seus personagens.

Esse processo de colocar em evidência a forma de falar do outro nos remete ao estudo de Authier Revuz (2011) sobre heterogeneidade mostrada e constitutiva e sobre as quais é importante nos debruçar pela relevância que as formas de alteridade assumem em nosso *corpus* formado pelos *sainetes* do começo do século XX. Nos fragmentos que mobilizamos da *Historia del arrabal*, podemos identificar pelo menos dois procedimentos que mostram a palavra citada do outro: o itálico e as expressões que identificam que os termos não pertencem ao sujeito do discurso (“según su jerga”). Nos parece que nessa tomada de posição, o sujeito põe em funcionamento o que Revuz afirma sobre o processo de fazer uso das palavras mostrando-as ao mesmo tempo:

su figura [do locutor] normal de usuario de las palabras es desdoblada, momentáneamente, en *otra figura*, la de observador de las palabras utilizadas; y el fragmento así designado –marcado por comillas, por itálica, por una entonación y/o por alguna forma de comentario– recibe, en relación con el resto del discurso, un *estatuto otro*.⁶⁶ (Grifos da autora)

⁶⁴ Ibidem. A língua relacionada ao mundo do crime na fala do narrador é referida da mesma maneira por Borges nos ensaios de *El tamaño de mi esperanza* e será trabalhada por nós no item “El idioma infinito”.

⁶⁵ Ibidem, p. 80.

⁶⁶ Revuz, 2011, p. 8.

Desse modo, traça-se no discurso a delimitação entre as formas apresentadas como “normais”, tal como diria a própria Revuz, e essas “outras” que ficam marcadas.

Sobre o espaço urbano da rua (“la calle”) é significativo considerar ainda o que Beatriz Sarlo (1995) observa entre os anos vinte e trinta:

Se multiplican los espacios simbólicos donde se producen intercambios y emergen los conflictos (disputa estética, enfrentamiento político, mezcla de lenguas provocada por la inmigración o los desplazamientos poblacionales). Se vive en el gran teatro de una cultura compleja. Este nuevo tipo de formación se manifiesta, también, en el cruce de discursos y prácticas: la calle es el lugar, entre otros, donde diferentes grupos sociales realizan sus batallas de ocupación simbólica. La arquitectura, el urbanismo y la pintura rechazan, corrigen e imaginan una ciudad nueva.⁶⁷

Os “personagens teatrais” que a cidade oferece à literatura são reaproveitados, como vimos, pela poesia, pela narrativa e, também, pelo próprio teatro, termo que Sarlo mobiliza significativamente para referir-se ao cenário das ruas de Buenos Aires. Essa consideração sobre a peculiaridade do “teatral” que funciona como metáfora da vida citadina permitirá entrar no capítulo 2 no qual trataremos do gênero teatral popular que colocaria em cena esse personagem imigrante produto da sociedade que o recebeu e o forçou a assimilar-se.

No próximo item abordaremos a projeção realizada por uma elite de intelectuais, ao longo do século XIX, sobre a imigração da qual a projeção de uma “nação civilizada” precisaria. Além disso, abordaremos aspectos de textos legislativos que regulamentaram a entrada dos imigrantes a partir da segunda metade do mesmo século para, assim, compreender o confronto entre imaginário e real.

2. “Tierra de desterrados natos es esta”⁶⁸

Retomamos aqui o primeiro ensaio de *El tamaño de mi esperanza* no qual Borges pergunta “¿Qué hemos hecho los argentinos?” para, a partir desse questionamento no qual se inclui mediante um verbo na primeira pessoa do plural, realizar o que o próprio autor chama de “pormayorizado y rápido examen”, isto é, retomar em um breve espaço acontecimentos que

⁶⁷ Sarlo, 1995, p. 11.

⁶⁸ O sintagma que utilizamos como subtítulo corresponde a um fragmento do início do primeiro ensaio de *El tamaño de mi esperanza* (1998 [1926] p. 13-17). Ele complementa a delimitação já traçada pelo que mobilizamos ao introduzir a primeira parte de nosso capítulo: “A los criollos les quiero hablar”. Ambos enunciados funcionam como os dois gumes de uma mesma faca. Apesar de provocar uma certa reiteração, nos servimos do segundo porque neste item trataremos do projeto que inclui a imigração, justamente a partir desses “natos desterrados”.

marcaram a história do país desde a expulsão dos ingleses no começo do século XIX até o período que corresponde à sua escrita.

Enquanto alguns dos acontecimentos recuperados pelo autor são, de fato, feitos concretizados pelos *criollos* – como a expulsão dos ingleses (1807) e, em boa parte também, a gesta da Independência da Coroa Espanhola que culmina em 1816⁶⁹ – outros, no entanto, parecem se vincular ao universo delimitado pelo sintagma “desterrados natos”, dos quais se predica, tal como abordamos no primeiro item deste capítulo: “creen que el sol y la luna están en Europa”.

Com esse gesto que destacamos, Borges produz a delimitação já observada⁷⁰: *criollos* / *desterrados*, especialmente significativa em nosso trabalho, pois nos levará a compreender, ao indagar sobre o segundo termo desse binômio, o processo que produziu a antecipação eufórica do imigrante – tão desejado na contraposição com o *gaucho* – e a inversão que levou a que sua figura acabasse sendo significada mediante uma representação altamente disfórica. Se na primeira parte deste capítulo procuramos mostrar como na literatura, entre o século XIX e XX, se representaram a cidade, a *pampa* e os seus respectivos habitantes, nos cabe agora dedicar-nos a compreender o que Borges delimita como “desterrados”, universo com o qual – tal como faz questão de dizer – sua pena de escritor não fala.

Projeções imaginárias

A busca pelo “progressismo” é um dos aspectos que, segundo Borges, está associado ao conjunto de ideias compartilhadas entre os membros da elite intelectual da primeira metade do século XIX e da qual fazia parte Sarmiento, quem chegaria inclusive à presidência da Argentina na segunda metade do mesmo século. Como antecipamos no item 1 deste capítulo, o posicionamento defendido por Sarmiento com relação aos modelos europeu e norte-americano levou Borges a referir-se a ele como um “norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desestendedor de lo criollo” e que “nos europeizó con su fe de hombre recién venido

⁶⁹ O autor também faz referência ao governo de Juan Manuel de Rosas (1829-1852), período que vincula aos *criollos*. Sobre esse governo, voltaremos em vários momentos deste capítulo.

⁷⁰ Na primeira parte do capítulo citamos um longo fragmento de *El tamaño de mi esperanza* no qual Borges delimita o seu interlocutor: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostagiosos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma” (p. 13).

a la cultura y que espera milagros de ella”.⁷¹ Ao seu progressismo correspondia uma espécie de submissão a ser “quase norteamericanos”, “quase europeos” ou, enfim, “quase otros” sendo que a sua “missão europeizante” está relacionada com praticamente todo o século XIX, o que nos leva a retomá-la aqui pelo papel que cumpriu com relação à figura do imigrante.

Os intelectuais liberais da primeira metade do século XIX idealizaram um futuro para a nação argentina que se plasmou num projeto concretizado durante os governos que se sucederam, na segunda metade do mesmo século, a partir da queda do governo de Rosas (1852) – visto por essa elite como um obstáculo para a organização de uma nação moderna. Esses intelectuais fizeram parte do que o historiador Halperin Donghi (1995) ressalta como “excepcionalidad argentina”; uma excepcionalidade que para ele “radica en que sólo allí iba a parecer realizada” a aspiração de um projeto intelectual para a nação.⁷² Nesse sentido, observa ainda que “el progreso argentino es la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un proyecto formulado en los escritos de algunos argentinos cuya única arma política era su *superior clarividencia*” (grifos nossos).⁷³ O que o historiador também chama de “proyecto para una Argentina futura” materializa a crença na capacidade de antecipar pela escrita o futuro de uma nação. Tal como destaca o próprio Halperin Donghi:

la hegemonía de los letrados se justifica por su posesión de un acervo de ideas y soluciones que debiera permitirles dar orientación eficaz a una sociedad que la Nueva Generación ve como esencialmente pasiva, como la materia en la cual es responsabilidad de los letrados encarnar las ideas cuya posesión les da por sobre todo el derecho a gobernarla.⁷⁴

Segundo o propio autor⁷⁵, essa “Nueva Generación” correspondía ao modo como se autodefinia “un grupo de jóvenes proveniente de las élites letradas de Buenos Aires y el Interior” e que se proclamavam “destinados a tomar el relevo de la clase política” que guiara o país desde a “revolución de la Independencia”. Assim, Sarmiento, ao lado de outros escritores cujos nomes estão vinculados ao século XIX argentino – entre eles Esteban Echeverría⁷⁶, Juan Bautista Alberdi e Juan María Gutiérrez –, fez parte daquilo que Oviedo (2001, p. 24) considera “la más brillante generación romántica del continente”, também conhecida como “Generación

⁷¹ Borges, 1998 [1926], p. 14.

⁷² Halperin Donghi, 1995, p. 9.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem, p. 12.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ De acordo com o registro de Oviedo (2001, p. 24), o escritor e crítico literário Echeverría esteve na Europa entre 1825 e 1830 e, ao voltar para a Argentina, se converteu “en el líder de la generación que enfrentaba la vasta tarea de construir las bases de una nación recién emancipada. Su proyecto era político, ideológico y literario; sus instrumentos eran el liberalismo, el socialismo utópico y el romanticismo”.

del 37”, que tomou como tarefa, a partir dessa data, a construção das bases de uma nação havia duas décadas emancipada, sendo que o projeto extrapolava o campo literário, pois era de cunho político e ideológico.⁷⁷ Todos eles haviam passado por uma educação estética europeia⁷⁸ que lhes permitia projetar uma literatura e a própria nação que precisava alcançar ainda a independência linguística e literária.

O nome da geração de 37 está relacionado – segundo registra Oviedo⁷⁹ – com a criação, a partir do agrupamento de jovens argentinos reunidos fundamentalmente por Esteban Echeverría, de “organizações patriótico-culturais” como o “Salón Literario” (1837) e a “Asociación de la Joven Generación Argetina” (1838).⁸⁰ Essas organizações permitiram a difusão das ideias entre os membros da elite letrada sobre o futuro de uma nação que, à época, era palco de guerras civis, acontecidas ao longo do governo de Rosas. Seus escritores mostravam a sua formação estrangeira não somente pelas temáticas e estilos filiados ao “romantismo”, mas também pelas referências aos escritores europeus e norte-americanos. Seria justamente em uma obra poética de Echeverría, *La cautiva* (1837), que a referência à *pampa argentina* se faria por meio da imagem do *desierto* que é retomada por Borges nos ensaios abordados.

O jovem autor abre o poema narrativo com a seção *El Desierto*, usando como epígrafe primeiramente uma citação do escritor inglês Byron e, logo, do francês Victor Hugo.⁸¹ A imagem da *pampa* aparece associada a determinações tais como “desierto inconmensurable”, “misterioso”, “grandiosa” e “silenciosa llanura”. Esse enorme *desierto*, observa Onega, condensou-se como valor simbólico para os intelectuais que compunham o grupo de Echeverría e foi compreendido como um espaço “a ser povoado”, o que contribuiria para o crescimento e para a modernização da nação a partir de uma política liberal.⁸² Voltamos sobre essa projeção,

⁷⁷ Oviedo, 2001, p. 24.

⁷⁸ Lembremos que Sarlo fazia uma referência nesse mesmo sentido com relação a Borges, escritor e crítico do século XX. Essa formação estética europeia era comum a ele e à classe intelectual sobre a qual escreve, no entanto, em vários momentos em que citamos o autor, são claros os distanciamentos que assume com relação a essa elite do século XIX.

⁷⁹ Oviedo, 2001, p. 24.

⁸⁰ Segundo Myers (p. 401, In: Goldman, 1998, capítulo X: “La Revolución en las Ideas: La Generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas”), o “Salón Literario” funcionou apenas durante alguns meses de 1837 e reconhecia como sua antecedente – apesar de tentar diferenciar-se – a “Sociedad Literaria”, criada em 1822. Entre as atividades incentivadas pelos membros da organização estavam a prática da leitura compartilhada e a discussão intensa das ideias presentes nos livros que chegavam da Europa. A criação da “Asociación de la Joven Argentina” no ano seguinte, no entanto, significou a transformação do “Salón Literario” em organização formal da nova corrente intelectual e operou uma redefinição do movimento. No final da primeira metade do século XIX ela seria rebatizada como “Asociación de Mayo”.

⁸¹ A referência a Hugo é a seguinte “Ils vont. L’espace est grand”, traduzido pelo próprio Echeverría como “Ellos van. El espacio es grande”.

⁸² Onega, 1965, p. 5.

que já apresentamos no item 1 deste capítulo, com a finalidade de compreender melhor sua constituição e a expressividade que implicava no jogo de forças daquele contexto histórico.

Para tratar sobre o *desierto* imensurável, Onega retoma o famoso texto *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina* escrito por Juan Bautista Alberdi em 1852, após a saída de Rosas do poder político, e no qual é possível ler a seguinte “fórmula”: “Gobernar es poblar”.⁸³ No capítulo XIV desse texto, Alberdi expõe algumas posições com relação à civilização argentina e chama a atenção para a proximidade ao que é europeu em detrimento do indígena: “Nosotros, los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América. Cráneo, sangre, color, todo es de fuera.”, observação à qual acrescenta:

En América todo lo que no es europeo es bárbaro: no hay más división que ésta: 1º, el indígena, es decir, el salvaje; 2º, el europeo, es decir, nosotros, los que hemos nacido en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán (dios de los indígenas).

É interessante destacar a série de delimitações que vão traçando discursivamente gestos de inclusão e exclusão sobre o corpo do conjunto de habitantes de um território. Nesse sentido, ainda vale a pena citar um fragmento no qual se materializa a relação de identificação da elite de intelectuais à qual pertencia Alberdi com uma determinada Europa, delimitada claramente a respeito da “española”:

Con la revolución americana acabó la acción de la Europa española en este continente; pero tomó su lugar la acción de la Europa anglosajona y francesa. Los americanos de hoy somos europeos que hemos cambiado de maestros: a la iniciativa española ha sucedido la inglesa y francesa.⁸⁴

É dessa maneira que uma das propostas apresentadas por Alberdi nesse escrito – a que é central neste nosso item – se resume em atrair a população estrangeira de origem europeia para povoar uma Argentina interpretada como *desierto*. Vale ressaltar que, para o intelectual, “la inmigración espontánea, es la verdadera” o que, por sua vez, significaria atrair a imigração concedendo ao imigrante benefícios e garantias. O texto ainda adverte o leitor (nesse caso o destinatário é o então diretor provisional do que se definia como a “Confederación Argentina”,

Nesse mesmo sentido, acrescenta Onega (ibidem, p. 20), Sarmiento alguns anos depois, em 1845, descreveria em *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* o deserto como “un mal que aqueja a la República Argentina” em oposição à cidade entendida como “centro de la civilización argentina, española, europea”.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Alberdi, 1915, p. 85.

Justo José de Urquiza, quem derrotara Rosas na batalha de Caseros em 1852) que não há necessidade de temer “la confusión de razas y de lenguas”:

No temáis tampoco que la nacionalidad se comprometa por la acumulación de extranjeros, ni que desaparezca el tipo nacional. Ese temor es estrecho y preocupado. (...) No temáis, pues, la confusión de razas y de lenguas. De la Babel, del caos saldrá algún día brillante y nítida la nacionalidad sudamericana. El suelo prohíja a los hombres, los arrastra, se los asimila y hace suyos. El emigrado es como el colono; deja la madre patria por la patria de su adopción.⁸⁵

Com essas considerações realizadas por Alberdi sobre a imigração antecipada como parte de um projeto maior para a nação, passamos a observar as condições de chegada desses imigrantes e a legislação correspondente.

A chegada da imigração

O “llamado a la inmigración” se concretizou, tal como registra Onega⁸⁶, na Constituição de 1853. Vejamos como, em seu artigo 25, ficam as marcas do jogo antecipatório – imaginário – que projetou essa vinda⁸⁷:

El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y *no podrá restringir, limitar, ni gravar con impuesto alguno* la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes (grifos nossos).⁸⁸

As negações destacadas indicam a “força” do desejo plasmado no imaginário que promovia a chegada dessa imigração. Alberdi, em suas *Bases*, retomando de alguma forma o lema “Gobernar es poblar”, coloca em clara relação “governar” com “civilizar”, tal como acontece no seguinte fragmento: “Poblar es civilizar cuando se puebla con gente civilizada, es decir, con pobladores de la Europa civilizada. Por eso he dicho en la Constitución que el gobierno debe fomentar la *inmigración europea*.”⁸⁹

⁸⁵ Ibidem p. 102-103.

⁸⁶ Onega, 1965, p. 6.

⁸⁷ Ao longo deste capítulo fomos trabalhando com o conceito de “antecipações imaginárias” formulado por Pêcheux (2014), num texto fundador da Análise do Discurso, escrito em 1969.

⁸⁸ Apud Onega, 1965, p. 5.

⁸⁹ Páginas explicativas redactadas por Alberdi em 1879, Paris, e reunidas na edição das *Bases* devidamente indicada em nossa bibliografia (1915, p. 17-18). Nas mesmas páginas explicativas (ibidem, p. 15) Alberdi, tomando como base o modelo dos Estados Unidos reafirma essa delimitação entre civilizado e não civilizado: “Si la población de seis millones de angloamericanos con que empezó la República de los Estados Unidos, en vez de

Nesse contexto, tal como destaca Onega⁹⁰, em 1853 a Confederação autorizou a entrada de imigrantes e, no ano seguinte, começaram a chegar as primeiras famílias europeias, sendo que entre 1859 e 1869 a quantidade de estrangeiros com relação à população nativa alcançava já os 13%. No entanto, na década seguinte, como o historiador Fernández (2017, p. 58) chama a atenção, esse quadro sofreu alterações. Em 1871 – durante o governo de Sarmiento⁹¹ – houve uma queda no número de imigrações devido à epidemia de febre amarela que afetou especialmente a zona sul de Buenos Aires, um cenário que, conforme registra Trastoy (2005, p. 396)⁹², contribuiria para a configuração do espaço dos imigrantes anos depois, já que, após o controle da doença, “las familias más acomodadas dejaron sus casas de los barrios del sur y se instalaron en la zona norte, para alejarse de los miasmas del Plata”. Em 1873 chegou-se a um recorde de 75.000 entradas de estrangeiros, mas mesmo assim esses dados diminuíram nos anos seguintes, o que decorreu de uma forte crise econômica internacional que afetou a geração de empregos inclusive na Argentina. Tal como aponta Fernández⁹³, “la caída del precio de las exportaciones, que alcanzó un promedio del 25 por ciento entre 1872 y 1878, afectó particularmente al sector que venía encabezando la vinculación del país con el mercado mundial” através do setor produtor de lã.

Diante desse cenário e ainda impulsionados – observa o próprio Fernández – pela crença de que a imigração massiva contribuiria “al incremento de la producción, del consumo, de las exportaciones y, en última instancia, de la recaudación aduanera”,⁹⁴ o governo de Nicolás Avellaneda (de 1874 a 1880) – que dava continuidade ao projeto liberal – apresentou a *Ley de Inmigración* que seria promulgada em 1876 e na qual também procurava-se diversificar a procedência dos imigrantes. O texto da lei retoma a delimitação do imigrante já traçada na Constituição de 1853, porém a submete a um detalhamento que não estava presente no texto constitucional e, também, a vincula às medidas que, após a declinação da curva de ingressos sofrida, fomentariam essa tentativa de “relanzamiento de la corriente inmigratoria”.⁹⁵ Havia no

aumentarse con inmigrados de la Europa libre y civilizada, se hubiese poblado con chinos o con indios asiáticos, o con africanos, o con otomanos, ¿sería el mismo país de hombres libres que es hoy día? No hay tierra tan favorecida que pueda, por su propia virtud, cambiar la cizaña en trigo. El buen trigo puede nacer del mal trigo, pero no de la cebada. Gobernar es poblar, pero sin echar en olvido que poblar puede ser apestar, embrutecer, esclavizar, según que la población trasplantada o inmigrada, en vez de ser civilizada, sea atrasada, pobre, corrompida”.

⁹⁰ Onega, 1965, p. 6.

⁹¹ Sarmiento, do qual Borges se distancia, chega à presidência, dentro do projeto liberal por ele defendido, entre os anos de 1868 a 1874.

⁹² O estudo de Beatriz Trastoy faz parte do conjunto reunido por Pellettieri (2005) e ocupa as páginas 391 a 410.

⁹³ Fernández, 2001, p. 57.

⁹⁴ Ibidem, p. 58.

⁹⁵ Ibidem, p. 57.

texto legislativo, observa Fernández, a necessidade de rejeitar a imigração “espontânea” – que lembremos que tinha sido defendida por Alberdi, em alguns momentos do texto de 1852⁹⁶ –, estabelecendo todo o sistema que deveria ser posto em funcionamento para providenciar a seleção dos imigrantes provenientes do “norte de Europa y otros países del Sud, donde es tan difícil encontrarla en condiciones más adecuadas que aseguren para nosotros los resultados buscados”.⁹⁷

Por considerarmos que o detalhamento presente na lei repõe uma série de aspectos relativos às condições de vida garantidas aos imigrantes no momento da chegada, nos deteremos em alguns fragmentos com a finalidade de mostrar o aparato construído para essa recepção.

Entre outras medidas, essa lei procurava fomentar a imigração e distribui-la de forma “útil e proveitosa” por meio da criação do *Departamento de Inmigraciones* que, conforme registrado no segundo artigo do Capítulo I, constituía um setor que ficava encarregado de “proteger la inmigración que fuese honorable y laboriosa y aconsejar medidas para contener la corriente de la que fuese viciosa o inútil”.⁹⁸ Também estavam cobertas pela lei questões como passagens, alojamento, alimentação e comodidades, o regime higiênico e a segurança dos imigrantes (inclusive dentro dos buques), custos que seriam pagos com o fundo de imigração também criado por esse mesmo texto legal. Para o que se entendia como “colocação” dos imigrantes criavam-se também as *oficinas de trabajo*. A Nação ainda custearia “el embarco y transporte” dos imigrantes que desejassem seguir em direção ao interior do país no projeto de colonização e povoamento que era almejado para alcançar alta produtividade.

Além disso, nessa lei regulamentavam-se as atividades dos *agentes de inmigración* localizados no exterior, como podemos ver no segundo parágrafo do artigo 5:

Hacer por los medios a su alcance, una propaganda continua en favor de la inmigración para la República Argentina, dando a conocer sus condiciones físicas, políticas y sociales; sus ramos principales de industria, su sistema de colonias, las ventajas ofrecidas al inmigrante laborioso, el precio de la tierra, las facilidades para adquirirla, el valor de los salarios, los precios de los artículos de consumo y los de los productos de las colonias.

⁹⁶ Em momentos como “La inmigración espontánea es la verdadera y gran inmigración” (Alberdi, 1915, p. 92-93).

⁹⁷ Apud Fernández, 2017, p. 56. O texto citado refere-se ao projeto apresentado à Câmara dos Deputados pelo presidente Avellaneda em 1875 juntamente com o seu ministro. In: Congreso Nacional, Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1875, Buenos Aires: Imprenta Coni, 1876. Tomo II, p. 1190-1191.

⁹⁸ O texto da Lei n° 817 de “Inmigración y colonización” se encontra disponível em http://valijainmigracion.educ.ar/contenido/materiales_para_formacion_docente/textos_de_consulta/18%20Ley%20817.pdf (último acesso em 05/05/2018)

Entre os imigrantes não desejados, encontravam-se – tal como fica registrado no Capítulo VI, artigos 31 e 32 – aqueles cujo “transporte” era inclusive proibido: “pasajeros procedentes de puntos donde reinare el cólera morbus asiático, la fiebre amarilla o cualquier otra enfermedad epidérmica” e aqueles que possuísem “vicio orgánico que los haga inútiles para el trabajo”, tais como presidiários, dementes e maiores de 60 anos, exceto em caso de que estes últimos fossem chefes de família. Trastoy⁹⁹ ressalta que a lei de 1876 “significó la bienvenida casi irrestricta al inmigrante” e, de fato, considerando apenas as restrições para as quais chamamos a atenção, as facilidades como o custeio das passagens e o alojamento em solo argentino acabaram ampliando as perspectivas de quem pretendia atender ao chamado.

Sobre os alojamentos, no capítulo VIII, se diz que os imigrantes tinham direito a cinco dias com todos os custos pagos nas “casas de imigrantes” localizadas em Buenos Aires e Rosario, deixando em aberto a existência de outras localidades. Em caso de que não houvesse um alojamento disponível para os imigrantes, poderiam usar-se hotéis públicos ou outros estabelecimentos apropriados. Os cinco dias de custeio pela Nação poderiam ser aumentados caso o imigrante não tivesse condições de saúde para deixar o alojamento. Além disso, no caso daqueles que eram destinados ao interior do país, todos os custos seriam mantidos pela Nação até que o imigrante chegasse ao destino onde teria direito a mais 10 dias de alojamento e alimentação. Os fundos de imigração também serviam para auxiliar imigrantes pobres ou em caso de acidentes, doenças, orfandade e cuidado de crianças.¹⁰⁰

Apesar do aparato estatal estipulado pela lei, o cenário vivido pelos imigrantes foi diferente do previsto. Segundo Onega, como consequência do “regime de terra” com o qual os imigrantes se deparavam acabaram se concentrando em Buenos Aires “en cantidades aluvionales”, sobretudo italianos e espanhóis oriundos dos mais “miserables estratos sociales”; como já antecipamos: “eran obreros desocupados y campesinos sin tierras a los cuales el exceso de población arrojaba de sus países”.¹⁰¹ O regime da terra ao qual se refere Onega diz respeito tanto ao aumento da pecuária durante a primeira metade do século, o que “por su misma índole rechazaba doblemente el crecimiento y la concentración de la población”, quanto ao uso que foi destinado às terras “conquistadas” ao indígena na segunda metade do século, como é possível ver no seguinte fragmento:

⁹⁹ In: Pellettieri, 2005, p. 398.

¹⁰⁰ Capítulos IX e X.

¹⁰¹ Onega, 1965, p. 7.

Cuando los inmigrantes llegaron, la tierra ya tenía dueños y, si bien se fundaron algunas importantes colonias de propietarios, la mayoría de los extranjeros fueron arrendatarios y puesteros de los enormes latifundios que existían de antiguo o de los nuevos que se formaron en las nuevas tierras arrebatadas a los indios. Estas tierras no sirvieron para el establecimiento de población sino para el enriquecimiento de jefes militares y de hombres de gobierno y para que las acapararan [adquirissem] sociedades anónimas.¹⁰²

Se, por um lado, a pecuária não “necesitó muchos brazos más”, por outro, a agricultura requeriu uma maior proporção de trabalhadores “y para eso sirvieron los inmigrantes, pues el elemento nativo carecía de una preparación adecuada que lo habilitara en forma inmediata para las nuevas tareas”.¹⁰³ Esse novo cenário, no entanto, não significou mudanças no regime de propriedade, mas sim em “lo concerniente a población y a los tipos y técnicas extractivas”.¹⁰⁴

Essa redistribuição das tarefas no campo, ainda de acordo com Onega, contribuiu para deslocar a figura do *gaucho*, “pastor por excelência”,¹⁰⁵ prática que não condizia com as necessidades que trazia a produção num contexto de modernização. Tal contexto, de fato, acarretou seu inevitável desaparecimento. Nesse sentido, a própria pesquisadora chama a atenção para o que seria o primeiro conflito social entre nativos e estrangeiros: “fue un conflicto originado en la competencia laboral y en factores étnicos, lingüísticos y de asimilación”, pois os imigrantes estavam acostumados a um regime de trabalho bem diferente já que “venían de sociedades rígidas y de zonas pauperizadas, tenían hábitos de trabajo agotador, de sumisión y obedecían al amo, habían sido siempre arrendatarios de parcelas exiguas en una campaña de explotación masiva”. Esse contexto foi interpretado pelo nativo que estava sendo substituído como uma questão de conflito étnico.¹⁰⁶

Na cidade, registra Onega, o cenário foi fortemente alterado e, já no final da década de 1870, começou a ser palco das primeiras manifestações de trabalhadores de origem estrangeira empregados na indústria, nas ferrovias, na construção, etc.¹⁰⁷, enquanto a mão de obra *criolla* estava distribuída “en oficios menos calificados y carecían todavía de conciencia y práctica social”.¹⁰⁸

Essa série de fatores incidem fortemente na imagem do imigrante, que vai sofrendo alterações e, no final do século XIX, já aparece associada a uma determinada desordem. Nesse

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 7-8.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 8.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 9

¹⁰⁸ Ibidem, p. 10.

sentido, cabe deixar registro de que, em 1899, Miguel Cané, importante figura política e também escritor da década de 1880 – apresentou um projeto de extradição que só seria promulgado três anos depois como *Ley de Residencia*. Da perspectiva do sociólogo Domenech (2015, p. 174 – 175), esse texto era resultado da transformação da figura social do imigrante que, de agente de civilização e força de trabalho, como desde 1837 se difundia, passava a ser visto como uma ameaça. Nesse sentido, diz o autor:

Los inmigrantes dejaron de ser “laboriosos” para volverse potencialmente “peligrosos”. La idea de la *invasión* que circulaba entre la clase dirigente de la época expresaba, por un lado, el temor al ascenso social de los extranjeros (...) y por el otro, el miedo a la extensión de las ideas anarquistas y socialistas a través del activismo político y sindical que habían empezado a desplegar algunos grupos de inmigrantes en el mundo del trabajo urbano.¹⁰⁹

Além disso, como observa Trastoy, diferentemente do que promulgava a lei de 1876, entre 1890 e 1910 os três milhões de estrangeiros que chegaram ao país “arribaban sin contratos, sin dinero ni facilidades de inserción social”.¹¹⁰ Assim, a expansão urbana de Buenos Aires foi acompanhada do amontoamento dos imigrantes:

primero, en las cubiertas o en los camarotes inferiores de las naves transatlánticas que los traían, especialmente de Italia y de España (...) luego, en el Hotel de Inmigrantes (...) y más tarde, en las residencias del barrio del sur porteño abandonadas por sus ricos propietarios tras la epidemia de fiebre amarilla y transformadas en casas de inquilinato (...).¹¹¹

Pensamos que a série de considerações reunidas até aqui contribui a ir compreendendo a complexidade do contexto relacionado ao imigrante que chegava aos portos argentinos durante a segunda metade do século XIX. Tal complexidade, que podemos relacionar, num primeiro momento ao confronto entre imaginário e real, nos leva a uma reflexão acerca do que Sayad (1998, p. 45-47), a partir do campo das ciências sociais, chama de “condição de imigrante”. Ao refletir sobre o caso da imigração argelina na França, o autor traz questões que adquirem uma significação bastante profunda no contexto argentino que estudamos. É o caso, por exemplo, de quando observa que

Enquanto a expansão econômica, grande consumidora de imigração, precisava de uma mão-de-obra imigrante permanente e sempre mais

¹⁰⁹ É importante ressaltar ainda que, segundo Domenech, o cenário argentino não estava isolado e o movimento contra o anarquismo por parte da classe dirigente se deu em vários países da América.

¹¹⁰ Trastoy, p. 399 (In: Pellettieri, 2005).

¹¹¹ Ibidem.

numerosa, tudo concorria para assentar e fazer com que todos dividissem a *ilusão coletiva* que se encontra na base da imigração. Com efeito, emanando de todos os horizontes políticos e sociais (...) só se viam então – e isso durante décadas – fossem quais fossem os sentimentos que se pudesse alimentar e as opiniões que se pudesse ter em relação aos imigrantes, não se parava de afirmar que eles eram *necessários*, quando não *indispensáveis*, para a economia e até mesmo para a demografia francesas. (grifos nossos)¹¹²

A ilusão coletiva que se encontra na base da imigração, segundo o autor, tem a ver com uma condição bastante específica do imigrante e que é compartilhada por todos os envolvidos no processo de imigração: “não se sabe mais se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente” ou “um estado mais duradouro mas que se gosta de viver com um intenso sentimento de provisoriedade”.¹¹³ Disso decorre uma dupla interpretação, ou dupla representação, da imigração que precisaria, “para poder se perpetuar e se reproduzir, ignorar a si mesma”, ser ignorada como provisória e não se confessar ao mesmo tempo “enquanto transplante definitivo”.¹¹⁴

Dessa “ilusão” – acrescenta o estudioso¹¹⁵ – compartilhavam a sociedade de origem dos imigrantes, os próprios imigrantes e a sociedade que os recebia. No caso francês, o discurso de uma imigração “necessária” tanto para a economia como para a demografia – e que nos permite pensar um pouco o que se deu no caso argentino – implicava também um lugar determinado para esses imigrantes na sociedade: “à margem e na parte inferior da hierarquia social”.¹¹⁶ A delimitação presente nessa projeção e nessa convocatória, no entanto, quando transpostos – tal como acontece, segundo Sayad, quando esses sujeitos reivindicam seus direitos¹¹⁷ –, acaba gerando um mal-estar que, de acordo com o estudioso, reforça a primeira definição do imigrante, aquela que o refere como “trabalhador provisório” e que leva a reconsiderar todos os investimentos realizados pelo Estado, isto é, o cálculo das vantagens e dos custos da imigração.

Essa série de considerações fazem com que Sayad conclua algo que nos parece relevante levar em conta em nosso trabalho:

Afinal, um imigrante *só tem razão de ser no modo do provisório* e com a condição de que se conforme ao que se espera dele; ele só está aqui e só tem

¹¹² Sayad, 1998, p. 47.

¹¹³ Ibidem, p. 45. O autor distingue ainda os processos de imigrar e emigrar: o primeiro remete a agregar-se “mesmo que marginal e muito superficialmente, a outro sistema social”, enquanto o segundo consiste em “cortar os laços com seu universo social, econômico, cultural, habitual”.

¹¹⁴ Ibidem, p. 46.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, p. 47.

¹¹⁷ Ibidem, p. 48.

sua razão de ser pelo trabalho e no trabalho; porque se precisa dele, enquanto se precisa dele, para aquilo que se precisa dele e lá onde se precisa dele (grifos nossos).¹¹⁸

Sayad traz ainda questões cruciais que nos ajudam a compreender o fenômeno da imigração que teve lugar na América do Sul durante o século XIX, especialmente no caso argentino onde se produziu uma antecipação do imigrante a partir de uma representação que, antes de tudo, estava pautada numa imagem projetada por uma parcela da sociedade com base na identificação com uma Europa específica, claramente delimitada em alguns dos fragmentos das diferentes textualidades que fomos trazendo e abordando.¹¹⁹ Tal imagem, submetida a uma generalização funcionou como uma clara idealização que euforicamente dava fôlego ao projeto que faria do *desierto* uma grande nação.

Nesse sentido, quando nos debruçamos sobre o cenário da cidade de Buenos Aires que foi fortemente afetado pela presença de imigrantes, a questão do trabalho torna-se ainda mais forte. Os textos literários plasmaram de várias formas essa presença: como no romance *En la sangre* de Eugencio Cambaceres (1843-1888)¹²⁰ – que abordaremos ao encerrar o presente subitem – no qual o personagem principal está constituído por aspectos que o denunciam como um “parasita”, imagem que se reitera em alguns dos textos teatrais que serão analisados no capítulo 3 desta dissertação alternando com a representação que os plasma como trabalhadores ávidos pelo acúmulo.¹²¹

As formas de representar o imigrante que veremos no capítulo de análise se inscrevem ainda no que Sayad chama de “discurso imposto” e de “representações coletivas” sobre o imigrante.¹²² Para o autor, “não existe outro discurso sobre o imigrante e a imigração que não seja um discurso *imposto*” (grifos do original) e que é estendido para a forma em que se percebe esse sujeito: no modo como ele é definido ou pensado, no fato de falar dele sempre “como de

¹¹⁸ Ibidem, p. 55.

¹¹⁹ Lembremos aqui as palavras de Sarlo (1996, p. 3) sobre a heterogeneidade não antecipada nessa projeção.

¹²⁰ Cambaceres faz parte da geração de escritores dos anos 1880, uma geração que pode ser entendida, segundo Di Tullio (2003, p. 65), pela manutenção de grande parte das ideias dos escritores predecessores com a diferença de já não terem a necessidade de assumir um projeto de nação. Por outro lado, algumas questões sobre a língua foram centrais para esse grupo que se encontrava, no final do século, com a presença da imigração massiva. Abordaremos de forma sintética o romance de Cambaceres por causa do modo como está construído o personagem principal, filho de imigrantes italianos. De fato, aparece aí uma perspectiva excessivamente pejorativa com relação à imigração, o que nos chamou a atenção desde o nosso primeiro contato, tal como registramos na Introdução desta dissertação.

¹²¹ Como analisaremos no capítulo 3, em *La chusma*, peça de Alberto Novión, o personagem de Garibaldi é o dono do estabelecimento pelo qual passam os personagens principais da obra no primeiro ato. O personagem é descrito sempre servindo as mesas de modo rude e somando o dinheiro.

¹²² De nossa perspectiva, essas observações estão diretamente relacionadas com o estudo de Payer (2016) sobre o *sujeito extraposto* e voltaremos a isso oportunamente no capítulo 3.

um problema social” do qual são exemplos a preocupação com relação ao emprego, ao desemprego, à habitação, à formação, aos filhos, às escolas, ao retorno à terra, à integração, ao direito ao voto e mesmo à velhice.¹²³ Finalmente, ainda de acordo com a reflexão de Sayad, a imigração está submetida a representações coletivas que “como sabemos ‘uma vez constituídas tornam-se realidades parcialmente autônomas’” e que se encontram – ainda segundo o autor – “no princípio da definição dada ao imigrante e do discurso que atualiza essa definição”.¹²⁴

Neste nosso trabalho, a reflexão de Sayad consegue submeter a uma inflexão específica o tratamento de fenômenos migratórios o que, a partir de uma perspectiva discursiva, consideramos que tem a ver com o trabalho da memória: isto é, o trabalho de regularização favorecida em muitos casos – como diria Pêcheux (2007 [1983]) com base em reflexões de Achard (2007 [1983]) – por certos acontecimentos da ordem do real ou da ordem da história, fato que leva a uma alta cristalização de tais sentidos que se tornam óbvios e naturais.

Nesse sentido, consideramos produtivo retomar o que viemos abordando como um “processo de ressignificação da imagem do imigrante” ao longo do século XIX, processo esse que, além de registrar uma *inversão* na atribuição de sentidos antecipados a esse imigrante, implicou uma constante contraposição com a figura do *gaucho*. Altamirano e Sarlo (1997 [1980], p. 175) destacam como deslocamentos de sentidos operados na passagem do século a relação entre *criollo* e *inmigrante* da seguinte maneira: enquanto o *criollo* era significado de modo negativo entre os membros das elites intelectuais do final do século XIX, no começo do XX uma nova significação vai se regularizando, “un sentido que evocará valores y virtudes positivas y cuyo término contrapuesto será el de ‘gringo’ o ‘inmigrante’”. Além disso, em torno a esses contrapontos se construíam determinadas imagens tais como “generosidad”, “desinterés” y “disposición para la vida heroica” associadas ao *gaucho*; e “afán de lucro y mezquindad” associadas ao imigrante que passava a ser identificado com a barbárie outrora pensada a partir do espaço do *desierto* e da suas figuras.¹²⁵

Dito isso, é importante considerar como foram representados tanto o *gaucho* como o imigrante – pensados nesse jogo de oposições que observamos neste trabalho – em alguns gêneros literários, inclusive o teatro. Foi justamente neste último que a imagem do *gaucho* obteve uma representação particular: segundo Rodríguez, (1999, p. 17)¹²⁶ em geral esteve

¹²³ Ibidem, p. 57.

¹²⁴ Ibidem. Sayad cita nesse fragmento a obra de Durkheim, É.: “Les représentations individuelles et les représentations collectives”, In *Sociologie et philosophie*, Paris, PUF, 1973 [1924]).

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ O texto de Rodríguez integra uma breve coletânea de estudos sobre a figura do imigrante no teatro argentino (In: Pellettieri, 1999).

associada a uma imagem positiva da nação que encontrava na sua figura “uma síntese de suas virtudes mais destacadas”, tais como a coragem e os valores vernáculos em atmosferas ligadas à guerra e ao trabalho.¹²⁷ Em contraposição a essa forma de representação observada em textos dramáticos desde o século XVIII, o estrangeiro era caricaturizado e se opunha aos valores ressaltados na figura nacional do *gaucho*, tal como acontece com o brasileiro no caso de *El amor de la estanciera* (1793) e de *El entierro de Urquiza* (1851). Nesses textos, o estrangeiro é representado como “não apto” nem para as tarefas rurais, nem para a guerra. Logo, com a chegada dos imigrantes, esses aspectos seriam explorados fundamentalmente na construção do italiano, como veremos ao analisar peças teatrais do século XX.

Os aspectos disfóricos relacionados à figura do imigrante já estavam presentes de modo expressivo no romance naturalista de Eugenio Cambaceres, *En la sangre* (1887). Sobre ele vale a pena nos determos para observar de que modo se constrói o personagem principal do romance que é filho de um casal de imigrantes italianos. Onega (1965) faz uma leitura da obra de Cambaceres a partir do “biologismo de Zola”, para se referir ao determinismo ao qual estão sujeitos fundamentalmente dois personagens: o imigrante italiano e o filho dele. Segundo a autora, tal fator tem a ver com um procedimento autoral que transforma “a los hombres en seres sin libertad”, uma vez que opera aí uma herança de pai para filho como fator determinante; daí que essas figuras adquiram uma simplicidade radical por uma média estatística meramente determinista.¹²⁸ Na referida obra de Cambaceres o personagem principal está fadado ao fracasso e isso se confirma pela falta de mudança à qual o autor o submete, mantendo inclusive um certo tom do início ao fim da narrativa para confirmar as “características” observadas desde a infância do personagem e aumentadas, se as comparamos com as de seus próprios pais. Como o título da obra já anuncia, o destino do protagonista não pode ser alterado por mais que haja nele vontade de mudança, já que está determinado justamente pela herança do “sangue”. Observa Onega que para o autor que escrevia a partir do lugar da elite intelectual,

El símbolo de la sangre sintetiza irracionalmente, y por lo tanto en forma muy profunda, el orgullo familiar y racial, que todos los datos objetivos de la ciencia no pueden eliminar de la conciencia prejuiciosa. Este es el concepto de “sangre” que Cambaceres expresa en el título de su última novela, y utilizando la capacidad de transferencia del símbolo, le otorga la significación desvalorizadora y negativa adecuada al objeto de su impugnación: el

¹²⁷ Rodríguez não deixa de chamar a atenção que desde as primeiras manifestações da “*gauchesca* teatral” era possível também encontrar o *gaucho* representado com relação a uma “violência ilegítima” e indisciplinada e, também à barbárie, como vimos ser uma tendência entre escritores como Sarmiento e Alberdi atrelados a um projeto civilizador e modernizador da nação (Rodríguez, *ibidem*, p. 18-19).

¹²⁸ *Ibidem*, p. 48-49

advenedizo que intenta y logra inmiscuirse en el círculo de los privilegiados en el que el autor está incluido.¹²⁹

De nossa perspectiva, o romance reitera constantemente os aspectos negativos que “encurralam” a figura do imigrante na projeção que dele se faz na obra, fato que constitui o já referido tom dessa narrativa. Nesse sentido, cabe citar do capítulo 1 da obra, a descrição do pai do personagem principal no momento do seu nascimento em um cortiço: “De cabeza grande, de facciones chatas, ganchuda la nariz, saliente el labio inferior”, na expressão de olhos pequenos que se furtam, com a rapacidade de um urubu. Nessa mesma direção funciona a descrição do filho, presente no capítulo 2: “Así nació, llamáronle Genaro”, vestido com trapos e raquítico, com a marca de anemia no semblante, com a palidez amarelada das criaturas submetidas a uma má nutrição e que cresceu “hasta cumplir cinco años”. A mesmice implícita no intervalo desses cinco anos, não submetido a nuances – quase, poderíamos dizer, não narrado – mostra e confirma o que já observamos. O mesmo acontece com a escola, no capítulo 9, um tempo perdido: “Cinco años se sucedieron, cinco años perdidos por Genaro en las aulas de estudios preparatorios”.

Mesmo que o personagem passe o tempo todo tentando afastar-se da sua origem para fazer parte dos grupos sociais argentinos, por obra do destino, o passado sempre volta a encará-lo e a mostrar o seu lugar de isolamento dentro dos grupos aos quais desejava e acreditava pertencer, e assim expressa o autor por meio do pensamento do personagem a tese de hereditariedade que se sustentará ao longo de toda a narrativa:

Y víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su espíritu.

¿Por qué el desdén al nombre de su padre recaía sobre él, por qué había sido arrojado al mundo marcado de antemano por el dedo de la fatalidad, condenado a ser menos que los demás, nacido de un ente despreciable, de un napolitano degradado y ruin? (Capítulo 10)

Uma importante ressalva realizada por Onega é a de que o nome do pai de Genaro não é, em nenhum momento, mencionado no romance. O narrador se refere a ele por sintagmas como *el italiano* ou *el gringo* – acrescentemos – *el napolitano*, tal como aparece no fragmento citado acima. O personagem de Genaro será marcado pela cobiça, pela inveja, pelo engano, pelo desprezo com relação a sua origem e pela consciência da necessidade de ascensão por

¹²⁹ Ibidem, p. 51.

meios ilícitos. Um desses meios se relaciona com o fato de que Genaro viola uma argentina para poder se casar com ela. O desprezo pela origem e a consciência de seu fracasso e de sua condição inferior são colocados como fatores não ignorados pelo próprio personagem que, ao tentar escapar de sua condição determinada pela “raça”, apenas consegue resignar-se.

O argumento racial e as projeções do imigrante italiano na literatura do final do século XIX como em Cambaceres, não mostram os “braços fortes” que trariam a modernização da nação; antes, nos revelam uma frustração com relação ao imigrante projetado. Alberdi, em 1852, prognosticava que a mistura entre os povos vindos da Europa não seria algo a ser temido e, no entanto, a literatura seria novamente um dos veículos de difusão de uma perspectiva bastante diferente sobre esse estrangeiro, na qual os filhos de imigrantes com *criollos*, como no caso de *En la sangre*, só poderiam nascer como fruto de uma violação.

De uma maneira menos “xenófoba”, como ressaltado por Rodríguez,¹³⁰ o imigrante aparecerá representado no teatro no final do século XIX. Um dos irmãos Podestá da companhia de teatro de mesmo nome relata como surgiu nesse ambiente uma figura muito específica, a do *cocoliche*, nome que posteriormente designaria o modo como falava o imigrante de origem italiana. O nome surgiu de uma situação cômica e improvisada de um ator que começou a imitar um dos integrantes da companhia, um peão calabrês que se chamava Antonio Cocoliche. O ator acabou imitando o “modelo real” exagerando seus aspectos mais visíveis como a própria língua, afirmando-se como *criollo* (“Me quíame Franchisque Cocoliche” e “songo cregollo”, por “soy *criollo*”)¹³¹ em sua maneira de falar e de agir para inserir-se na sociedade, aspecto que nos chama a atenção pelo que Onega fala sobre o estereótipo, ao se referir especificamente aos italianos, que

por su aspecto físico, su idioma y su origen preferentemente rural, eran un grupo más fácilmente visible, cuyos factores diferenciales crearon un estereotipo que se rotuló “el gringo” y que se cargó de sentido peyorativo en la figura del “cocoliche”.¹³²

No próximo subitem trataremos de observar justamente as discussões em torno das línguas faladas pela imigração bem como outras formas da oralidade que ficaram plasmadas nos debates sobre questões linguísticas presentes ao longo do século XIX e começo do XX, algo que procuramos antecipar desde a primeira parte deste capítulo.

¹³⁰ In: Pellettieri, 1999, p. 19.

¹³¹ Apud Ennis, 2008, p. 292.

¹³² Onega, 1965, p. 15.

3. “El idioma infinito”¹³³

Nas seções anteriores trabalhamos com os ensaios de Borges focalizando as representações sobre os habitantes e os novos espaços presentes na cidade de Buenos Aires reconfigurada pelas transformações sofridas principalmente durante a segunda metade do século XIX. Esses ensaios também serviram de fio condutor para abordar as questões em pugna sobre a nação projetada por escritores que faziam parte de uma elite que compartilhava o desejo de modernização da nação com base na importação de modelos europeus e que, inclusive, fomentava uma massiva imigração dessa origem para povoar o vasto *desierto* – território que seria conquistado aos índios e do qual o *gaucho* desapareceria. Esse cenário é retomado por Sarlo (1995) da seguinte maneira:

se ha llegado, al fin, a colocar a Buenos Aires en la perspectiva que había animado los proyectos institucionales del siglo XIX: la ciudad ha vencido al mundo rural, la inmigración europea proporciona una base demográfica nueva, el progreso económico superpone el modelo con la realidad (...) ¹³⁴

No fragmento citado, destaca-se a reconfiguração da cidade de Buenos Aires a partir da projeção realizada ao longo do século XIX. Em outro estudo, o cenário é definido por Sarlo (1996) também pelos aspectos “cosmopolita” e “babélico”, o que nos impõe a necessidade de abordar algo que será fundamental para observar o funcionamento do estereótipo do imigrante italiano – objeto de nosso estudo presente no teatro popular do começo do século XX – e que é a língua falada por esses novos “atores sociais” e os sentidos vinculados a ela a partir de um projeto de nação que colocava em questão também a língua nacional. Para tanto, abordaremos igualmente outras formas de linguagem presentes nesse espaço urbano representado na literatura e que têm lugar também nas obras que estudamos – algo que já antecipamos na primeira parte deste capítulo através do romance de Gálvez, *Historia del arrabal* (1922), pois nos permite observar uma determinada representação da oralidade de certos personagens relacionados a uma imagem dos habitantes das regiões periféricas da cidade. Nesse sentido, por exemplo, observamos que o narrador se distancia e estigmatiza a forma de falar de seus personagens utilizando expressões como “su jerga” (sua gíria), o que constitui um gesto

¹³³ Como no presente item abordaremos as formas de linguagem que habitavam o espaço urbano na Argentina do final do século XIX e começo do XX, nos parece produtivo empregar o mesmo título que Borges utiliza para um de seus ensaios em *El tamaño de mi esperanza* (1998 [1926], pp. 44-49), uma vez que nele apresenta determinadas definições que são importantes para pensar os sentidos vinculados a essas formas.

¹³⁴ Sarlo, 1995, p. 10.

bastante significativo quando pensamos que predomina no romance o discurso indireto e que se está tratando de um personagem inserido no mundo da delinquência.

O próprio Borges abordou o viés babélico da dimensão linguística no referido ensaio “El idioma infinito” no qual reivindica a necessidade de “amillonar el idioma” e pensar sobre uma “política del idioma”. Segundo o autor, a ideia de “amillonar” (verbo que viria da palavra *millón*, “milhão”), apesar de carregar os sentidos relacionados à multiplicidade, não poderia deixar de incluir uma certa restrição, por isso afirma: “conviene distinguir entre riqueza aparential y esencial”.¹³⁵ De nossa perspectiva, a “riqueza aparente” seria propiciada pela forma de falar dos “delinquentes” que é destacada – como já vimos – por Gálvez em seu romance, forma que Borges vincula ao modo como são empregados os vocábulos pelos *compadritos*. Assim, segundo o autor quando “derecha (y latina)mente dice un hombre la voz que rima con prostituta”, o dicionário pode chegar a compendiar uma série como a seguinte:

*meretriz, buscona, mujer mala, peripatética, cortesana, ramera, perendeca, horizontal, loca, instantánea y hasta con tronga, marca, hurgamandera, iza y tributo.*¹³⁶

A essa série, o *compadrito*, segundo Borges, poderia acrescentar ainda *yiro, yiradora, rea, turra, mina e milonga*. Nesse contexto, o autor apresenta em dois de seus ensaios de “El tamaño de mi esperanza”¹³⁷ duas formas de linguagem associadas ao espaço no qual são faladas: o *lunfardo* e, relacionado a ele, o *arrabalero*. Começaremos abordando tais formas a partir da perspectiva que aparece nesses ensaios e as colocaremos em relação com as considerações de alguns estudiosos, tais como Oscar Conde (2011) e Juan Antonio Ennis (2008). Na sequência, focalizaremos especificamente o *cocoliche* enquanto forma que compartilhou – dadas as condições de imigração abordadas – o mesmo espaço de enunciação habitado, também, pelo *lunfardo* e o *arrabalero* – embora, enquanto fenômeno linguageiro, tenha mantido suas especificidades. Por último nos centraremos na representação das línguas estrangeiras para a elite letrada e o uso que a mesma realizou dessas formas linguísticas presentes no Rio da Prata no período estudado, algo que se relaciona diretamente com as obras que analisaremos no capítulo 3.

¹³⁵ Ibidem, p. 45.

¹³⁶ Ibidem, p. 45.

¹³⁷ Os dois ensaios desse conjunto que abordaremos para trazer algumas questões sobre a língua nacional e as formas linguageiras que habitam o espaço urbano são o já referido “El idioma infinito” (Borges, 1998 [1926] pp. 44-49) e “Invectiva contra el arrabalero” (Ibidem, pp. 134-141).

As representações mobilizadas pelo autor sobre o *lunfardo* e *arrabalero* significam tais formas de Linguagem disforicamente, sendo relacionadas, como em Gálvez, com os sujeitos que as falam: “El lunfardo es una jerga artificiosa de los ladrones; el arrabalero es la simulación de esa jerga, es la coquetería¹³⁸ del compadrón¹³⁹ que quiere hacerse el forajido y el malo”.¹⁴⁰ Essa forma significada como “gíria artificiosa dos ladrões” é entendida pelo autor também como língua de ocultação, *cambiadiza* (mutável), que serve aos seus falantes para enganar as suas vítimas, o que leva o autor a concluir que os vocábulos “son tanto menos útiles cuánto más se publican”.¹⁴¹ Pouco tempo depois, em 1928, Borges publicou *El idioma de los argentinos*, texto no qual reitera o imaginário negativo sobre essas formas de linguagem acrescentando algo que, para nós, é central: o *arrabalero*, segundo esse ensaio, era uma “jerga aclimatada en la infamia jeringonza carcelaria y conventillera”.¹⁴² Nos parece importante essa definição pela inserção no espaço do *cortijo* (“conventillera”), já comum no cenário portenho desde muito antes da publicação de *El tamaño de mi esperanza* e que será recorrente no teatro popular justamente pela presença dos vários tipos sociais que colocam em prática as formas de linguagem significadas negativamente pela elite letrada. Além disso, o autor identifica na relação entre falante e língua que o *arrabal* estava mais delimitado por um caráter econômico que geográfico.¹⁴³ Essa perspectiva é defendida também por autores como Conde (2011) que, a partir dos estudos de Gobello (1996), destaca que a língua falada nos *arrabales* portenhos estava mais associada com a classe social do que necessariamente com a delimitação geográfica: “honestos trabajadores, ladrones y rufianes convivían en los lugares de diversión y propablemente también en los conventillos o inquilinatos”.¹⁴⁴ Para os estudiosos, o *lunfardo* não é uma língua, mas sim um vocabulário constituído originalmente pela influência (ou empréstimos) das línguas de imigração, sobretudo oriundas da península itálica, e que nos ensaios que tomamos como ponto de partida aparece vinculado ao que Borges chamou de *arrabalero*.¹⁴⁵

¹³⁸ “Vaidade”

¹³⁹ Outra forma de dizer *compadrito*: “valentão”.

¹⁴⁰ Borges, 1998 [1926] p. 134.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Borges, 1963 [1928] p. 22.

¹⁴³ Ibidem, p. 17

¹⁴⁴ Apud Conde, 2011 p. 100. O texto citado de Gobello é *Aproximación al lunfardo*. Buenos Aires, Educa, 1996, p 247-248.

¹⁴⁵ Conde chama a atenção para uma contradição presente nas definições que Borges realiza ao relacionar o *lunfardo* com o *arrabalero*. Segundo o estudioso, quando esse autor afirma que o *arrabalero* é a “fusión del habla porteña y de las heces trasnochadas de esse cambiadizo lunfardo” acaba sendo necessário observar também que “si uno de los componentes de la fusión es el habla porteña, no hay forma de circunscribir el producto de dicha fusión exclusivamente al ámbito delincencial” (Conde, 2011, p. 117). O estudioso ainda ressalta que essas e outras definições de Borges para ambas formas de linguagem demonstram a falta de clareza ao tentar estabelecer

Uma outra crítica realizada por Borges tanto nos textos de 1926 quanto na obra de 1928 está relacionada com o espaço de veiculação e representação dessa oralidade – significada a partir de um imaginário negativo e estudada inclusive pela criminologia¹⁴⁶ – no teatro nacional. Assim, em 1926 Borges afirmava estar convencido que tanto o *lunfardo* quanto o *arrabalero* estavam fadados a serem reduzidos à incorporação de algumas palavras ao espanhol, tal como havia ocorrido com fenômenos linguísticos que ele considerava semelhantes na língua espanhola do Renascimento.¹⁴⁷ No entanto, o autor não deixa de chamar a atenção para algo que é no mínimo inquietante: ao referir-se à possibilidade de difusão e manutenção do *arrabalero*, retoma o poema *Martín Fierro* publicado em 1872 por José Hernández – ao qual nos referimos na primeira parte desse capítulo pela representação do *gaucho* e sua ressignificação a partir, principalmente, do Centenário – e afirma:

Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que a sus quinientas palabras el diccionario las legisle. La receta es demasiado sencilla. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo. Es una fiesta literaria que se puede creer. ¿No están preludiándola acaso el **teatro nacional** y los tangos y el enterneamiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios?” (grifos nossos)¹⁴⁸

No texto de 1928 essa perspectiva foi reforçada citando diretamente a forma teatral do *sainete* já que, para o autor, a linguagem elaborada/representada pelos saineteros era “un lenguaje que ninguno habla y que, si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena”¹⁴⁹ e aqui estão incluídos tanto o *lunfardo* e o *arrabalero*, quanto o *cocoliche*.

Dessa maneira, observamos que o imaginário negativo atravessa o *lunfardo* e, também, atinge a língua dos próprios imigrantes que habitam um espaço entre a “sua língua” e a falada no espaço que passavam a habitar. Isso nos conduz, por outro lado, ao receio anunciado na fala

os limites entre elas: “y la razón es transparente”, continua, “el arrabalero hipostasiado por Borges es el propio lunfardo” (ibidem, p. 119).

¹⁴⁶ De acordo com Conde (2011, p. 86-89), já havia registros em materiais de imprensa sobre o vocabulário *lunfardo* desde o final do século XIX e que esse termo havia sido estendido do sujeito (*lunfa*, *ladrones*) para a sua forma de falar. Alguns dos textos que se ocupavam dessa forma desde o final do referido século eram ensaios de antropologia criminal, artigos e crônicas que, muitas vezes, traziam uma lista dos termos já identificados. Um exemplo disso é o estudo do criminalista Antonio Dellepiane publicado em 1894 sobre o *lunfardo* e cujo título delimita claramente o imaginário negativo ao qual estava filiado: *El idioma del delito*. É importante lembrar o lugar do qual fala Dellepiane, da criminologia, algo que antecipa uma determina projeção sobre a língua do outro.

¹⁴⁷ O autor se refere à *germanía*, também considerada como “gíria” e que, mesmo tendo sido representada na literatura de grandes autores como Quevedo e Cervantes, não havia sobrevivido, a não ser pela inclusão de alguns vocábulos na língua espanhola.

¹⁴⁸ Borges, 1998 [1926], p.140.

¹⁴⁹ Borges, 1963 [1928], p. 28.

de Borges sobre a função que essas formas linguísticas estavam adquirindo no teatro. O autor se referia às representações linguísticas realizadas nos *sainetes* como “uma língua não falada por ninguém” e marcada pela caricatura e pelo exagero – aspectos que exploraremos um pouco mais adiante – mas que, ainda assim, estava sendo objeto de escrita e representação nas salas portenhas. Além do mais, no caso do *lunfardo/arrabalero*, essas formas eram compreendidas não somente pelos falantes significados como delinquentes, mas por outros setores sociais, como bem assinala Conde em uma crônica de 1896 que tinha o seguinte título: *Los que viven de lo ajeno en Buenos Aires. Sus arduos y sus prácticas (una excursión por el mundo lunfardo)*. No prólogo desse texto se mencionava o “avivamiento de giles y otarios”, fato que não passa despercebido por Conde ao comentar que os autores “suponen, o más bien saben, que el potencial honesto lector conocía perfectamente el significado de las palabras *avivar*, *gil* y *otario*”¹⁵⁰, que conseqüentemente no poseían en 1896 carácter críptico alguno” – em espanhol, o termo se refere à criptografia, a algo codificado.¹⁵¹ Sarlo tratará essa questão – segundo a qual o *lunfardo* estava associado apenas à “criptografia” – dizendo: “el lunfardo y el ‘arrabalero’ están marcados por una ilegitimidad social” que, segundo a autora, se argumenta como estética.¹⁵²

De nossa perspectiva, essa ilegitimidade também se estende ao *cocoliche* falado por imigrantes italianos, um fenómeno linguístico definido por Conde, a partir de autores como Fontanella de Weimberg, como “una especie de media lengua”, “una suerte de lengua de transición entre su idioma natal y el castellano del Río de la Plata”.¹⁵³ Ennis (2008), por sua vez, utiliza o conceito de “interlengua” e o filólogo italiano Meo-Zilio (1964, p. 61) – que serve de base tanto para Ennis quanto para Conde – pensa em “resultantes lingüísticas debidas al encuentro del italiano con el español en el Río de la Plata”, uma fala que emprega o plural para abordar o que designamos, em geral, no singular. O estudioso aprofunda questões importantes sobre essa forma da linguagem e utiliza significantes como “confusión lingüística” e “fusión inconsciente de los elementos constitutivos de las dos lenguas” para abordar o que, segundo ele, se produz de modo espontâneo.¹⁵⁴ A ideia de inconsistência aparece também quando Meo-Zilio afirma que o *cocoliche* não é um sistema regular e constante, e que em cada falante “su grado y extensión cambian, con el tiempo”: “ciertas formas tienden a desaparecer, otras nuevas

¹⁵⁰ “Avivar” está relacionado com o termo “vivo”, alguém astuto para enganar ou evitar ser enganado. Também significa “ladrão” em oposição a “gil” y “otario” que, nesse contexto, designam as próprias vítimas do “vivo”, seriam sinônimos de “tonto” (cf. Gobello, 1978 [1975]).

¹⁵¹ Conde, 2011, p. 91.

¹⁵² Sarlo, 1996, p. 5.

¹⁵³ Conde, 2011, p.173.

¹⁵⁴ Meo-Zilio, 1964, p. 61-68.

intervienen; pero globalmente se puede decir que (siempre en cada uno de los hablantes) tiende a aproximarse cada vez más al español y alejarse del italiano”.¹⁵⁵ No caso de imigrantes de escassa cultura, o autor chama a atenção ainda para o fato de que a sua base linguística italiana vai “desmoronando” progressivamente sem que se desenvolva paralelamente a consciência de uma nova base linguística. Essas importantes considerações conduzem ao reconhecimento de uma pluralidade que o próprio Meo-Zilio apresenta mediante uma síntese expressiva ao dizer: “justamente este carácter oscilante (...) determina *la existencia de tantos cocoliches como hablantes*”.¹⁵⁶

Nesse sentido, nos parece possível formular a hipótese de que essas formas de linguagem marcadas pela presença e mistura de diferentes línguas, e por novas formulações e ressignificações lexicais do próprio espanhol eram empregadas por um importante conglomerado da nova sociedade, fato que oferecia um risco de desestabilização para o projeto de uma língua nacional que estivesse à altura da antecipação realizada para a nação durante o século XIX. Essa ameaça que já se evidenciava pela presença massiva de imigrantes no final desse século era acentuada pela representação, no teatro, da heterogeneidade linguageira.

Dessa maneira, é relevante para o nosso estudo colocar em relação o imaginário sobre a língua falada pelos imigrantes italianos com aquele que era projetado sobre o próprio italiano (significado como “a língua de Dante”) e outras línguas estrangeiras, como o francês, por exemplo. Nos escritos de Sarmiento encontramos uma imagem fortemente vinculada ao que poderíamos pensar como um estereótipo desses fenômenos linguísticos e que reforça, pelo discurso *sobre* eles, a ameaça presente em uma determinada heterogeneidade. Nesse sentido, Di Tullio (2003), quem afirma que Sarmiento era “la figura política, literaria y educativa de mayor peso” da segunda metade do século XIX e que arremeteu “contra la enseñanza en italiano e incluso contra la lengua”, faz questão de destacar a imagem que esse nome de peso tinha com relação à “língua” italiana: “¿No basta que los italianos europeos hablen entre sí su lengua, sino que sus hijos que van a ser nuestros ciudadanos futuros sean también iniciados en una jeringonza que se reduce a acabar en *i* las palabras que acaban en *o*?”.¹⁵⁷

Ao contrário dessa posição dada à língua dos imigrantes italianos a partir da perspectiva dos intelectuais argentinos, como Sarmiento, as línguas consideradas “de cultura”, como o francês, são significadas de modo bastante diferente. Nesse mesmo texto de Sarmiento no qual

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem (grifos nossos).

¹⁵⁷ O fragmento citado por Di Tullio (ibidem, p. 89) se encontra no tomo XXXVI das obras completas de Sarmiento, *Condición del extranjero en América*, publicada em 1900. Na versão que consultamos a citação se localiza entre as páginas 371 e 372.

o autor discute a questão das escolas italianas na Argentina e a presença do italiano nessas instituições também chama a atenção para os dialetos: “los italianos que vienen en general no hablan italiano sino el dialecto genevés, el veneciano, el napolitano” e, nesse sentido, o fato de seus filhos poderem aprender o que ele designa como “la lengua de Dante” nas escolas fundadas em solo argentino seria altamente conveniente, o que mostra uma clara distinção entre os dialetos italianos que precisariam ser “apagados” e a “língua de Dante” detentora de uma determinada legitimidade. Do mesmo modo é descrita a condição dos espanhóis, “pues siendo vascos millares, portugueses, catalanes, valencianos, gallegos, cada uno con su dialecto y lengua formal, aquí vienen a aprender el español que en su tierra no oyeron, y á desaprender el gallego que tanto hace reír á los niños”.¹⁵⁸ Dessa perspectiva que aparece em Sarmiento em 1900 podemos observar o lugar a partir do qual se designa uma língua como “jeringonza”.

Di Tullio também chama a atenção para os conflitos que se estabeleceram a partir da década de 1880 com relação ao ensino primário e cujas polêmicas foram sendo divulgadas pela revista oficial do Conselho Nacional de Educação. A revista chamada *El Monitor de la Educación Común* foi criada quando Sarmiento era o presidente do Conselho e responsável por escrever muitos artigos que aí se publicaram. É, segundo Di Tullio, durante a presidência de Ramos Mejía¹⁵⁹ – como médico e higienista – no Conselho que o imigrante começou a ser julgado “como elemento disolvente de la nacionalidad” sendo “la educación patriótica” “la respuesta destinada a neutralizar el peligro”.¹⁶⁰ Cabe registrar que, nesse período, o ensino da língua considerada nacional adquiriu um outro estatuto em função, segundo a autora, de seu valor simbólico.

A variedade possível pela presença de diferentes línguas e dialetos graças à imigração levam ao que Haugen chama de “potencial disruptivo”¹⁶¹ de uma nacionalidade que, nesse caso, ainda estava tentando se firmar. Isso fica claro em falas como as destacadas por Di Tullio: em 1905 “Prudencio Vázquez recomienda el cultivo del idioma como signo de la cultura de un país y de los individuos que lo forman; sobre todo cuando la población habla tan diferentes lenguas o dialectos que ‘descomponen la lengua de la tierra’”.¹⁶² De acordo com a mesma citação, o castelhano acadêmico é a língua recomendada para “frenar este estado de cosas”. Outro artigo destacado por Di Tullio traz o relato de uma professora que se encontra em uma

¹⁵⁸ Ibidem, p. 372.

¹⁵⁹ José María Ramos Mejía esteve à frente do Conselho entre 1908 e 1912, de acordo com Di Tullio (2003) p. 105.

¹⁶⁰ Di Tullio, 2003, p. 172.

¹⁶¹ Cf. Einar Haugen, 2001.

¹⁶² Di Tullio, 2003, p. 175.

região onde predominam os escravos e os italianos do sul. Neste texto, destaca-se o perigo da influência cultural, linguística e ideológica que a família de imigrantes representava na educação das crianças e que contribuía para “degenerar a língua castelhana”. Di Tullio destaca que a imagem da barbárie associava-se, da perspectiva dos críticos e professores que publicavam na referida revista (*El monitor de la Educación Común*) à incapacidade de expressar pensamentos de maneira coerente e era atribuída a essas formas linguísticas que nasciam da relação entre línguas num “espaço de enunciação”¹⁶³ muito específico.¹⁶⁴ Da mesma maneira, observa, a crítica se estendia também às variedades dentro da própria língua, no caso, o “castellano” – forma predominante de designar a língua no espaço argentino.

No entanto, como já antecipamos, o cosmopolitismo não era sempre significado como um perigo ou ameaça; possuía uma aceitação dependendo da língua estrangeira. Di Tullio trata da questão ao ressaltar que, enquanto escolas italianas e judias eram alvos de apreensão por parte dos educadores, escolas de origem francesa, alemã e escocesa não eram vistas sob a mesma perspectiva ameaçadora. Para a autora, esse fato estava relacionado, entre outros fatores, à relativa inferioridade cultural, principalmente de italianos oriundos da região sul da Itália.¹⁶⁵

Pensemos, por exemplo, no que analisa Sarlo (1996) sobre a relação entre oralidade e línguas estrangeiras no caso da elite letrada de Buenos Aires do começo do século XIX. Para essa elite, deveriam ser superados tanto o mundo espanhol que representava a antiga metrópole quanto as tradições dos povos pré-hispânicos que habitavam o imenso *desierto*, entendido dessa maneira pelos escritores do período. O incentivo à imigração europeia constituía o caminho para atrair a modernidade para a nação recentemente independente, e segundo essa perspectiva “la mezcla” em si mesma – ou essa forma de heterogeneidade – não era entendida como perigo, mas sim “como condición de una nueva nacionalidad”.¹⁶⁶ O imaginário sobre as línguas estrangeiras, a partir do confronto com a massa real e heterogênea que constituía a imigração, para a elite letrada se vê transformado no final do século e é quando, segundo Sarlo,

los intelectuales y los escritores descubren (...) que hay dos tipos de lenguas extranjeras o que la misma lengua extranjera tiene dos realizaciones socioculturales bien diferentes: están, por una parte, las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras *escritas y leídas* por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los anuncios

¹⁶³ O conceito de Guimaraes (2002) será devidamente apresentado no capítulo 3.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 180

¹⁶⁵ Ibidem, p. 191.

¹⁶⁶ Sarlo, 1996, p. 2. A pesquisadora se refere ao texto de “Las Bases” de Alberdi que já abordamos nos subitens anteriores.

comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y están también las lenguas extranjeras que hablan los letrados en una exasperación de la cultura bilingüe por parte de quienes tienen un español ‘bien’ adquirido; y las lenguas extranjeras habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos-exóticos.¹⁶⁷

O espanhol “precário, bárbaro e deformado” ao qual se refere Sarlo pode referir-se ao próprio *cocoliche* que, como abordamos, se dava de forma espontânea e variava de acordo com o falante. Meo-Zilio também comenta que eram raros os casos de imigrantes italianos que “querían verdaderamente aprender bien el español” seja pelos tipos de trabalho que não impunham tal necessidade, ou pelo seu ambiente social e cultural de origem que, muitas vezes, “no favorecia la orientación y la educación de la voluntad hacia fines no directamente utilitarios”.¹⁶⁸

A partir dessas considerações, é importante ressaltar o limite dentro do qual o *cocoliche* se encontra em nosso estudo: como uma construção literária. É nesse sentido que podemos nos aproveitar de uma relação estabelecida por Ennis (2008, p. 275) a partir do estudo de Soler Cañas (1965) entre o *lunfardo* como forma linguística predominantemente oral e o que ele chama de “lunfardesco” entendido como “el uso letrado que se hace de esa lengua, su representación literaria”.¹⁶⁹ Tal distinção é fundamental no *cocoliche* para delimitar o objeto de estudo presente nos *sainetes* do século XX nos quais também funciona como uma representação realizada a partir do lugar de um letrado. Pela forma como é representada na literatura, podemos ter acesso a um determinado lugar social dos sujeitos que falam essa forma de linguagem. Nesse sentido, destaca Di Tullio:

La literatura argentina de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX transmite la valoración social que recaía sobre la lengua del inmigrante, objeto de burla, parodia, caricatura. El humor es, como se sabe, una de las expresiones predilectas del prejuicio –Billig (1986), van Dijk (1987)–. La “literatura cocoliche”, el cuadro de costumbres y el “sainete nacional” naturalizaron el efecto de comicidad vinculado al personaje del inmigrante italiano y a su particular manera de expresarse.¹⁷⁰

A autora parte ainda de Gobello (1999)¹⁷¹ para definir o *cocoliche* a partir de três acepções que extrapolam o linguístico: a primeira, como “máscara que representa un italiano

¹⁶⁷ Sarlo, 1996, p. 4.

¹⁶⁸ Meo-Zilio, 1964, p. 65.

¹⁶⁹ Apud Ennis, 2008, p. 275. A obra de Soler Cañas citada por Ennis é *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Siglo XX.

¹⁷⁰ Di Tuillio, 2003, p. 89.

¹⁷¹ Apud, ibidem, p. 92. A obra citada de Gobello é o *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.

acriollado”; a segunda se vincula a “un italiano acriollado que imita a los nativos” e a terceira delimita a “lengua *torpe y ridícula* del italiano inmigrado” (grifos nossos).¹⁷² A “literatura cocoliche”, para usar a expressão de Di Tullio, nos permite observar a partir da ótica do escritor letrado determinadas representações do imigrante que, por sua vez, possuem regularidades na construção do personagem o que inclui, obrigatoriamente, a sua língua. De nossa perspectiva, a língua representada na “literatura cocoliche” acaba constituindo-se em um objeto de estudo quase independente do personagem pelo lugar que cobra nas obras e poderia ser pensada até mesmo pelo que Ennis, no caso dos discursos sobre o *lunfardo*, chama de “aparato de conocimiento sobre la lengua del Otro”.¹⁷³ O que os exemplos literários sobre o *cocoliche* nos permitem observar – algo que veremos melhor no capítulo de análise – são justamente os discursos sobre o outro imigrante e sua língua em um contexto socio-histórico no qual os letrados, como abordamos anteriormente, se relacionam de diferentes maneiras com as línguas estrangeiras.

É a partir disso que nos parece relevante retomar o que Ennis ressalta na denominação do *cocoliche* “una forma de designar y estigmatizar al otro-inmigrante a partir de su intento de asimilarse a la cultura local de acuerdo con los patrones propuestos por el discurso del criollismo”.¹⁷⁴ A designação e a estigmatização do imigrante estão colocadas em textos oficiais como os publicados pela revista *El Monitor de la Educación Común*,¹⁷⁵ assim como também na literatura que exagera ou põe em evidência aspectos desse outro, como a sua língua.

Para encerrar a série de considerações aqui reunidas sobre a designação *cocoliche*, cremos relevante retomar a narrativa à qual já nos referimos sobre a primeira vez que se utilizou esse termo para designar o personagem teatral e, conseqüentemente, a sua língua. A imitação do imigrante (o peão calabrês, Antonio Cocoliche) colocou em cena uma determinada

¹⁷² Ibidem, p. 93.

¹⁷³ Ennis, 2008, p. 287. O autor se refere ao conjunto de estudos que tentam produzir um conhecimento exaustivo sobre o sujeito delinquente transformado em objeto de estudo.

¹⁷⁴ Ennis, 2008, p. 312.

É interessante retomar a partir da perspectiva de Pellettieri (2001, p. 18) o que se entende por “criollismo”. O autor afirma que a tendência que atribuía sentidos positivos ao crioulo (denominada criollismo) e que estava presente não só no teatro, mas em várias formas de manifestação populares e meios de comunicação: “exaltaba en las campañas y ciudades las ‘virtudes nacionales’, la valentía, la rebeldía, el buen humor, la pasión, ponía un acento limitado en la cuestión social rural, la conquista del desierto, con un lenguaje popular absolutamente dentro del horizonte de expectativa y la estructura de sentimiento de los públicos y que los dotaron de una ‘identidad nacional’”. E ainda, nesse mesmo sentido, acrescenta (ibidem): “se trató en pleno auge de la inmigración, de una tendencia homogeneizadora que promovió al principio los símbolos identificatorios al imaginario popular”.

¹⁷⁵ Di Tullio ressalta a presença de preconceito social nas palavras de Sarmiento na década de 1880 durante as discussões sobre as escolas e o ensino em língua italiana: “Apoda [apelida] a los inmigrantes italianos ‘parludos, gringos, bachichas’” (2003, p. 187).

representação cômica do modo como se expressavam os italianos “na tentativa de assimilar-se com os falantes do espaço portenho”.¹⁷⁶

Concluimos o presente capítulo, trazendo uma consideração significativa realizada por Ennis a partir de uma formulação do crítico de literatura Ángel Rama. Para esse último, o *cocoliche* tem um funcionamento duplo com relação ao que chama de “estrangeiro”: a ele oferece um espaço na cena, embora tal espaço seja estigmatizado, de humilhação e isso apareceria “junto a la expresión hiperbólica de los relatos constitutivos de la identidad propia de la cultura a la que ese ‘otro’ pretendía ser asimilado”.¹⁷⁷ A afirmação nos leva a dizer que as representações partiriam de um determinado imaginário sobre o sujeito imigrante e também sobre o nacional que, nessa relação de duplicidade, interpela o público a reconhecer a alteridade, mas também, por esse mesmo movimento, a se reconhecer.

Rama no fragmento citado por Ennis fala sobre “ceder um espaço na cena” e esse dizer nos leva a retomar uma preocupação permanente nos ensaios de Borges: a possibilidade de “eternidade” que guarda a literatura. Em nosso caso, o lugar oferecido ao imigrante e sua fala – ambos estereotipados – como objeto de representação dos *sainetes* entraria em clara relação com tal possibilidade. A inquietação borgeana abre passagem ao nosso segundo capítulo, no qual poderemos ver a força do teatro quando, como prática, se inscreve num determinado processo de reprodução de sentidos – aspecto que se torna especialmente significativo se consideramos que em 1914 quase metade da população de Buenos Aires era de origem estrangeira.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vários autores citam o relato de José Podestá do momento em que nasceu o personagem e, conseqüentemente, a nomeação da interlíngua dos imigrantes italianos. Podemos citar como referência o próprio estudo de Ennis, *ibidem*, p. 291.

¹⁷⁷ Rama apud *ibidem*, p. 293. A obra de Rama é: *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires: Calicanto, 1976.

¹⁷⁸ Ennis, 2008, p. 295, nota de rodapé n°420 apud Giacomazzi, 2002, *Il “cocoliche”: Un’espressione del contatto tra l’italiano e lo spagnolo in Argentina*.

Capítulo 2

Relações entre práticas teatrais e sociedade na Buenos Aires do período colonial ao começo do século XX

Para que possamos compreender aspectos do funcionamento do *sainete* argentino, consideramos necessário entrar em contato com alguns pontos relevantes do teatro que se estabeleceu ainda durante o período colonial no espaço do que hoje é a Argentina e, sobretudo, abordar o que vários estudiosos chamam da “função social” que caracterizava as representações existentes naquele momento. Pelas razões que nos levam a realizar a presente pesquisa, apresentadas na Introdução desta dissertação, a abordagem que nos propomos se concentra em observar o funcionamento da prática teatral e a sua relação com a imigração.

Para tanto, partiremos, fundamentalmente, de uma série de estudos reunidos por Pellettieri em dois volumes que se limitam à cidade de Buenos Aires¹⁷⁹, palco justamente das obras que abordaremos no capítulo 3, de análise. As leituras – especialmente dos trabalhos de Mogliani, Aisemberg e Libonati, Pellettieri e Rodríguez – nos possibilitarão abordar alguns dos aspectos da prática teatral durante o período colonial e posterior à Revolução de 1810 (ou “Revolución de mayo”), acontecimento que respondeu ao levantamento da nascente burguesia e que, após a destituição do vice-rei, instaurou um governo local.¹⁸⁰ Como parte de um processo complexo, esse fato teria continuidade na declaração da independência de 1816 que, por sua vez, abriria o longo caminho para a formação e a constituição do Estado nacional. Assim, aproveitaremos a coletânea já realizada por Pellettieri e a colocaremos em relação com outros trabalhos (como Tulio Carella, 1967) que tratam igualmente do teatro argentino e do lugar do *sainete* nesse universo. Em alguns momentos, também mobilizaremos o discurso da história, na voz, dentre outros autores, de Goldman (1998).

O capítulo será dividido em duas partes: na primeira abordaremos o teatro como uma prática que propicia e/ou reforça processos de interpelação a favor da instalação de certos valores religiosos e políticos do discurso dominante que predominava na colônia e, também, o modo como esse funcionamento perdurou após a referida Revolução de 1810. Em seguida, nos

¹⁷⁹ Os dois volumes da *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* abarcam dois grandes períodos: o primeiro chamado de período de constituição e que vai de 1700 a 1884; o segundo compreende a emancipação cultural e aborda a produção teatral entre 1884 e 1930.

¹⁸⁰ O vice-reino era uma unidade política e administrativa da colônia. Mogliani (in: Pellettieri, 2005, p. 94) em seu estudo sobre o contexto socio-histórico durante a colônia afirma que sua criação obedeceu “a la política borbónica que intentaba afianzar el sistema colonial”.

dedicaremos ao *sainete* como gênero¹⁸¹ teatral e o seu lugar com relação a outros gêneros populares de grande alcance durante o século XIX, o que nos permitirá entender como foi sendo delimitado de acordo com o público e, também, segundo as tendências do final desse século.

Passamos, então, à primeira parte.

1. Teatro e poder - *Ridendo castigat mores*

Neste item o teatro será focalizado em um contexto histórico complexo que se vincula ao que designamos como um processo de interpelação do interlocutor no qual esse, como indivíduo, é instado a ocupar determinadas posições. Durante a colônia, isso se materializava como um modo de estabelecer as bases do sistema monárquico e fortalecer o vínculo com a coroa; já após 1810 impunha-se a necessidade de legitimação de uma nova ordem e, inclusive, de um novo futuro tal como era antecipado para esse espaço. Muitos aspectos relativos ao teatro de forma geral serão abordados e alguns deles serão especialmente relevantes para compreender o funcionamento do *sainete* e o modo em que foi sendo significado ao longo do tempo na memória discursiva.

Para facilitar a leitura segmentaremos este item mediante o registro de títulos indicativos que não implicarão separações estritas e radicais, pois entre eles haverá continuidade.

Durante a colônia

De acordo com Mogliani (in: Pellettieri, 2005, p. 93), o primeiro teatro de Buenos Aires foi construído ainda no período colonial, em 1756, mas mesmo antes de sua construção a prática da representação teatral já estava inserida na sociedade e se vinculava aos âmbitos político e religioso. Com relação à primeira dessas esferas, a autora ressalta que as representações ocorriam por ocasião de acontecimentos reais e cumpriam o objetivo de “representar alegoricamente la unidad indisoluble entre los súbditos y la corona, unidad

¹⁸¹ Tomamos de Bakhtin (cf. Bajtin, 1985 [1979], p. 248) o conceito de gênero levando em conta um pressuposto presente na Análise do Discurso que trava uma interlocução com o campo das humanidades e das ciências sociais. No caso, a formulação mais geral que o autor formula para definir os gêneros discursivos como “tipos relativamente estáveis de enunciados” vinculados às diversas esferas da atividade humana – atividade que, interpretamos, como fazendo referencia a práticas discursivas num determinado contexto sócio-histórico – não entra em contradição com os pilares da Análise do Discurso.

mediada por la Iglesia Católica y sus ministros”.¹⁸² No segundo âmbito, o religioso, a prática do teatro explicava-se pelo trabalho de catequização levado a cabo pelos jesuítas nas missões guaranis e, além disso, na cidade estava atrelada às atividades desenvolvidas no *Colegio del Salvador*, onde teve lugar uma assídua série de representações.¹⁸³

A autora destaca também que, como algo próprio do sistema colonial, as manifestações artísticas hispano-americanas eram regidas pela “continuidad e imitación de las actividades desarrolladas en la metrópoli, centro creativo primario”, isto é, em forte relação com o campo do poder; e esse foi também o caso do interesse pelo teatro, “propio de la cultura del barroco español” assim como o “hábito de asistir a la comedia que el español traía tan arraigado”.¹⁸⁴ A partir da segunda metade do século XVIII o teatro em Buenos Aires também passa a ser explorado com a função de reunir fundos “em beneficio de ciertas instituciones ligadas a la esfera religiosa o al poder político”¹⁸⁵.

Nesse sentido, Mogliani conclui que as manifestações públicas que utilizavam as representações teatrais como parte das celebrações por motivos como o nascimento de príncipes ou a morte de soberanos, ou mesmo a entronização de um novo rei, constituíam “atos simbólicos”¹⁸⁶ cuja função era celebrar a glória da coroa espanhola.¹⁸⁷ Para complementar o alcance dos referidos “atos” a autora cita ainda que, com a transformação de Buenos Aires em capital do Vice-Reino do Rio da Prata criado em 1776, até as entradas dos vice-reis e governadores nas representações podiam ser consideradas também como “atos simbólicos”, uma vez que respeitavam uma determinada ritualização que incluía desde a instalação de cortinas nos lugares reservados aos assentos das diferentes esferas políticas até as cores das almofadas e a saudação individualizada que os atores tinham que realizar. Ainda de acordo com a pesquisadora, esses atos contribuíam com a manutenção e com o reconhecimento dos lugares sociais que cada setor da sociedade ocupava:

¹⁸² Ibidem, p. 91-93. Observe-se que, apesar da divisão traçada pela autora, as instituições religiosas também estão presentes nesse caso, o que nos levaria a falar de uma instância político-religiosa.

¹⁸³ Ibidem. Mogliani afirma ainda, com base nos estudos de Furlong (1944, p. 200) e de Trenti Rocamora (1947, p. 47), que as representações chegaram a ser proibidas, devido a sua assiduidade, sob a justificativa de que os alunos perdiam muito tempo preparando as peças teatrais. Os estudos dos autores citados são: Furlong, Guillermo. *Historial del Colegio del Salvador y de sus irradiaciones culturales y espirituales en la ciudad de Buenos Aires. 1617-1943*. Buenos Aires, 1944; Trenti Rocamora, José Luis. *El Teatro en la América Colonial*. Buenos Aires, 1947: Huarpes.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Mantemos a expressão no sentido em que aparece no estudo da autora: para referir-se às manifestações públicas do cerimonial da corte e expressavam elementos da cultura social e política da sociedade.

¹⁸⁷ Ibidem.

Cada uno de estos actos simbólicos expresaba elementos de la estructura social y política de la sociedad colonial. En estas ceremonias no participaban solo las elites, sino también los sectores populares urbanos, destinatarios primordiales de estas manifestaciones. Las fiestas constituyeron dentro del sistema monárquico un espacio válido de participación y expresión comunitaria y, dentro de él, el teatro ocupó un lugar central.¹⁸⁸

Um outro indício relacionado com o valor do teatro como espaço público de manifestação e legitimação da hierarquia política e social é a pronúncia da coroa espanhola em 1805 por ocasião de queixas por parte do Cabildo, em conflito com as novas formas de poder desde a criação do Vice-Reino. O Cabildo, que era uma instituição administrativa instaurada desde os primeiros anos da colônia, queixava-se de haver perdido a autoridade sobre a direção do teatro para as novas formas de governo, o que acarretava problemas de protocolo já que os seus membros não eram saudados pelos atores como o era o vice-rei. Para resolver o litígio, foi necessário que o rei promulgasse a Real Cédula de 1805 a favor do Cabildo para que, segundo Mogliani, não houvesse lugar para “desaires ni quejas que pudieran hacer peligrar las buenas relaciones entre las autoridades en un lugar tan visible y público como el local del teatro, frente a una multitud de espectadores testigos”.¹⁸⁹

Merece nossa atenção o fato de que a transformação de Buenos Aires em capital do Vice-Reino levaria a cidade a passar por importantes mudanças políticas, econômicas e demográficas. Mogliani fala justamente de seu crescimento econômico e populacional a partir desse momento e da conformação de uma elite social “acomodada” e “mejor dispuesta a la práctica y consumo de actividades artísticas”.¹⁹⁰ Na sequência observa que a imigração espanhola aumentou devido à criação de cargos burocráticos no novo contexto político e, além disso, se formou um “reducido cenáculo de intelectuales” que trariam as ideias da Ilustração para a colônia até o final do século XVIII.¹⁹¹

Nesse período, o teatro continuou funcionando como fonte de ingressos para instituições da cidade e como forma de educar e divertir o público. É o caso – observa Mogliani – da criação do Teatro *Ranchería* em 1783¹⁹² em resposta à solicitação do então vice-rei de Buenos Aires, que reclamava a instalação de um estabelecimento “para proporcionar al

¹⁸⁸ Ibidem, p. 93.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 100. Mogliani refere-se a um documento promulgado em Madrid pelo rei em 8 de julho de 1805. Sobre as queixas levadas à coroa espanhola, a autora destaca novamente, como referência, o trabalho de Trenti Rocamora, 1947.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 95.

¹⁹¹ Ibidem, p. 103-106.

¹⁹² Esse teatro foi destruído por um incêndio em 1792, o que levou à fundação, em 1804, do Coliseo Provisional (ibidem, p. 99).

considerable pueblo que ya tiene esta Capital alguna onesta diversión pública”¹⁹³ além de servir para arrecadar fundos e aproximar a capital dos modelos europeus. O pedido – como registra a autora – foi aceito, mas impunha as mesmas condições aplicadas na corte espanhola sobre os estabelecimentos teatrais que haviam sido determinadas por Fernando VI, rei de Espanha entre 1746 a 1759, e que incluíam a separação de sexos e a censura: “porque a la verdad hay algunas que retratan con tan vivos colores los sentimientos del corazón corrompido, que hacen estrago, y relajan las costumbres”.¹⁹⁴ O vice-rei em outubro do mesmo ano estabeleceu as normas que deveriam ser seguidas para o funcionamento do teatro sob o título de “Instrucción que deberá observarse para la representación de comedias en esta Ciudad”¹⁹⁵; dentre elas, Mogliani destaca a remoção de “cuanto sea repugnante a las buenas costumbres o de mal ejemplo a los concurrentes, ya porque haya pasajes poco honestos o proposiciones contrarias a las máximas del gobierno”.¹⁹⁶

É oportuno considerar ainda que, durante todo o período colonial, o teatro esteve “supeditado al campo del poder”¹⁹⁷, como observa Mogliani e como vimos pontuando neste capítulo. Mesmo com a formação de “un reducido cenáculo de intelectuales” a partir da designação de Buenos Aires como capital do vice-reino e a tímida circulação das ideias da ilustração desde a segunda metade do século XVIII, o teatro continuava sendo reclamado como “instrumento” do poder, tal como indica uma publicação realizada no jornal *Telégrafo Mercantil* (um influente meio de difusão das novas ideias) em 19 de setembro de 1801 e do qual a estudiosa destaca o seguinte fragmento sobre a necessidade das representações teatrais em Buenos Aires: “¿Y es creíble que una Capital populosa, fina, rica y mercantil carezca de un establecimiento donde se reciben las mejores lecciones del buen gusto, y de una escuela de costumbres para todas las clases de la sociedad (...)”?¹⁹⁸

O fragmento publicado no jornal e recolhido por Mogliani nos conduz também a um outro tipo de relação que era possível identificar no tocante às classes sociais: a heterogeneidade social do público refletia o modo como se justificava tanto a necessidade da

¹⁹³ Revello, 1945; Trenti Rocamora, 1947 apud ibidem, p. 96. Os estudos referidos pela autora são Torre Revello, José. *Los teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII* em Boletín de Estudios de Teatro. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, Año III, n° 10, p. 126; Trenti Rocamora (já citado em nota prévia).

¹⁹⁴ Apud ibidem.

¹⁹⁵ Em nota, Mogliani (p. 107, nota n° 4) informa que o já referido estudo de Trenti Rocamora de 1947 reúne entre as páginas 85 e 90 uma versão íntegra do texto das instruções, resultado de um trabalho realizado a partir de três das quatro cópias realizadas desse documento em 1783.

¹⁹⁶ Trenti Rocamora (1947, p. 85-90) apud ibidem, p. 97.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 103-106.

¹⁹⁸ *Telégrafo Mercantil*, 19/09/1801 apud ibidem p. 105.

criação de teatros, quanto um funcionamento social da prática teatral capaz de modificar os costumes, algo para o qual chamaremos a atenção mais adiante pela fórmula da *interpelação*. Assim, as instruções criadas pelo vice-rei para a construção do primeiro teatro na cidade de Buenos Aires tratavam não somente da censura sobre os textos dramáticos, mas também do modo como deveria se comportar o público, com a declarada intenção de “civilizar” o mesmo.¹⁹⁹ E nesse sentido também é possível detectar uma relação de identificação entre os gêneros teatrais e o interesse de cada classe social:

Teniendo en cuenta la adhesión de estos sectores del público al teatro [los integrantes de la *cazuela*²⁰⁰ (señoras, mulatas y criadas)], y su preferencia por los espectáculos cómicos del cierre, que provocaba la dispersión durante el transcurso de la pieza seria, en ocasiones se apelaba al recurso de duplicar el precio de la entrada para disuadir a los grupos populares.²⁰¹

Vemos como aparece nesse texto a observação de que os integrantes da *cazuela* (mulheres, mulatas e empregadas domésticas) não mantinham a atenção durante a encenação da peça teatral (séria) esperando ansiosamente os espetáculos cômicos reservados para o desfecho da função, que eram os que “lhes interessavam” porque podiam compreendê-los. A partir disso, Mogliani conclui que gêneros como o *sainete*, que abordaremos de modo específico ainda neste capítulo, convocavam os setores populares e se opunham às peças ditas sérias “en una programación doble que segmentaría notablemente el público y se prolongaría hasta avanzado el siglo XIX”.²⁰²

Após a Revolução de 1810

Como foi possível ir observando até aqui mediante a leitura do estudo de Mogliani, durante o período colonial e o começo do século XIX o teatro se manteve, como afirma a autora, “condicionado ao campo do poder” e, também, como prática que permitia a delimitação entre o setor popular e a burguesia intelectual tanto no espaço físico do teatro quanto no que se refere à identificação desses públicos com os diversos gêneros teatrais. O funcionamento da

¹⁹⁹ Com base no estudo de Trenti Rocamora, já registrado em nota, a pesquisadora (ibidem, p. 128) identifica nas instruções impostas pelo vice-rei a vontade de que as representações colaborassem no processo de civilização do público e que não tivessem o caráter de corte popular.

²⁰⁰ *Cazuela* era como se chamava o espaço destinado somente às mulheres no teatro, segundo Mogliani (ibidem, p. 112).

²⁰¹ Bosch, 1910, p. 197-198 apud Mogliani, 2005, p. 129. O estudo citado é Bosh, Mariano G. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta El comercio.

²⁰² Ibidem, p. 130.

prática teatral não apresentou diferenças durante o processo revolucionário que culminou com a independência em 1816, nem no período posterior, como destacado pelas também pesquisadoras de teatro argentino Aisemberg e Libonati (in: Pellettieri, 2005, p. 144).²⁰³ Segundo elas, para conseguir a adesão da sociedade à causa revolucionária, era preciso fomentar um imaginário “que fortaleciera los sentimientos de pertenencia social”, o que significou em muitos textos dramáticos a representação da figura dos espanhóis de modo disfórico e o mesmo se dava com a representação da instituição inquisitorial²⁰⁴ o que, fora do campo teatral, nas novas formas de organização política e social, significou uma subordinação cada vez maior do poder eclesiástico ao civil.²⁰⁵

Nesse momento, foram aplicadas aos textos teatrais as normativas neoclássicas associadas ao pensamento iluminista, o que para Aisemberg “representaba el horizonte-artístico de la clase más educada y avanzada de la época, la burguesía”.²⁰⁶ A fórmula era – segundo essa estudiosa – a simplicidade e a verossimilhança sem as quais “no se puede convencer, ni, por tanto, educar en las costumbres de verdad, moral e intelectual que los ilustrados pretendían”.²⁰⁷ Porém, para dar conta de um teatro didático e patriótico, ainda de acordo com Aisemberg, os primeiros textos dramáticos na vertente culta produzidos no Rio da Prata depois da Revolução de Maio – caracterizados pelo emprego de elementos da poética neoclássica – continuaram utilizando um recurso comum das moralidades, dos mistérios medievais e da dramaturgia barroca dada sua intenção didática e moralizadora: a alegoria.²⁰⁸ Os textos dramáticos dessa primeira fase pós-revolucionária²⁰⁹ apresentavam, por exemplo, personagens que personificavam um princípio ou ideia abstrata e tratavam de temas políticos e triunfos militares de um passado recente, contribuindo para a legitimação do discurso sobre “liberdade, igualdade e fraternidade”, lema especialmente presente desde a Revolução. É

²⁰³ O estudo faz parte da coletânea reunida por Pellettieri (2005). As estudiosas Alicia Aisemberg e Adriana Libonati se concentram sobre o período revolucionário e imediatamente posterior. O capítulo correspondente do volume de Pellettieri está composto por textos também de autoria somente de Aisemberg (como “Teatro, empresarios y actores”, p. 159-173 e “La alegoría”, p. 194-201) e, por essa razão, nos referiremos ora ao nome de ambas as pesquisadoras, ora a apenas uma delas. Fazem parte também do referido capítulo, textos de Pellettieri, Mariana Sikora, Liliana López e Laura Cilento que serão referidos oportunamente.

²⁰⁴ Ibidem, p. 144-146.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ O texto ao qual nos referimos é de Aisemberg, como já registramos: “La alegoría”, p. 194.

²⁰⁷ Rull, 1987, p. 84 apud ibidem, p. 195. A obra de Rull, Enrique é: *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*. Madrid: Taurus.

²⁰⁸ Ibidem, p. 196-197.

²⁰⁹ Como exemplos, a autora cita *El hijo del Sud* (1816) e *Arauco Libre* (1818) atribuídas a Luis Ambrosio Morante e José Manuel Sánchez, respetivamente.

relevante considerar que a reiteração dessa fórmula afetava a autoria, ao gerar o que Aisemberg, com base na leitura de Ángel Rama, destaca como uma estética “despersonalizada”.²¹⁰

O que Aisemberg e Libonati chamam de “didactismo con fines propagandísticos de los postulados revolucionarios para lograr adhesión y consolidar el nuevo régimen”²¹¹ aparecia também representado nas publicações jornalísticas que de modo determinado se referiam ao modo como o teatro devia funcionar para “una categoría aún abstracta de pueblo”, como um meio de interpelar o espectador de um país politicamente livre; nesse sentido, as autoras citam um fragmento retirado do jornal *El Independiente* de 1815 no qual se afirma que “el teatro vendrá a ser el libro donde se instruyan los Ciudadanos de sus obligaciones e intereses; y la escuela donde todos reciban lecciones de virtud, de patriotismo y de gloria”.²¹²

Nesse sentido, observamos que o campo do poder que estivera associado ao teatro desde o século XVIII continuaria fortemente vinculado a esse meio artístico ainda desprovido de autonomia. Havia sim uma diferença que residia principalmente na mudança relacionada com o poder institucional: da coroa espanhola para a burguesia portenha que se empenhara em importar as ideias da ilustração reforçando a função do teatro como difusor de um determinado discurso, necessário para construir um imaginário nacional. Mogliani ressalta que Mariano Moreno, enquanto um dos protagonistas do processo revolucionário, entendia o teatro, como “un excelente medio para pulir una nación”, já que, como ele mesmo explicava, as obras representadas costumavam

ser la mejor escuela para las costumbres, el idioma y para la urbanidad general, pues como el aliciente de la diversión capta la atención de los espectadores, se guardan más los objetos y máximas, que se comunican; así fue muy propia la inscripción, que funda en el dicho de Horacio puso el poeta Santevel a un famoso circo: *ridendo castigat mores*.²¹³

A partir da Revolução essa postura vê-se reforçada também pela série de jornais oficiais que começam a ser publicados. Como observa Galván Moreno (1943, p. 191), nesse momento “la prensa adquirió un gran valor como instrumento de transmisión pública y en la primera década de emancipación se editaron alrededor de cincuenta y cinco periódicos”.²¹⁴ Entre os

²¹⁰ Rama, 1982, apud ibidem, p. 197. A obra citada é: Rama, A. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL.

²¹¹ Ibidem, p. 146.

²¹² Jornal oficial *El Independiente*, nº 4, publicado em 31 de janeiro de 1815 apud ibidem, p. 146.

²¹³ Apud Mogliani, (in: Pellettieri, 2005, p. 105-106). A citação encontra-se em um relatório do autor que foi publicado na obra Moreno, Mariano. *Escritos*. Selección de Ricardo Levene, Buenos Aires: Estradas.

²¹⁴ Galván Moreno, C. *El periodismo argentino*. Buenos Aires: Claridad, 1944, p. 71 apud Aisemberg e Libonati, p. 147 (in: Pellettieri, 2005).

jornais mais citados por Aisemberg e Libonati estão *El Independiente* (1815), *El Censor* (1815-1819) e *Gaceta de Buenos Aires* (1810-1821). De acordo com os fragmentos citados pelas pesquisadoras, é possível encontrar mais referências ao campo do teatro nos jornais *El Independiente* e *El Censor* como, por exemplo, a publicação realizada neste último, em 1817, do regulamento da *Sociedad del Buen Gusto de Teatro*, associação que representava uma tentativa de “institucionalización y configuración de una organización propia con un grado mayor de especialización” e que era constituída por membros da classe econômica dominante.²¹⁵ Tanto para essa *Sociedad* quanto para as publicações periódicas mencionadas, o teatro devia ser convertido em “un medio de difusión pedagógico de las nuevas ideas”, um órgão político, pensamento esse que – ainda de acordo com as estudiosas – fazia parte de uma tendência “general en estas sociedades a funcionar como un sistema no formalizado de instrucción para lograr modificar las ideas o tendencias de los ciudadanos”.²¹⁶ *El Independiente* – observam²¹⁷ – também ressaltava a função social do teatro como meio de civilização, como escola de costumes e como instrumento de formação patriótica para “construir un sujeto ilustrado en las ideas liberales”, uma postura que, se analisada ao lado do fato de que os membros da *Sociedad*, além de selecionar o repertório teatral, exerciam também funções governamentais ou militares, evidencia o quanto a prática teatral continuava vinculada ao campo do poder – no caso, com as especificidades do novo contexto.

Nesse processo que chamamos de interpelação dos indivíduos que habitavam o território agora independente da coroa espanhola, no plano dos meios de comunicação e das produções artísticas como o teatro, a censura e a alteração dos textos também eram instrumentos da educação patriótica. Aisemberg comenta o processo assim chamado de “refundición” que tornava “representáveis” as obras teatrais depois da Revolução de Maio de 1810 a partir de alterações dos textos teatrais para que estivessem de acordo com os ideais revolucionários.²¹⁸ Nesse sentido, Pellettieri (2005, p. 178) chega a afirmar que a consigna que

²¹⁵ Ibidem, p. 152. As autoras não deixam de chamar a atenção para o fato de que, apesar da presença do que podia ser entendido como um maior grau de especialização, a organização ainda era sumamente limitada. Previamente a sua criação, observam, o teatro era controlado “por organismos absolutamente ajenos a la actividad teatral, tales como la Intendencia de Policía” (ibidem).

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem, p. 160.

²¹⁸ Na publicação nº 137 de 1818 do jornal *El Censor* é possível ler a seguinte análise da prática de “refundición”: “Hemos visto que la adición oportuna de los dos siguientes versos: “¡Pueblos libres!, de un tirano/ ved la imagen descifrada convirtió en patriota e instructiva una pieza destinada en otro tiempo para lisonjear a un déspota (...)”, apud Aisemberg, p. 163 (In: Pellettieri, 2005).

atravessava quase todas as obras produzidas no período revolucionário e imediatamente posterior a ele se resumiam a reivindicar “a felicidade da pátria e a de seus filhos”.²¹⁹

Ao mesmo tempo em que se começava a projetar um outro “futuro” que já se antecipava como nação, também era premente construir um passado para legitimar o novo governo. Esse passado glorioso apresentava-se nos feitos militares e nos ideais que haviam fomentado a revolução, mas que eram conhecidos apenas da elite ilustrada, daí a necessidade de ir promovendo um processo de mobilização de saberes – de regularização de sentidos (Pêcheux, 2007, p. 52) – e consequente identificação (cf. Pêcheux, *Semântica e discurso*, p. 199-201) por parte dos indivíduos que compunham a massa do povo. Nos espaços públicos, esses, eram interpelados a favor de se identificarem com ocupar a posição do “bom patriota” – aderindo à série de saberes e sentidos²²⁰ que faziam parte do relato dos feitos heroicos da independência – e, estritamente com relação ao teatro – o de fazer parte de um “público civilizado” de acordo com o modelo europeu. Nesse movimento do que interpretamos como um processo de interpelação realizado via diversas práticas, dentre as quais a teatral, o discurso produz formações imaginárias que recaem sobre a nação independente que precisa ser construída, sobre o interlocutor como “povo”, e sobre o lugar do próprio enunciador com relação a esses dois objetos discursivos. Todas elas precisam ser altamente eficazes, de acordo com o propósito de produzir os contornos do futuro que está sendo projetado.

Nesse processo de interpelação dos sujeitos em cidadãos do período pós-revolucionário cabe destacar que, de acordo com Frade e Rodríguez (2005, p. 329)²²¹, assim como também acontecia com a *Sociedad del Buen Gusto de Teatro*, outras estratégias foram projetadas para fazer do teatro um instrumento de moralização, segundo o qual os gêneros populares, como os *sainetes*, estariam associados a um imaginário negativo. Os autores evidenciam esse papel do teatro para o Estado e para a elite que procurava criar e legitimar uma ordem burguesa através do que eles chamam de “voluntad de disciplinamiento” – que aparece tanto na sociedade revolucionária quanto no período pós-revolucionário – trabalhando a favor da *civilización* e também do que esses autores designam como *civilidade*. Esta última estava vinculada, segundo os pesquisadores, ao “decoro” como “modales, palabras, gestos, vestimenta, costumbres” que

²¹⁹ O texto de Pellettieri ao qual nos referimos tem como título “Teatro de intertexto neoclássico” e integra o conjunto de textos do segundo capítulo de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, p. 174 - 194.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ O estudo de Delfina Fernández Frade e Martín Rodríguez também forma parte do conjunto de textos reunidos por Pellettieri (2005, p. 328-350). A maioria dos textos que compõem o capítulo 3 do referido volume - que se ocupa do período pós-revolucionário e da influência do romantismo no teatro do Rio da Prata - são de Rodríguez e, por essa razão, nos referiremos em alguns momentos somente a esse autor. No entanto há estudos que foram escritos em parceria com outros estudiosos como a já mencionada autora Delfina Fernández e, também, como veremos mais adiante, Armida Córdoba (p. 289-299).

constituíam elementos capazes de definir o nível de “civilidade” de uma pessoa.²²² Nesse sentido, observam ainda que o teatro era entendido nas primeiras décadas do século XIX como “veículo para transmitir verdades universais” a partir dos pressupostos do pensamento iluminista. No entanto, essa vertente demandava dos atores uma formação e conhecimento determinados que em poucos casos era possível, para além daqueles que provinham da própria elite; além disso, o predomínio de formas populares como o *sainete* e o modo de atuar “cômico-caricaturesco” não permitiram que a atuação dentro da qual o Estado desejava educar tanto atores como público se estabelecesse de maneira duradoura.

Por outro lado, uma vertente romântica começou a desenhar-se na década de 1830 – mais especificamente desenvolvida a partir da Geração de 1837 – e se diferenciou, segundo Frade e Rodríguez, da primeira por valorizar uma relativa espontaneidade no modo de atuar dos atores.²²³ Na sequência os autores destacam que, mesmo sem deixar de haver críticas pelo que poderia ser considerado exagerado, uma perspectiva positiva sobre a representação teatral da língua falada no Rio da Prata, em oposição ao espanhol falado na antiga metrópole, assim como sobre as próprias formas populares do teatro foram colocadas em evidência. Para a elite de intelectuais românticos, afirmam esses autores, era necessário conseguir a independência cultural da jovem nação e o teatro possuía características para difundir os ideais propagados na Revolução de 1810, tal como aparece publicado em 1838 pelo jornal *El Iniciador* de Montevideu, onde se descreve o teatro como “terreno más vasto, más accesible, más inflamable, más popular” que ajudaria a levar a independência política também ao plano literário.²²⁴ No entanto, o modo de atuar no qual os atores se aproximavam do público ou se apartavam dos demais atores em cena para dirigir-se à plateia ou aos ajudantes ou, até mesmo, as improvisações e o uso de palavras “vulgares” e “grosseiras” eram tidas como “defeitos”, já que se afastavam da disciplina que, de qualquer modo, continuava associada à civilização e à moral. Assim, o teatro que se queria que “fosse nacional”, funcionando como “reflejo de un pueblo y de sus modos de vida”²²⁵, contraditoriamente, segundo parte da elite intelectual, rejeitava formas exageradas ou descuidadas em cena que acabavam trazendo muitos elementos das representações populares.

Outro aspecto que merece nossa atenção refere-se à relação entre os gêneros teatrais e as classes sociais para a qual chamamos a atenção no estudo de Mogliani durante o período

²²² Ibidem, p. 329 - 331.

²²³ Ibidem, p. 334-339.

²²⁴ Ibidem, p. 336. A data de publicação do referido jornal é de 15 de fevereiro de 1838.

²²⁵ Ibidem, p. 343.

colonial. Aisemberg e Libonati, com base em um estudo de Myers (1999, p. 122), destacam que também no período pós-revolucionário o espaço teatral servia como prática para reforçar e legitimar a distância entre as classes sociais tanto pela diferenciação dos modos de vestir e de se comportar, como pelo gosto por *sainetes* ou pelas obras principais.²²⁶ Citando o próprio Myers as autoras evocam o teatro como espaço que permitia a mescla social, o que servia para “escenificar la existencia concreta de la elite.” Essa representação se dava “en su vestimenta, en sus modales, en sus actitudes ante el espectáculo que observaban”.²²⁷ Isso nos permite observar que o teatro transbordava os limites do palco e realizava-se também no e pelo próprio público. A partir dessa relação, as autoras adicionam ainda que “la distancia cultural entre la elite y los sectores populares era trasladada al escenario por medio de las dos partes diferenciadas que constituían el espectáculo: la textualidad popular del *sainete* y la culta neoclásica de la obra principal.”²²⁸

Aisemberg ressaltava ainda o modo como os jornais oficiais se referiam ao *sainete* que podia acompanhar uma obra principal.²²⁹ É o caso de *El Censor* que em 1817 comentou que esse gênero era “inmoral, indecente e pueril”²³⁰, uma opinião compartilhada por outros jornais citados pela pesquisadora, como *El Argos* (1821), e também por críticas independentes que eram publicadas por ocasião das estreias. Essas observações nos permitem inferir que tanto a questão do decoro do público e dos atores quanto o modo de significar os diferentes gêneros teatrais – e, no nosso caso específico, o *sainete* – já vinham se desenhando desde o período colonial.

As representações disfóricas sobre o governo de Rosas e sobre a elite intelectual

Durante o governo de Juan Manuel de Rosas²³¹ a partir de 1829, segundo Rodríguez, as oposições políticas deixaram as representações teatrais a mercê das forças em pugna, sendo

²²⁶ Ibidem, p. 149. A observação pode ser colocada em relação com a que já vimos ao falar dos “atos simbólicos” trabalhados no estudo de Mogliani (2005). Assim como se deu durante o vice-reino, a burguesia ilustrada do período pós-revolucionário esforçava-se por distinguir-se em espaços públicos como o teatro. Também nos dois períodos é possível encontrar referências ao gosto da população em geral pelos *sainetes*, que se apresentavam nos intervalos das obras classificadas como sérias.

O estudo de Myers citado pelas autoras é: Myers, Jorge. “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860” em Fernando Devoto e M. Madero (dir) *Historia de la vida privada en la Argentina*. País antiguo. De la colonia a 1870. Volumen 1. Buenos Aires: Taurus: 111-145.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem, p. 161.

²³⁰ *El Censor*, n° 111, 30/7/1817 apud ibidem.

²³¹ Foram dois os governos de Rosas, o primeiro de 1829 a 1832 e o segundo de 1835 a 1852, quando foi derrotado pelo general Justo Urquiza. No capítulo 1, fizemos referência a esse longo período de governo com relação ao

que o leitor dos textos dramáticos ou o espectador da encenação no teatro era interpelado tanto por sentidos favoráveis ao governo quanto por sentidos disfóricos que, sobretudo, atingiam a figura do governante negativamente. Os diferentes discursos políticos se materializavam assim no texto dramático – e também em outros gêneros literários – e se atualizavam pela representação.²³²

Rodríguez observa que a elite intelectual, depois de uma primeira tentativa de aproximação ao governo, se afastou e se opôs tanto a Rosas como a um conjunto mais amplo que englobava, pelo menos, a geração prévia, o mundo hispânico e as oligarquias agrárias.²³³ Segundo o autor, esses intelectuais – entre eles Echeverría, Alberdi, Gutiérrez, todos da chamada “Generación del 37”, conforme vimos no capítulo 1 – tratavam de pensar fora da ordem instituída, ordem esta que os rejeitava e não os reconhecia politicamente e, desse modo, “se produjo una primera y relativa autonomización de los intelectuales respecto del campo de poder”.²³⁴

Ainda segundo Rodríguez, as representações a partir da oposição política resultaram em um conjunto de imagens que o autor chama de “estética de lo bárbaro” que a elite havia elaborado sobre o governo de Rosas e que também conheceu sua contrapartida. De acordo com o estudioso, a opinião pública rosista “diseñó figuras de exclusión” identificando os “salvajes unitarios”²³⁵ a partir de aspectos como o seu caráter elitista de tendência “aristocratizante y extranjerizante”, a propensão à rebelião e a irracionalidade.²³⁶ Rodríguez acrescenta ainda que, enquanto os intelectuais liberais reivindicavam o “mundo civilizador do comércio e da indústria” e identificavam o nascimento da “Nação” com a Revolução de 1810, o governo rosista reforçava os valores do mundo rural, idealizado, que havia sido destruído pela referida revolução.²³⁷ Nesse sentido, as obras dramáticas da época reproduziram as situações de conflito

posicionamento contrário da elite intelectual – da qual são representantes nomes como o de Sarmiento e Alberdi – para identificar os projetos relacionados à imigração que já podem ser observados nas primeiras décadas pós-revolucionárias, mas que seriam concretizados somente a partir de 1853. Neste capítulo, no entanto, voltamos sobre essa relação entre o governo e a oposição intelectual para observar especificamente o funcionamento do teatro.

²³² Rodríguez, p. 273-288 (in: Pellettieri, 2005).

²³³ Ibidem, p. 274.

²³⁴ Ibidem, p. 275.

²³⁵ Os unitários lutavam por um governo centralizado, situado na cidade de Buenos Aires enquanto os federais (com representatividade no governo de Rosas) defendiam a descentralização política, respeitando o poder das diversas províncias dentro da “nação” almejada que, no contexto de uma aguerrida luta, tentava-se construir. Durante o governo de Rosas, como observa Goldman (1998), houve uma forte repressão aos opositores e isso aparece registrado também na literatura.

²³⁶ Rodríguez, p. 276 – 277. (In: Pellettieri, 2005).

²³⁷ Ibidem.

entre a elite letrada e a esfera governamental (e seus partidários), o que se constituiu como tema central das respectivas produções teatrais.

Para os jovens de 1837, tal como observa Rodríguez, “la función del arte debía ser (...) la de educar y provocar cambios en los receptores, contribuyendo de ese modo al desarrollo de la sociedad”²³⁸ e, nessa linha, a produção teatral do período do governo de Rosas encaixa-se, em sua maioria, no que Rodríguez entende como drama romântico em uma fase de luta política. Como parte dessa mesma vertente teatral, observa o próprio estudioso, também o *inmenso desierto* foi ressignificado nas obras de alguns autores que passaram a associar a imagem do *gaucho* e do espaço rural com a “barbárie e a irracionalidade de Rosas” – vejamos aqui como para esse estudioso do teatro operam os sentidos pré-construídos presentes na interpretação que fazia a elite de intelectuais.²³⁹

Além disso, ainda durante esse governo, a alegoria também contribuiu no teatro para difundir o cenário político, como aconteceu com Justo José de Urquiza, principal antagonista do governo de Rosas, cuja figura foi alvo de desprestígio por parte do teatro da oposição; nesse sentido, Frade e Rodríguez chegam a afirmar que “fue la misión del teatro desprestigiar su figura”.²⁴⁰ Assim como a produção teatral realizada no exílio pelos intelectuais construiu uma determinada imagem de Rosas ligado à barbárie²⁴¹, o teatro a favor do governo ressignificava os valores ressaltados por essa mesma elite intelectual para fazê-los funcionar em uma ordem diferente, dentro também de uma proposta coercitiva que entrava no jogo de forças que estamos tentando deixar registrado. Um exemplo desse funcionamento é o que ocorre com a palavra e a escrita (inclusive em outros idiomas como o francês, principalmente) que funcionavam como símbolos de “civilização e modernidade” para os intelectuais da oposição ao governo mas que, em obras teatrais como *El entierro de Urquiza* (1851), respondiam a outro funcionamento, já que se relacionavam com delírio, loucura e ameaça a um poder legítimo do povo.

²³⁸ Ibidem, p. 284.

²³⁹ Ibidem, p. 318-320.

²⁴⁰ Ibidem, p. 346. Com base no registro de Goldman (1998, p. 377), Urquiza foi o governador de Entre Ríos e coordenou um levantamento contra Rosas que culminou com sua derrota em 1852, na conhecida como “batalha de Caseros”. Em 1 de maio de 1851, Urquiza realiara um pronunciamento pelo qual reassumia o exercício das faculdades delegadas em Buenos Aires, mas as demais províncias não reconheceram o ato como legítimo, exceto a de Corrientes. Em Buenos Aires “el pronunciamento de Urquiza desató una reacción popular en favor de Rosas” (ibídem) e é nesse sentido que parece funcionar, na referida obra teatral, a representação do primeiro num forte vínculo com a loucura.

²⁴¹ Estamos – como se diria na Análise do Discurso – diante de duas “formações discursivas”, no mínimo, a partir das quais determinados objetos do discurso se significam numa clara oposição. Segundo Pêcheux (1988, p. 160), uma formação discursiva funciona como “um domínio de saber, constituído de enunciados discursivos, que representam um modo de relacionar-se com a ideologia vigente, regulando o que pode e deve ser dito”. A partir dos sentidos de *civilização* e *modernidade*, dominantes em uma dessas formações, interpretam-se os objetos do discurso (Rosas, suas ações, seu governo) como barbárie, ruralismo, atraso. Essa série de sentidos que colocamos em itálico parece comandar certas interpretações predominantes nos escritos dos estudiosos do teatro que citamos.

Alberdi, assim como Sarmiento – ambos, como sabemos, pertencentes à referida elite intelectual –, se aproximou positivamente do teatro popular e do *sainete* pela sua relação com o povo e com o que projetava como “nacional”. Mesmo assim, esse gênero continuou sendo alvo de duras críticas e estava constantemente sob vigia da censura. Os atores cômicos, por sua vez, segundo observações de Rodríguez e Córdoba²⁴², eram representados negativamente por parte da elite letrada e a eles era atribuído um lugar social subalterno por parte dessa mesma elite que não “consideraba digna la profesión de actor”. Rodríguez e Córdoba destacam três tipos de carências pelas quais passavam os atores da época: a carência de capital econômico que se demonstrava até mesmo nas reutilizações de roupas em várias peças; a carência de capital cultural – projeção atribuída justamente por essa elite letrada – e, por fim, a de capital político já que não eram considerados “cidadãos” em sentido pleno.²⁴³

Nesse contexto, cabe dar destaque à criação, em Montevideu,²⁴⁴ da *Comisión Censora y Directora de Teatro*, de 1840. Seus integrantes foram definidos um pouco antes da data de criação da mesma e é possível ler em uma nota de agradecimento pela nomeação, publicada no jornal *El Defensor de las Leyes* de 1837, o modo como um de seus membros se refere a sua função. O texto é bastante significativo por várias razões: pelo modo como projeta o próprio lugar de seu autor no funcionamento dessa Comissão (incluindo, as tarefas que deverá assumir), bem como o lugar do público e o das obras – de “ingenios ilustrados” – quanto pelo modo como nele são representados os *sainetes* e as companhias cômicas. Vejamos um fragmento:

y aunque no me considero con el suficiente caudal de luces y criterio necesarios para juzgar y corregir las producciones de ingenios ilustrados, que se han de exhibir ante un público más ilustrado; con todo, espero que mi constante contracción y celo suplirán la falta de mis talentos; y en esta confianza es que acepto el cargo y estoy pronto a recibir desde luego las piezas dramáticas que me indica tener preparadas para empezar la temporada próxima; en la inteligencia que seré inflexiblemente severo en extirpar cuanto

²⁴² Rodríguez e Córdoba abordam em um dos estudos reunidos por Pellettieri o contexto dos empresários de teatro e a condição dos atores durante o período do governo de Rosas. (In: Pellettieri 2005, p. 292).

²⁴³ Rodríguez e Córdoba citam um fragmento de uma conversa entre o governador de Buenos Aires em 1855, Pastor Obligado, e Quijano, um ator oriental. Nesta conversa o governador chega a dizer que “los cómicos no son ciudadanos”. Essa postura, segundo os pesquisadores, é comum desde antes da chegada de Rosas ao governo. (Ibidem, p. 299, nota nº4).

²⁴⁴ É importante ressaltar o que Gonçalves (2012, p. 4) relata como uma “longa parceria cultural e intelectual” entre Montevideu e Buenos Aires iniciada já no final do século XVIII quando, devido ao incêndio que destruiu o teatro *La Ranchería* em Buenos Aires, “boa parte da companhia de teatro que atuava ali se mudou para Montevideu, onde foi inaugurado, em 1793, *El Coliseo*” (ibidem). A pesquisadora também lembra que para entender o processo entre esses dois espaços é preciso considerar ainda que tanto Buenos Aires como Montevideu pertenciam à mesma unidade administrativa até o início do século XIX (o Vice-reinado do Rio da Prata). Além disso, em vários dos estudos que mobilizamos neste capítulo, é possível encontrar referências a atores e companhias teatrais que passaram longos períodos entre as duas cidades. Durante o governo de Rosas, também boa parte dos portenhos procurava exílio em Montevideu.

pueda hallar de impudente, inmoral ó impío en las palabras y aun en los conceptos de algunas piezas, especialmente en los Sainetes; y minucioso en corregir las faltas en poesía que puedan por omisión haber cometido los autores, ó sin criterio haber introducido las compañías cómicas.²⁴⁵

Como podemos observar, nessa fala, os *sainetes* são associados ao que era “impudente, imoral e ímpio” – uma série de sentidos que parece já estar fixada no funcionamento da memória.²⁴⁶ Essa rejeição com relação às obras teatrais populares explicava-se por diversos procedimentos e, nesse sentido, Rodríguez e Córdoba destacam os gracejos e os acréscimos que os atores incorporavam para conquistar o público: dentre eles, dirigir-se diretamente aos espectadores e afastar-se dos demais atores em cena²⁴⁷, aspectos para os quais já chamamos a atenção sobre a posição da elite intelectual que se vinculava ao gênero popular em uma relação que poderíamos considerar “ambígua” dado o reconhecimento de que ali poderia funcionar um dos instrumentos a favor da construção do “nacional” ao passo que as formas “caprichosas” e os “excessos” deveriam ser evitados.²⁴⁸

Após a Constituição de 1853

A já referida derrota de Rosas por Urquiza em 1852 trouxe mudanças que perdurariam no espaço teatral de Buenos Aires e das demais regiões do interior do que hoje é Argentina. Segundo Rodríguez e Córdoba, a política levada a cabo pelos governos que se seguiram ao de Rosas, começando pelo próprio Urquiza (1854-1860), era de abertura ao mercado internacional em contraposição ao “no del todo voluntario ‘proteccionismo’ económico y cultural” de Rosas.²⁴⁹ Já sob a presidência de Urquiza, começou a se concretizar, com o respaldo da própria Constituição de 1853, referida em nosso capítulo 1, o projeto de incentivar a imigração de origem europeia; assim, a primeira colônia com imigrantes, principalmente suíços, se formou já em 1856 na província de Santa Fe.

É importante ressaltar ainda que até o final da década de 1850, Buenos Aires rejeitou as forças de Urquiza e não se incorporou ao restante do Estado, este último denominado como a Confederação com capital na cidade de Paraná, como observa Trastoy (2005, p. 392): em 1852 “Buenos Aires se separó del resto del país y dos años después sancionó su propia Constitución” e em seguida complementa que “durante casi una década Buenos Aires y la

²⁴⁵ *El Defensor de las Leyes* (29/1/1837), p. 3, sessão de correspondência.

²⁴⁶ Para fazer essa observação estamos tomando como base formulações de Pêcheux (2007 [1983]).

²⁴⁷ Rodríguez e Córdoba, p. 297 (in: Pellettieri, 2005).

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 296.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 410.

Confederación funcionaron como estados independientes, con leyes, moneda y autoridades propias”.²⁵⁰ Toda a Confederação passou, conforme observa a própria Trastoy – por importantes mudanças com vistas à sua modernização, como o investimento em malha ferroviária e a comunicação interna entre as cidades.²⁵¹ Um dos maiores investimentos – segundo a autora – aconteceu na educação pública, especialmente após a eleição em 1868 de Sarmiento como presidente²⁵², cujo projeto civilizador inspirava-se nos avanços culturais e sociais dos Estados Unidos e da Europa.²⁵³ De acordo com Rodríguez e Córdoba, no campo do teatro, é possível observar uma relativa despolitização com relação à esfera do poder, mas as atividades teatrais continuaram relacionadas à educação e ao entretenimento.²⁵⁴ Inclusive, ainda segundo os autores, as relações entre atores nacionais e a política tornou-se mais delicada já que a abertura para outros países possibilitou a entrada de companhias teatrais europeias que passaram a oferecer espetáculos mais atraentes para a elite culta. Vejamos, nas palavras desses estudiosos, como ia se configurando o novo cenário:

La llegada de compañías extranjeras respondía, indudablemente, a reclamos estéticos e ideológicos de la clase dominante y al rechazo de esos sectores por las rudimentarias muestras del “estilo nacional” reivindicado por Juan Bautista Alberdi, por esos recursos “subalternos” que tanto agradaban a “los muchachos de la cazuela” y que tanto desagradaban a dicha elite. Si bien el público de menor poder adquisitivo les seguía brindando su apoyo, resulta evidente que éste no era suficiente para sostener una compañía.²⁵⁵

É interessante observar nesse fragmento a rejeição que uma parcela da sociedade mais economicamente acomodada mostrava com relação ao teatro nacional que vinha sendo definido ao longo da primeira metade do século XIX e que, ao mesmo tempo, era reivindicado por autores como Sarmiento e Alberdi – com as ressalvas às quais já nos referimos anteriormente – por projetar nas formas populares um estilo nacional. Faz parte dessa observação também a questão da identificação presente na história do teatro portenho entre o público de “menor poder aquisitivo” e as formas populares de representação, uma relação afetada pelo que afirmam Rodríguez e Córdoba após a política de abertura que se implementou com a saída de

²⁵⁰ Ibidem. O estudo de Beatriz Trastoy ao qual fazemos referência também integra o conjunto de textos reunidos por Pellettieri, 2005.

²⁵¹ Ibidem, p. 397-398.

²⁵² Sarmiento foi presidente até 1874.

²⁵³ Trastoy, p. 395 (in: Pellettieri, 2005)

²⁵⁴ Rodríguez e Córdoba, p. 410 (in: Pellettieri, 2005).

²⁵⁵ Ibidem, p. 419 (In: Pellettieri, 2005).

Rosas do poder: a importação de companhias teatrais estrangeiras (espanholas, italianas, francesas) levaria ao paulatino desaparecimento das nacionais.²⁵⁶

Segundo Trastoy, no período de 1874 a 1880, governo de Nicolás Avellaneda – ministro da educação durante a presidência de Sarmiento –, a promoção da imigração massiva ganhou ainda mais força com a lei de “Inmigración y Colonización (nº 817, de 1876) o que significou, segundo a estudiosa, “la bienvenida casi irrestricta al inmigrante”.²⁵⁷ Cabe lembrar que, com base no que foi exposto no capítulo 1 desta dissertação, essa recepção abria os braços imaginariamente a um tipo de europeu idealizado que, além do mais, viesse para povoar e trabalhar; no entanto, as mulheres, homens, crianças e idosos que chegaram nem sempre corresponderam a tal idealização, que havia começado a ser projetada nas primeiras décadas do século. Nesse sentido, corresponde trazer aqui as palavras de Trastoy que repõem as condições de produção real dessa emigração europeia:

Las dificultades económicas, la desocupación, el hambre, las persecuciones raciales y políticas en sus países de origen, así como los frecuentes enfrentamientos bélicos europeos terminaron de convencer a los indecisos sobre las ventajas de afincarse en las nuevas tierras (...) No obstante el grueso de la inmigración no logró establecerse en las zonas rurales y permaneció, sobre todo, en Buenos Aires y Rosario, ya que encontraban trabajo en las obras públicas, el puerto, los frigoríficos y el ferrocarril.²⁵⁸

A situação descrita no fragmento trouxe como consequência também a superlotação nos centros urbanos, como Buenos Aires, e surgiram cenários como os *conventillos* (“cortiços”) com problemas de higiene e propagação de epidemias, e que serão palco no começo do século seguinte de muitos textos teatrais populares. Esses ambientes eram, segundo Trastoy, antigas residências dos bairros do sul de Buenos Aires que haviam sido abandonados pelas famílias ricas durante uma epidemia de febre amarela que devastou a cidade em 1871. Tais residências se transformaram, na verdade, em casas de “inquilinato” que, segundo a pesquisadora, receberam o nome de *conventillos*.²⁵⁹

Fora do espaço urbano, o território ocupado por “uma nutrida população indígena” segundo Trastoy, e que era concebido como o *desierto*, representação que exploramos no capítulo 1 desta dissertação, também foi alterado de acordo com a política liberal da segunda metade do século. A “conquista” definitiva desse espaço se deu em 1881 sob o comando do

²⁵⁶ Ibidem, p. 411.

²⁵⁷ Trastoy, p. 398 (In: Pellettieri, 2005)

²⁵⁸ Ibidem, p. 399.

²⁵⁹ Ibidem, p. 396 -399.

então presidente Julio Argentino Roca (1880-1886) e foi fruto do processo denominado como “*Campaña del desierto*” que exterminou a maioria dos povos indígenas e expulsou também uma grande quantidade para áreas periféricas²⁶⁰ já que impediam, segundo a perspectiva liberal, o avanço e a modernização da Nação.

Nesse longo período de constantes e intensas alterações em todos os aspectos da vida urbana e rural, a elite cultural e política procurava manter seu prestígio e legitimar-se em espaços restritos. Nesse sentido, a atividade jornalística também se intensificou para dar conta dos gostos literários e a produção literária nacional proliferou, com exceção do teatro nacional que somente a partir da década de 1880 voltaria a ter uma produção mais expressiva²⁶¹ com a representação de Juan Moreira pela companhia dos irmãos Podestá, conforme abordaremos no próximo item.

A partir da leitura de uma série de estudos, neste primeiro item do capítulo, tivemos uma porta de entrada para conseguir considerar aspectos do teatro argentino no século XX e especificamente os sentidos vinculados ao teatro popular. Passamos, neste ponto, à segunda parte deste capítulo na qual nos deteremos especificamente sobre o *sainete* como gênero teatral.

2. O *sainete* no teatro portenho

Neste item nos concentraremos sobre a constituição do *sainete* como uma das formas que fazem parte do *gênero chico* na cena teatral portenha. Para tanto nos referiremos a estudos fundamentais sobre esse gênero, como o de Tulio Carella (1967), e, novamente, o colocaremos em relação com alguns dos estudos reunidos por Pellettieri, que abordam diferentes aspectos do teatro popular argentino. Faremos referência também a alguns aspectos tratados na primeira parte deste capítulo para observar, principalmente, o funcionamento do *sainete* no espaço teatral portenho na passagem do século XIX para o XX, o que nos dará elementos para entender o modo como a figura do imigrante, sobretudo de origem italiana, foi sendo incorporada ao teatro, tanto como parte do público, quanto como personagem.

Carella (1967, p. 10 e 17) em seu importante estudo sobre o *sainete* refere-se a uma longa tradição de composições dramáticas que vão, aos poucos, constituindo-se e diferenciando-se umas das outras no cenário Europeu para adquirir no Rio da Prata características específicas que contribuem a formar o teatro nacional no final do século XIX. Assim, o autor dá destaque

²⁶⁰ Ibidem, p. 397 – 402.

²⁶¹ Rodríguez e Córdoba, 410-420 (In: Pellettieri, 2005).

a distintas formas como a comédia de costumes, os quadros realistas, as obras bufas calcadas sobre a vida, as formas compostas por caricaturas e imitações, as farsas, as representações realizadas “nos intervalos” pelos atores da “comédia del arte” para, finalmente, chegar a uma definição que abarca todas elas, inclusive o *sainete*: uma “pieza dramática breve y jocosa” que “refleja las actividades cotidianas del pueblo”.

Ao focalizar o cenário portenho, Carella destaca justamente o momento que tratamos ao finalizarmos o item anterior: durante o período de organização nacional, após a derrota de Rosas e a ascensão de governos como o de Sarmiento, ganham espaço as companhias teatrais estrangeiras com um “teatro transplantado”²⁶² que se representava ao mesmo tempo que o circo. Enquanto, segundo a perspectiva do autor, as obras estrangeiras representadas no Rio da Prata não atendiam ao gosto popular – mas sim ao de uma parcela da sociedade interessada na produção estrangeira – o circo, por sua vez, é ressaltado por Badin (2005, p. 430)²⁶³ como parte “interessada e comprometida” quando o que está em questão é o teatro da segunda metade do século XIX, principalmente porque captura certo público de forma massiva e se transforma a partir das práticas teatrais, o que é explicado também pela influência das companhias italianas e do público imigrante. A autora afirma ainda que um dos motivos para o aumento do público circense depois de 1852 poderia ser, além das dificuldades econômicas, a massa imigratória que “pasó a convertirse en un nuevo y creciente público sin dominio de la lengua local” e que, como consequência, necessitava outros tipos de linguagens tais como “el baile, la acrobacia, la música y la pantomima”.²⁶⁴ E foi justamente como pantomima circense que se encenou em 1886 a obra *Juan Moreira* a partir do romance de mesmo nome publicado em 1879, de Eduardo Gutiérrez.

Para Carella essa representação demonstra que “el pueblo se reconoce” no personagem que, “en cierto modo, concreta la idea platónica de un aspecto de la argentinidad, encarnándola en un símbolo humano”.²⁶⁵ Além disso, segundo o autor, pouco tempo depois, “surge el *sainete* y se organiza el teatro argentino”: “con la risa”, ele “borra las desigualdades sociales y mentales y crea un lazo de unión que solo el tiempo hubiera hecho efectivo”; enquanto isso, observa Carella, o teatro erudito “traduce obras europeas” e o teatro “de los saineteros es

²⁶² Ibidem, p. 12.

²⁶³ O estudo de Badin sobre as companhias de origem italiana na Argentina na segunda metade do século XIX também forma parte do conjunto de textos reunidos por Pellettieri (2005).

²⁶⁴ Badin, p. 431. (In: Pellettieri, 2005)

A pantomima é um tipo de representação teatral na qual o corpo do ator ocupa uma função central: o gesto e o movimento. (cf. Pellettieri, 2005).

²⁶⁵ Carella, 1967, p. 13.

eminentemente nacional”.²⁶⁶ Além disso, é importante retomar ainda que é na literatura *gauchesca* – que inclui a forma teatral – que o imigrante italiano vai sendo elaborado em oposição ao *gaucho*, aspecto para o qual chamamos a atenção no capítulo 1.

Nos parece relevante trazer também para esse cenário um estudo de Aisemberg (2006) sobre as diferenças e os pontos de contato entre o *sainete* espanhol – que era representado por companhias espanholas no Rio da Prata no final do século XIX em um espaço de tempo relativamente curto com relação à representação das mesmas obras na antiga metrópole – e o *sainete criollo*. Segundo a pesquisadora, o auge do gênero na Espanha se deu em 1867 a partir de um empreendimento de três autores para oferecer representações breves em diferentes horários e sessões e de menor custo de produção.²⁶⁷ O chamado “género chico”, ainda segundo Aisemberg, englobava diversos tipos de obras breves, entre eles os *sainetes* líricos, as *zarzuelas* e as *revistas*²⁶⁸ e o tipo de ator que se dedicava a essas peças era o que a pesquisadora destaca como “intuitivo, que no estudiaba los textos y poseía múltiples recursos corporales de caricaturización”.²⁶⁹ Em Buenos Aires os *sainetes* espanhóis obtiveram grande êxito, justamente em um momento – posterior ao governo de Rosas – em que a cena teatral nacional se encontrava tomada pelas empresas estrangeiras.

Ainda de acordo com Aisemberg, enquanto na Espanha essas representações caricaturizavam a alma popular de cidades como Madri, em Buenos Aires as produções teatrais nacionais que começaram a surgir a partir de 1885 encarnavam personagens como o *gaucho* e os tipos do *arrabal*.²⁷⁰ No entanto, a autora observa que era possível notar a forte influência que os textos espanhóis exerciam nas produções nacionais já que eram muitas vezes escritas em um claro diálogo com as obras peninsulares²⁷¹. O conjunto dessa produção nacional, na passagem do século XIX para o XX, seria afetado por uma mudança importante: como salienta a própria Aisemberg, a companhia dos irmãos Podestá introduziu atores nacionais para representar os *sainetes criollos* e, conseqüentemente, os tipos nacionais populares.²⁷²

Nesse processo da construção do *sainete*, Aisemberg observa algo sobre o modo como o popular era representado no *sainete* espanhol desse momento referindo-se ao distanciamento

²⁶⁶ Ibidem, p. 15.

²⁶⁷ Aisemberg, 2006, p. 13 (In: Pellettieri, 2006).

²⁶⁸ A zarzuela é um gênero teatral musical que alterna partes cantadas com partes faladas; as revistas também era composições dramáticas que inseriam em suas representações a música, a dança e os diálogos cômicos. Ambas formas de representação são de origem espanhola (In: Pellettieri, 2005)

²⁶⁹ Ibidem, p. 14.

²⁷⁰ Ibidem, p. 15.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ibidem, p. 16. Segundo Pellettieri (2005, p. 206), em 1892 a obra *Los óleos del chico* de Nemesio Trejo foi o primeiro *sainete* representado por um elenco nacional para um público argentino.

entre a perspectiva do autor das obras e a dos tipos sociais representados. Um caso ilustrativo é o *sainete* espanhol de maior êxito escrito em 1894, *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega, acerca do qual a pesquisadora ressalta:

Si bien el lenguaje de los personajes incorpora algunas frases populares y reproduce aspectos de la oralidad, muchas veces esas palabras se diferencian gráficamente con otra tipografía (letra cursiva) señalando una distancia entre el enunciador del texto y esos usos populares.²⁷³

Esse movimento de distanciamento é percebido também em outros autores espanhóis em cujas produções, pelas didascálias, é possível entrever, como observa a própria Aisemberg, a distância – no caso lembrando tipos populares da Espanha – “del que percibe la cultura popular desde la cultura dominante y muestra las áreas marginadas”.²⁷⁴ Diferentemente dessa tendência, ainda segundo a estudiosa, o *sainete* produzido em Buenos Aires sempre esteve identificado com o popular sem a mediação de “una mirada moralizante o proveniente de la superioridad de la cultura dominante” e, além disso, as “classes sociais baixas” representadas nessa forma teatral do final do século XIX e começo do XX em sua variante portenha, mesmo aquelas ainda fortemente ligadas ao modelo espanhol, “reivindicavam” as virtudes da pobreza em lugar de condená-la.²⁷⁵

Uma outra diferença importante, nessa contraposição que Aisemberg aborda entre o modelo espanhol e o *sainete* portenho, é o uso da caricatura que, nesse último, encontrou uma expressão mais ampla que no primeiro.²⁷⁶ Nas obras que desenvolviam mais visivelmente a caricatura, aparece o que a autora considera ambivalente no gênero portenho e que exemplifica com o caso *sainete Los vividores* (1902) de Nemesio Trejo; nele são representados na forma da caricatura tanto os trabalhadores – que se associam à preguiça – quanto os “criminosos, sem vergonhas e pícaros”.²⁷⁷ Nesse sentido, a ambivalência reside justamente no fato de que, mesmo que as obras portenhas não condenassem o popular da maneira como o faziam os espanhóis, “muchas veces reflejaban una visión negativa propia de los sectores dominantes”.²⁷⁸

Da perspectiva da estudiosa, em algumas obras a caricatura e a paródia são intensificadas, e é empregada a fala popular do *lunfardo* sem nenhum tipo de distanciamento entre o autor e a fala dos personagens. Nesse sentido, Aisemberg cita um fragmento da obra de

²⁷³ Ibidem, p. 17.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ibidem, p. 18.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem, p. 20.

²⁷⁸ Ibidem.

um importante autor de *sainete criollo* do começo do século XX: José González Castillo. Consideramos relevante retomar esse comentário do autor porque nele explicita como entende o papel social do *sainete* nacional:

Reflejó un cuarto de siglo de nuestro momento histórico más interesante: el de la transformación en urbe, en gran capital, en metrópoli argentina y americana, de la gran aldea que era Buenos Aires hasta principios de siglo.²⁷⁹

Esse dizer é especialmente significativo, porque nele se assume que o gênero se convertera em um forte modo de expressão de todo um processo de mudança e alteração que atravessou a cidade e seus habitantes. Nesse sentido, Carella já havia ressaltado a seleção dos elementos representados no *sainete* portenho da seguinte maneira: “cuando debe elegirse entre el conglomerado caótico de Buenos Aires, las costumbres rudas y sencillas del campo y la sugestión bárbara del arrabal, la preferencia es para el arrabal con su ministerio de puente” e quando o autor associa o arrabal a uma espécie de ponte, está justamente falando de um sujeito social “doblemente fracasado” que não pode chegar à cidade e nem deseja ir para o campo.²⁸⁰

A fórmula do *sainete* seria descrita por alguns de seus escritores, como Alberto Vacarezza (1886 – 1953), um dos nomes mais conhecidos e importantes do gênero, em um fragmento do *sainete La comparsa se despide* de 1932, retomado por Carella:

Un patio, un conventillo,
un italiano encarga(d)o,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo,
un chamullo, una pasión,
choque, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana... telón!²⁸¹

De outro modo, Alejandro Berruti (1888 - 1964) também descreveria em *Tres personajes en busca de un autor* (1927) o modo como estava dada o espetáculo para o escritor de *sainete* na fala de um personagem italiano:

²⁷⁹ O fragmento citado por Aisemberg se encontra em González Castillo, José. “El sainete medio de expresión teatral argentino” em *Cuadernos de Cultura Teatral*. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Conferencias del Ciclo 1937 dictadas en el Teatro Nacional de Comedias, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura.

²⁸⁰ Carella, 1967, p. 18.

²⁸¹ Apud ibidem, p. 19. *Un yoyega retobao*, um galego irritado; *una percanta*, uma mulher atraente; *un vivillo*, um pícaro; “un chamullo”, uma lábia; *celos*, ciúmes, *aspamento*, gestos de exageração ou demonstração afetada de espanto (cf. DIEA, 2008); *cana*, polícia.

Copia a un sastre italiano come yo, per exemplo; copia al tendero²⁸² de enfrente, que es gallego; al vigilante de la esquina, que es cordobeso; a un chofero de tachímetro²⁸³, que es catalán; ajúntano esos tipo en un cafetín para que discutan entre ellos e te háceno un sainete. El público no se ríe por la gracia que pone l'autore, se ríe del modo como hablamos nosotros e de nuestra caricatura.²⁸⁴

Outro aspecto ressaltado por Carella é a questão da “máscara” a partir da qual o ator interpreta e que está relacionada, segundo ele, à comédia del arte na perspectiva do estudioso. Para o autor, o *sainete* recolhe as características “genéricas” dos homens, como os nacionais, étnicos e sociais, o que leva a uma redução de personagens e à consequente repetição de “tipos” a partir de suas características mais evidentes. Um desses tipos seria justamente o “cocoliche” definido por Carella, a partir de outros autores, como “italiota que por falta de cultura se apresura a acriollarse e imita de mala manera las formas del compadrito”; a partir de Martínez Estrada, afirma ainda que o personagem *cocoliche* chega ao ponto de constituir no *sainete* o seu argumento e a sua graça²⁸⁵. O autor resalta também, como já trabalhamos em outros estudos, inclusive no capítulo 1, que essa burla ao estrangeiro se dá pela ameaça que ele representa para o patrimônio e a consciência nacionais, o que o converte em um sujeito equivocado e imperdoável.²⁸⁶

A partir dessas considerações sobre o *sainete* portenho, gostaríamos de retomar uma classificação realizada por Pellettieri em vários de seus estudos a partir de aspectos comuns encontrados no que ele chama de “fases do *sainete*”. Apesar desse tipo de classificação não ser o foco do nosso trabalho, a retomamos aqui como uma das formas possíveis de aproximação do corpus que será abordado no capítulo 3.

Para essa delimitação, o autor segue o que chama de “classificação semântica” e “que tiene en cuenta no sólo qué significan sino cómo significan los textos”; são elas: o *sainete* como pura festa, o *sainete* tragicômico e o *sainete* grotesco, sendo importante esclarecer que a relação entre tais fases não se expressa na sucessão de uma linha temporal, pois muitas vezes coexistem.²⁸⁷ Dessa perspectiva, as obras que analisaremos no capítulo seguinte se encaixam entre as duas últimas.

Na primeira dessas fases, a de “pura fiesta”, Pellettieri resalta alguns aspectos que seriam regulares nas obras: o amor não correspondido como princípio construtivo e uma

²⁸² *Tendero*: “persona que tiene um comercio o lo atiende como actividad laboral” (DIEA, 2008).

²⁸³ *Chofer de taxímetro*: “motorista de táxi”.

²⁸⁴ Apud ibidem, p. 20.

²⁸⁵ Ibidem, p. 24.

²⁸⁶ Ibidem, p. 25.

²⁸⁷ Pellettieri, 2002 (volume 2), p. 207.

idealização do espaço físico evocado, como os *conventillos*.²⁸⁸ Essa idealização se opera, segundo o pesquisador, na consciência de que o *conventillo* representado não funciona numa relação de continuidade do espaço social real, mas procura identificar-se com o que o autor chama de desejos do público.

De nossa perspectiva, um outro aspecto que nos parece ser especialmente interessante é a falta de distância entre espectador e espetáculo, um recurso que procura fazer com que o público se identifique com o que está sendo exibido no palco. Isso se faz presente não apenas pelas formas linguísticas que marcam a fala de cada personagem mas também pela mobilização de modos de fala do que Pellettieri entende como diversos “tipos sociais”: o *guapo*, o estrangeiro, o *criollo*, a mulher decente, a de vida livre e atrevida e a trabalhadora.²⁸⁹ Com a obra de Vacarezza, já entrado o século XX, a modalidade de “pura fiesta” se intensifica pela força que ganha a diversão “de acuerdo con el reclamo ideológico del público”, que consistia, de acordo com sua interpretação, em

amplificar lo sentimental, pero fundamentalmente lo cómico-caricaturesco, el uso del idiolecto (cocoliche) y la heterogeneidad del discurso. Su teatro es una suerte de mundo sentimental-cómico basado en la semántica paternalista, que premia a los buenos y castiga a los malos en un intenso fin de fiesta en el que se recupera la armonía.²⁹⁰

Já a segunda fase, a do *sainete* tragicômico, segundo Pellettieri, marca uma problematização do gênero e o aparecimento da reflexão.²⁹¹ Na verdade, de acordo com o pesquisador, essa fase engloba três modelos: o reflexivo, o imoral e o do autoengano. O primeiro está marcado por um final que acaba caindo no tom patético e com a presença de uma “moral da história” realizada pela reflexão do personagem principal. Na vertente “imoral” aparecem os personagens que procuram melhorar sua situação destruindo os demais e sem questionamentos morais. Autores como Alberto Novión, que escreveu as obras que abordaremos no capítulo 3 possuem textos dramáticos bastante expressivos dessa vertente. Para Pellettieri, as características dominantes dessas peças são a caricatura e o uso do *cocoliche* – este último entendido por nós, como reafirmaremos no capítulo 3, como parte da caricatura – além do questionamento “semântico” da família, aspecto que já anuncia o grotesco, uma vez que “los integrantes del núcleo familiar permanecen al acecho el uno del otro”²⁹² Pellettieri

²⁸⁸ Ibidem, p. 207-208.

²⁸⁹ Ibidem, p. 208.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Ibidem, p. 211.

²⁹² Ibidem, p. 212. *Permanecen al acecho*: “estão à espreita”.

destaca ainda que os personagens apresentam contínuas mudanças de estado e vivem ou caem na imoralidade ao longo da ação dramática, “empujados por el entorno social: son unos adaptados sociales” e, com isso, as obras tratariam de colocar em questão, para o espectador, “todo aquello que se le ha enseñado a amar y respetar desde el punto de vista social”, a saber a família e as relações de amizade.²⁹³

No modelo de “autoengano” aparece o protagonista “ridículo” sem consciência de si e que, durante a procura pela honra social, é induzido a acreditar na possibilidade de deixar a vida de misérias e passar a uma de opulência, aspecto que deve ser percebido pelo público e que, por isso mesmo, não procura a identificação entre o que está sendo representado e o espectador: “no se busca el efecto perlocutorio, sino que el público se distancie”. Ao contrário do modelo imoral, no de autoengano “los personajes no se adaptan a la realidad”.²⁹⁴

Por fim, a última fase do *sainete*, o grotesco, coloca em funcionamento, muitas vezes excedendo, alguns dos aspectos identificados nos modelos imoral e de autoengano da segunda fase. Segundo Pellettieri, é diretamente questionada a convivência da classe proletária e sua relação com a burguesia: “se puede decir que es un típico texto de cuestionamiento social”.²⁹⁵

Com as considerações formuladas – tanto sobre o gênero em seu funcionamento no espaço urbano da Argentina do final do século XIX e começo do XX abordado no início desse item quanto, a partir da reflexão de Pellettieri, sobre as particularidades materializadas nas peças que permitem um agrupamento das produções em fases – podemos passar agora à análise das quatro obras de Alberto Novión que tomamos para aproximar-nos do nosso objeto de estudo: a representação estereotipada do imigrante italiano.

Vamos, portanto, ao capítulo de análise.

²⁹³ Ibidem, p. 212-213.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibidem, p. 214-215.

Capítulo 3

Imigrante italiano e estereótipo em um recorte de *sainetes* de Alberto Novión.

A partir de um recorte na produção de *sainetes* das primeiras décadas do século XX de autoria de Alberto Novión, abordaremos neste capítulo regularidades que se vinculam ao modo como são apresentados os imigrantes italianos nessas textualidades. Como já antecipamos na Introdução deste trabalho, nos centraremos em fragmentos de *Don Chicho* (1933) pela maneira como se constrói o estereótipo do imigrante nessa obra e os colocaremos em relação com outros três textos teatrais do mesmo autor, *La chusma* (1913), *La caravana* (1915) e *La familia de don Giacumín* (1924). Nas quatro obras é possível observar regularidades discursivas com relação à representação do imigrante italiano e seus descendentes, tanto como personagens principais (no caso de *Don Chicho*) quanto como figuras que ajudam a compor os espaços mais comuns no gênero – especialmente, os cortiços – e os conflitos que aí se instalam.

Essas obras – tal como antecipamos – se encontram reunidas na obra *Alberto Novión: la transición al grotesco criollo* (2002a) do estudioso de teatro argentino Osvaldo Pellettieri e são destacadas por ele mesmo como textos de “desenvolvimento cômico-caricaturesco”²⁹⁶, cujo desenlace possui um matiz determinista e remarca a sátira social. A obra desenvolvida em dois quadros *Don Chicho* é particularmente referida pelo pesquisador como testemunho dramático da fase imigratória de Buenos Aires, sendo que, ao lado das outras três peças, faz parte do que considera como segunda fase do *sainete*. Essa segunda fase é definida por Pellettieri como o desenvolvimento da tragicomédia imoral na qual os personagens são movidos fundamentalmente pelo egoísmo e sem questionamentos morais: “la moral del sujeto concuerda totalmente con la de la sociedad injusta”.²⁹⁷ O autor destaca ainda como procedimento das peças que interpreta como fazendo parte dessa fase, a enorme atividade dos personagens do começo ao fim da obra, a sua instabilidade e as suas funções centradas em queixar-se, mentir, dissimular e ser inimigo do próximo.²⁹⁸

De nossa perspectiva, a escolha que fazemos para a delimitação do *corpus* também toma como fundamento uma observação que realizamos a partir da pré-análise da obra: a construção dos personagens em *Don Chicho* permite observar uma maciça regularidade, marcada pela falta de aspectos que coloquem em tensão ou que interrompam o viés caricaturesco. Tal homogeneidade na construção parece, no entanto, não estar presente nas outras três obras, nas

²⁹⁶ Pellettieri, 2002a, p. 12.

²⁹⁷ Pellettieri, 2002b, p. 211-213.

²⁹⁸ Ibidem.

quais os personagens não parecem responder a esse corte caricaturesco que em *Don Chicho* está vinculado a traços como entender o roubo como trabalho e via de ingresso, e vestir a máscara do “bom sujeito” (velhinho honesto, religioso, doente, pobre que se vitimiza para despertar pena), além de viver uma contradição entre seu ser e seu parecer, algo que o mostra em sua instabilidade emocional e seu epicentro egoico. À diferença dos personagens italianos protagonistas das outras obras, Chicho está instalado num universo de delinquência que ele enxerga como legítimo, enquanto os primeiros vivem ou da mendicância ou do trabalho pesado, que os esgota, sendo apresentados de maneira mais marcada por nuances.

É importante ressaltar que nos concentrar nessas textualidades – isto é, no texto teatral em si – implica reconhecê-las como parte de um universo maior – integrado por outras materialidades – que faz parte do funcionamento da prática teatral como um todo. Nesse sentido, nosso trabalho considerará fundamentalmente a textualidade da escrita autoral, incluindo o registro das didascálias que guiam aspectos da encenação. No entanto, pensar no aspecto caricaturesco e no funcionamento de um teatro cômico-popular, nos levará a considerar como esse último – também enquanto prática teatral – pode contribuir especialmente na circulação dos estereótipos sobre o imigrante italiano, dando continuidade ao processo de sua estereotipização. Referimo-nos à força expressiva de tal prática que, a cada encenação, teria um forte impacto no processo de regularização de sentidos, sobretudo ao retomar o contexto de popularização do *sainete* nas salas de teatro entre o final do século XIX e o começo do XX, tal como também destacamos no capítulo 2.

De fato, podemos reconhecer o funcionamento das representações sobre o imigrante italiano nos textos teatrais como efeito de um complexo processo discursivo, em parte abordado em nosso capítulo 1. A complexidade que assinalamos se relaciona com a antecipação forjada sobre a imigração já na primeira metade do século XIX (especialmente com a chamada Geração dos intelectuais de 37) e, também, com a “frustração” de tal antecipação tal como projetada pela elite letrada. Isso que chamamos de “frustração” – fruto de um confronto entre imaginário e real, como dissemos no capítulo 1 – terminou produzindo uma “inversão” nos sentidos atribuídos ao imigrante e, de modo específico, ao italiano. Com isso não queremos marcar um ponto de início ou um grau zero, pois como observa Pêcheux (2014 [1969], p. 76), “o processo discursivo não tem, de direito, início”; o que fazemos é apenas assinalar, no plano da história, do real, dos acontecimentos pontos de concentração de forte impacto no discurso.

Nesse processo que faz parte do funcionamento da memória, acaba operando uma inversão ou reatribuição imaginária que observamos no discurso das classes dominantes da passagem desse século ao seguinte e, também, na literatura – tal como vimos ao abordar alguns

fragmentos da novela naturalista de Eugenio Cambaceres, também no capítulo 1. O próprio Pêcheux²⁹⁹, quando afirma que “o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio”, nos leva a compreender que boa parte do trabalho de interpretação tem a ver com que esse objeto que analisamos poder ser abordado mediante o procedimento que implica colocá-lo *em relações de sentido* com outros discursos e esse foi de algum modo o caminho seguido neste trabalho tanto no capítulo 1 – e parte do 2 – para agora poder assinalar a quais pontos do funcionamento da memória discursiva se filia a textualidade de *Don Chicho*.

Nessa obra, então, veremos que se materializa de modo expressivo o efeito desse processo de inversão ao operar justamente o estereótipo do imigrante que, como tentaremos colocar, é levado ao extremo da caricaturização. Nesse sentido, damos continuidade às observações de Pêcheux que acabamos de introduzir, quando observa: um “discurso remete a um outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele ‘orquestra’ os termos principais ou anula os argumentos”.³⁰⁰ Pensamos que em *Don Chicho*, justamente, opera esse procedimento de “orquestração” dos termos principais, sem anulação de argumentos; por isso, não há apenas reiteração ou repetição mas, inclusive, como vamos tentar mostrar, uma expansão dos sentidos já regularizados no funcionamento da memória discursiva, e aí retomados.

Para que possamos passar a apresentar as partes deste capítulo, retomamos a interpretação de Pellettieri, para quem nesse tipo de *sainetes* predomina a caricaturização dos personagens e o *cocoliche*.³⁰¹ De nossa perspectiva, ambos aspectos podem ser entendidos como parte de um todo: por isso, entenderemos o *cocoliche* no *sainete* como parte do processo de caricaturização dos personagens. Nesse sentido, na primeira parte deste capítulo, abordaremos a questão do estereótipo como um todo e, na segunda, nos concentraremos de modo mais específico em como a língua opera nesse todo. Cabe destacar que nessa última parte, as reflexões às quais nos levará o tratamento de um personagem que se apresenta numa relação especial com a língua farão, também, com que gradativamente passemos a uma certa recapitulação e ao que formulamos como considerações finais de nosso trabalho.

²⁹⁹ Pêcheux, 2014 [1969], p. 76.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Pellettieri, 2002b, p. 212.

1. O excesso em funcionamento

No presente item abordaremos o processo de construção do estereótipo pelo *excesso* fundamentalmente em *Don Chicho* o que nos levará a reconhecer dois eixos através dos quais poderemos compreender aspectos da construção do estereótipo: de um lado, a relação entre pais e filhos na família italiana aí apresentada, de outro, a religiosidade de Chicho. Para tanto, trabalharemos a reiteração de algumas formas de representação do personagem imigrante italiano também em *La caravana* e em *La familia de don Giacumín*, obras mais breves (desenvolvidas em apenas um ato) nas quais – como já antecipamos – observamos uma relativa atenuação do estereótipo com relação a *Don Chicho*. Para tanto, mobilizaremos uma série de questões conceituais ao redor de como funciona o estereótipo, partindo da questão do *excesso*.

Um ponto de partida

Um dos processos mais significativos que detectamos ao longo da leitura das obras que selecionamos para colocar em relação nesta análise está ligado à presença do que, em um primeiro momento, poderíamos chamar de “excesso”³⁰² no modo como os personagens são apresentados, sobretudo quando nos referimos a *Don Chicho*. Esse excesso, que se desenvolve numa vertente cômica e popular do teatro, está dado pelo modo de se construir o *imigrante-italiano/personagem*³⁰³ que não oferece ao leitor/espectador espaços de respiro para uma representação que não seja essencialmente negativa.

Em *Don Chicho*, Chicho e Regina formam o casal dono da casa, âmbito no qual as ações ocorrem e os personagens se relacionam. Isso não significa que não haja outros espaços na obra, no entanto, quando há, esses também são apresentados pela ótica de Chicho e não ganham forma no espaço cênico pelo fato de que são objeto de relato ou alusão, mas não de representação.³⁰⁴ O casal é ainda o centro em torno do qual os demais personagens giram e é por causa de seus desejos e ações que as histórias vão se desenvolvendo; nesse contexto, a recorrência de determinadas posturas dessas duas figuras protagonistas – que vinculamos

³⁰² Os sentidos desse termo, que a princípio trazemos aqui inspirados pela leitura de Payer (1996), irão sendo colocados ao longo de nossa reflexão em relação com outros autores que também falam do excesso na representação da estereotipia, tais como Pellettieri e, especialmente, Bhabha.

³⁰³ Optamos por nos referirmos à representação teatral do imigrante dessa maneira para marcar o modo como estamos abordando a articulação do “tipo social”, fruto de uma interpretação já no plano do real, e a sua inserção em uma prática discursiva, nesse caso a teatral.

³⁰⁴ Os personagens costumam narrar acontecimentos que se dão fora do espaço cênico; por exemplo, como veremos em algumas das sequências que analisaremos, Chicho narra sua ida à igreja de San Telmo, dando detalhes do que ocorre nessa saída.

fundamentalmente ao sentido do “excesso” acima apresentado – nos leva a trabalhar conceitos como “estereótipo” e “caricatura”, já observados como essenciais por Pellettieri (2002b).

Um dos aspectos da representação desse imigrante mais recorrente nas obras abordadas é a sua relação com as formas ilícitas para sobreviver, por isso é frequente a presença de episódios de engano, de roubo e de simulação como estratégias válidas e justificáveis dentro do funcionamento da peça, bem como o aproveitamento do próximo para levar vantagem e, também, o apego ao dinheiro, que se sobrepõe aos afetos familiares. No começo da obra, por exemplo, Chicho mantém uma conversa com seu filho Luciano para incentivá-lo a voltar a praticar o roubo:

Sd 1³⁰⁵

Luciano

Entonces, ¿lo que ustedes quieren es que vuelva a robar, que vuelvan a meterme en cana?

Chicho

(*Enérgico.*) ¡Robare...! ¡Robare...! Yo non le diga eso, que salga a la calle e se aponga a robá... ¡Robá, roba cualquiera! (*Con suavidad.*) Lo que yo le apido es que astudie, que haga no trabaquito fino, cola entelequencia. (*Hipócritamente insinuante.*) Hay tanta quente rica que anda sola pela calle... Se ajúntano tre o coatro, le atapano la boca... ¡Je, je...! Hay tanta vieca solterona que vano temprano a l'ingresia, cargada de oro... ¡Hay tanta niñera que llévano la criatura al cochecito pe hacerle tomare el sol a la plaza...! ¡E tanto fáchile espantarse na criatura! ¡Se da no manotone así (*acciona*) e ya está...! (*Como poniéndose un paquete bajo el brazo.*) ¡No pesa nata!

(In: Pellettieri, 2002a, p. 192)³⁰⁶.

Enquanto Chicho aconselha seu filho que seja esperto e utilize certas estratégias, ele mesmo, em vários momentos da obra, simula situações de vitimização para se relacionar com os demais personagens. A simulação pode funcionar a partir do aproveitamento ou exploração da figura do pai idoso que contribui pedindo esmolas ou da vitimização que protagoniza o próprio Chicho. Assim, se esse último, em alguns momentos, mostra-se frágil e debilitado para despertar o compadecimento por parte dos próximos dos quais pode tirar proveito, em outros, acaba sendo “traído” – tal como veremos em sd 3 – pela emoção, o que o expõe, permitindo que o leitor/espectador perceba suas reais motivações.

³⁰⁵ Trabalharemos os fragmentos como sequências discursivas (Sd). Courtine (2016 [1982], p. 25) as define como “manifestação da realização de um intradiscorso” e como “ponto de referência a partir do qual o conjunto de elementos do *corpus* receberá sua organização”.

Com relação aos fragmentos que mobilizaremos, é preciso registrar que apresentam uma alta opacidade, opacos e que, nesse sentido, recorreremos a um procedimento que consiste em dar alguns apoios, mediante uma tradução auxiliar para o português, para que o leitor possa acompanhar.

³⁰⁶ A obra *Don Chicho* nessa coletânea ocupa as páginas 187 a 277.

Vejamos o fragmento abaixo, extraído do momento no qual Chicho recebe Rosendo³⁰⁷ em sua casa e trata de manipulá-lo fazendo-se vítima das doenças e da situação financeira. Para demonstrar sua condição, ele se arrasta até sua cadeira (*sillita*) e conta sua ida ao hospital utilizando-se de uma série desconexa de enfermidades que o acometem:

Sd 2

Chicho

(*Que casi arrastrándose se ha tirado sobre su sillita.*) ¡Eh...! No poco de todo... (*Fingiendo.*) Vaya uno a sapé...³⁰⁸ De repende m'agarra na pontada a lo reñone que se me hínchano lo pie e se me seca la lengua. Lo dotore me quiéreno curare co lo remedio... (*Llorando.*) Ma, no dano la plata...³⁰⁹ ¿E de adónde la asaco yo³¹⁰, pobrecito de mí, me quiere decire?

(In: Pellettieri, 2002a, p. 199-200, negritas nossas).

Parece-nos relevante já ir indicando as marcas da posição ocupada pelo autor como sujeito do discurso: nas didascálias os fragmentos que destacamos vão nessa direção; especialmente, esse *fingiendo* que, de algum modo, tira a máscara do personagem, o desmascara. Algo que se reitera quando a figura de Chicho é mostrada nessa relação pela qual fica “em evidência”, ao ser traído por suas emoções.

Nesse sentido, anteriormente, a reação dessa mesma personagem diante de Quirquincho e “don Pietro”, seu pai, havia sido bastante diferente. Quirquincho é um menino que mora com a família do casal italiano e que sai empurrando a cadeira de rodas de Pietro para pedir esmolas. No fragmento abaixo, os dois acabam de chegar à casa, depois de uma jornada fora, e são abordados de maneira ansiosa e até violenta, por Chicho, como podemos observar não apenas pelo que ele diz, mas também pelo que as didascálias reforçam, tal como assinalamos nos destaques:

Sd 3

Quirquincho

¡Buenas y santas!³¹¹

³⁰⁷ Rosendo é um personagem que corresponde à figura do *malevo* que abordamos no capítulo 1. Ele se apresenta na casa de Chicho constantemente para visitar Fifina, uma moça que foi criada junto com o filho do casal italiano e, como Chicho e Regina “atuam” em sua presença para conseguir pequenas doações, sempre acaba deixando algumas notas. O casal ainda tenta ajudar a convencer a jovem a casar-se com ele. Rosendo e Luciano disputam o amor de Fifina que, no fundo, está disposta a seguir qualquer um dos pretendentes que vão sendo colocados ao longo da peça. Luciano chega a se referir a Rosendo como alguém traiçoeiro e que ganha a vida de maneira não honesta, e que, justamente por isso, se encontra em uma situação financeira melhor. No final da peça, os dois brigam e Rosendo acaba ferido. Diante disso, Luciano que havia acabado de cometer um roubo de grandes proporções vai preso e Fifina decide ficar ao lado de Rosendo para curá-lo.

Fazemos essa apresentação como um modo de aproximar nosso leitor do tom das obras que abordamos.

³⁰⁸ “Vai saber.”

³⁰⁹ Chama nossa atenção essa reclamação de Chicho que parece entrar em relação, de algum modo, com o lugar a partir do qual se relacionaria com a instância do funcionamento da “saúde pública” e do Estado. Aspecto relevante no contexto de imigração no qual trabalhamos.

³¹⁰ “E de onde é que eu vou tirar?”

³¹¹ Forma de cumprimentar, muito regular ainda hoje no espaço da Argentina.

Chicho
(*Yendo a él, rápido.*) ¿Cuánto hiciste?

Quirquincho
Uno sesenta.

Chicho
(*Tomándole de la solapa.*³¹²) ¡Mentira! ¡Hiciste má!

Quirquincho
Y bueno, uno ochenta. Le compré veinte de naranja al abuelito; tenía sed.
(In: Pellettieri, 2002a, p. 195, negritas nossas).

Esses aspectos associados à figura do imigrante representado por Chicho parecem corresponder ao “excesso” do qual falamos. O personagem atravessa a obra obedecendo a uma ordem de funcionamento – a ele atribuída como “própria” e “intrínseca” pelo gesto de interpretação do autor que trabalha uma projeção *determinada*³¹³ – e que, apesar de poder ser identificada em outras obras, aqui atingiria, de nossa perspectiva, a sua forma mais completa, pelo fato de não ser submetida a nuances. O *imigrante-italiano/personagem* é assim representado a partir de um discurso sobre ele que, sem dúvida, o (de)limita. Com esse modo de grafar o termo queremos sublinhar a ideia de que o mesmo movimento que configura esse personagem (que o delimita) também o restringe – ou o limita. Essa relação especialmente complexa por ir atrás do elemento cômico e, para tanto, trabalhar via o “excesso” mostra-nos ainda o que Payer (2016, p. 349-350) aborda sobre a imigração na diferença entre o discurso *sobre* e o discurso *do* imigrante. O primeiro, segundo a autora, “não deixa ouvir, ou sequer imaginar, o que seria da ordem de um discurso *do* imigrante”. O lugar de dizer desse imigrante seria “em princípio” – diz ela – o do “silêncio”, porém, ao ser ouvido, de fato, esse estrangeiro produziria sentidos que estão deslocados dos lugares pré-fixados nos discursos que os precedem – o que para Payer³¹⁴ pode ser entendido como *extraposição discursiva*.

A projeção do imigrante italiano não é a única na obra que abordamos que é objeto de estereotipização; aparecem também, dentre os principais, a do *malevo*, a do *compadrito*, a da mulher que sofre a exploração do homem, a da moça que é pobre, romântica e se apaixona por todos os homens, e a do filho do imigrante. Assim, nessa forte relação que iremos abordando entre funcionamento social (exterioridade) e interior da obra – vendo como o real da história se inscreve na textualidade que abordamos – a projeção dos personagens, incluindo o que

³¹² “Pegando Quirquincho pela lapela do casaco”.

³¹³ Estamos explorando os vários sentidos desse significante.

³¹⁴ Ibidem.

representa o imigrante italiano, responde a um determinado “discurso sobre”. Essa (de)limitação dos personagens na textualidade da obra determina a representação levada ao palco, no qual eles assumem um lugar que reafirma o que, de acordo com Payer, chamamos de *discurso sobre*. A forma de projeção que apresentamos nos remete à ideia de uma estrutura fixa que não permite “movimento” em seu funcionamento – ou que todos os movimentos possíveis estariam já pré-determinados ou previstos –, o que nos leva a refletir também sobre o que seria essa forma de delimitar o outro que aqui pode ser entendida como um estereótipo.

Não temos como não relacionar essa “fixidez” ao próprio modo de se conceber a obra a ser encenada; nesse sentido, cabe observar que, segundo Pellettieri (2002b, p. 202), nos contratos dos atores principais estava prefigurada a função precisa (por exemplo: a da dama jovem ou a do galã) a se desempenhar em cena. Dessa maneira, observa o autor, os atores dos *sainetes* se identificavam com um “determinado tipo de repertório” e, na hora de atribuir os personagens, não surgiam discussões, já que cada integrante da companhia tinha um papel anteriormente estabelecido, o que levava os próprios escritores a estar atentos para garantir que houvesse um personagem para cada um deles.³¹⁵ Outro aspecto importante, nessa mesma direção, tal como registra Pellettieri, é a questão dos ensaios dessas peças: para aprender os textos rapidamente, os atores liam as falas em voz alta uns aos outros e colocavam em prática muitas “técnicas de representação” já aprendidas, como a mímica e o trabalho com o corpo para ajudar a “ilustrar” o personagem.³¹⁶ Esse cenário contribui para que possamos entender uma forma de atuação que se encaixava em “máscaras” correspondentes aos tipos sociais e que já estavam prontas, que obedeciam a determinados modos de representar os “atores sociais”.

A questão da máscara nos leva a retomar uma reflexão que permite compreender melhor o modo de representação presente nestas obras. Para tanto, começamos por observar o que Payer (1996, p. 93), ao analisar as imagens urbanas sobre o campo, fala sobre o estereótipo como uma forma textual discursiva. A autora afirma que a “estereotipia pode ser pensada enquanto caricatura *e/ou* enquanto estilização” (grifos nossos) e, por sua parte, a caricatura “apresenta como traço formal o aumento exagerado de aspectos particulares do objeto (imagem) que é caricaturizado”, “uma impressão de excessiva proximidade do olhar com relação ao objeto observado, como em uma lente de aumento dos caracteres”.³¹⁷ Já no processo de estilização, que é o inverso do primeiro, o procedimento implica a “diminuição de traços e

³¹⁵ Pellettieri, 2002b, p. 202.

³¹⁶ Ibidem, p. 202-203. O pesquisador acrescenta ainda que a técnica de leitura em voz alta estava relacionada também com o fato de que alguns atores não sabiam ler, o que nos dá um indício dos lugares sociais dos quais provinham.

³¹⁷ Payer, 1996, p. 93-94.

linhas, o que aplaina os aspectos particulares do objeto”.³¹⁸ Ambos processos produzem, ainda segundo a autora, “um *estranhamento* que leva ao *reconhecimento* de uma outra imagem retratada” (grifos nossos).³¹⁹ Nós, pensando em *Don Chicho*, tendemos a compreender que o que funciona nesse caso é a relação de coordenação (sublinhada na definição de estereotipia de Payer) entre caricaturização e estilização, porque pensamos que ao aumento exagerado de aspectos particulares do objeto observado soma-se a diminuição de traços e consequente aplainamento da figura projetada.

Em seu trabalho, a autora retoma o estudo de Leandro Ferreira (2003) – do qual nós também nos utilizaremos – sobre clichês e estereótipos em torno do brasileiro, centrado na análise de três enunciados bastante recorrentes.³²⁰ O estudo inicia-se de uma maneira bastante significativa ao afirmar que “faz parte da história do brasileiro o se deixar falar” e que “dessas falas e do olhar sobre ele se vai construindo um lugar de discurso, institucionalmente estabelecido e socialmente referendado”.³²¹ A observação da pesquisadora nos leva a dizer algo que consideramos produtivo a respeito do caso da representação do imigrante italiano no *sainete* do espaço argentino do começo do século XX que aqui abordamos: assim, diríamos que nesse caso não se trata de que ele “se deixa falar” mas sim de que *é falado* – e até poderíamos acrescentar que é objeto dessa forte determinação, marcada pela injunção a dizer do outro: da “nação que o recebe”, em nosso caso. Com isso queremos dizer fundamentalmente duas coisas: sua figura fica limitada à repetição de certas formas de dizer, pois na sua boca se põe a fala projetada pelo autor da obra (algo totalmente regular no teatro), e às formas de atuar, algo que é registrado, também, pelas próprias didascálias, tal como já indicamos ao abordar os fragmentos mobilizados acima. Assim, nesse “trabalho” de autoria³²² presente nas obras que abordamos, o personagem fica incapaz de ocupar posições que o afastem de um lugar pré-determinado, ao qual fica *sujeito*. Desse modo o teatro funcionaria como uma prática que contribui a referendar tal lugar de discurso.

Leandro Ferreira trabalha o termo “estereótipo” ao lado de “clichê” pois ambos – segundo ela – convivem “harmoniosamente” no mesmo campo semântico, e expressam “características de imutabilidade, invariabilidade e cristalização”.³²³ Além disso, observa que,

³¹⁸ Ibidem. Veja-se que a autora apela a uma comparação com o processo gráfico, o que se materializa claramente na expressiva formulação da caricatura e da estilização.

³¹⁹ Ibidem, p. 94.

³²⁰ São eles: “Todo brasileiro gosta de levar vantagem em tudo”, “O jeitinho brasileiro” e “Deus é brasileiro”.

³²¹ Ibidem, p.69.

³²² Abordaremos, ainda neste capítulo, certos aspectos disso que chamamos “trabalho de autoria”.

³²³ Ibidem, p. 70. É importante registrar que um dos usos primordiais da palavra “clichê”, segundo a autora, está relacionado à tipografia ou litografia: “referia-se à chapa metálica sobre a qual se reproduzia em relevo uma

a sobrevivência dos clichês – dada pelo seu alcance e repetição – reforça uma “injunção do dizer” que leva a uma “certa homogeneização do discurso”.³²⁴ A ideia de repetição é retomada pela estudiosa também a partir da reflexão de Barthes, quem afirma que “o estereótipo é a palavra repetida, fora de qualquer magia, de qualquer entusiasmo, como se fosse *natural*”.³²⁵

Da perspectiva de Leandro Ferreira sobre o funcionamento dos clichês, ocorre ainda o que ela chama de “aparentemente insuspeita adesão por parte de uma sociedade que compartilha certos conceitos a respeito de si própria”.³²⁶ Nesse contexto, acrescenta, os clichês sobre o brasileiro passam a imagem de um espelho no qual os indivíduos se veem refletidos “e a reiterada exposição dessa imagem faz com que o ser refletido no clichê, não apenas nele se reflita, mas também *se retrate*”.³²⁷ Nesse funcionamento, opera um *estranhamento* que para Leandro Ferreira levaria à “retratação”. Payer, ao tratar do processo de estereotipia como caricatura e estilização, também afirma que há aí um “estranhamento” que leva ao *reconhecimento* de uma outra imagem retratada”.³²⁸ Voltaremos sobre o significante que destacamos na formulação da autora; antes, faremos um parêntese que acreditamos produtivo para compreender o estranhamento de que falam ambas estudiosas.

De fato, a imagem refletida no espelho e sua relação com o reconhecimento nos conduz a trazer aqui uma passagem presente em um conto de Machado de Assis, “O Espelho”, no qual o narrador conta sua experiência para compreender o que ele chama de duas almas que habitam todo ser humano. Na direção de desenvolver essa tese, Jacobina, que é o narrador-personagem do conto, refere-se à sua vida aos 25 anos quando foi nomeado alferes da Guarda Nacional, o que gerou tanto despeito e inveja, quanto mimos e bajulação por parte, principalmente, de sua família que deixou de referir-se a ele pelo nome e passou a chamá-lo de “senhor alferes”. O personagem narra o efeito que todos os cuidados exteriores produziram em sua conduta e no modo como ele mesmo passou a se identificar com a nova posição social até que, longe de todas as pessoas que o cobriam de cuidados, encontrou-se completamente só por vários dias seguidos e deparou-se com um espelho, mas não se reconheceu; por isso, diz: “Olhei e recuei”. O reconhecimento chegou quando teve a ideia de vestir a farda de alferes e voltar a se olhar:

imagem para fins de impressão”, logo “de uma forma de impressão o termo passa a significar, por extensão, aquilo que parece chapa, que é sempre igual, fixo, inalterável e, portanto, estereotipado” (ibidem).

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Apud ibidem, p. 70. A obra de Barthes citada é: *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.

³²⁶ Ibidem, p. 70

³²⁷ Ibidem, p. 70-71. Deixamos registro de que “escutamos” a forma que destacamos em itálico na ambiguidade: “voltar atrás”, “retroceder” (sentido destacado por Leandro Ferreira) e, ao mesmo tempo, “ver-se no retrato”, “ver-se retratado” – algo que aproveitaremos nesta reflexão. Apesar de que a enunciação da autora segue a direção instaurada pelo primeiro desses sentidos, pensamos que é produtivo marcar esse vaivém.

³²⁸ Payer, 1996, p. 94.

o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior (...) Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir...³²⁹

No conto, o mal-estar encontrado na imagem refletida pelo espelho reproduz, de nossa perspectiva, primeiro o estranhamento e, posteriormente, o reconhecimento necessário à representação social do personagem. Aquele que já não se reconhece como Jacobina sente a necessidade de ser visto e significado como o “alferes da Guarda Nacional”, embora não o vejamos exercendo suas funções em nenhum momento do conto. Para ele basta, como poderíamos dizer a partir de formulações de Payer (2016), ser objeto do discurso do outro, do discurso *sobre*. Apesar de não haver uma relação direta no conto com o estereótipo das obras que analisamos, o que nos interessa aproveitar da reflexão que a incisiva composição de Machado de Assis promove são, ao menos, dois aspectos: em primeiro lugar, o peso de ter que *vestir* um uniforme que parece funcionar como uma máscara (um retrato³³⁰) que integra o indivíduo como sujeito com lugar reconhecido na sociedade; em segundo, as imagens devolvidas pelo espelho que provocam no sujeito (espelhado), primeiro, estranhamento e, posteriormente, reconhecimento.

Essas considerações nos levam a indagar, em uma outra instância, os efeitos produzidos sobre o público nas formas de significar o imigrante nas representações teatrais que abordamos, algo que as formulações de Leandro Ferreira já nos haviam levado a questionar. Por essa razão, realizaremos essa indagação de modo pontual a partir de estudos da área do teatro, dando continuidade à nossa questão central: a do estereótipo.

O imigrante italiano entre o público?

Os fragmentos de *Don Chicho* que aqui abordaremos pressupõem determinados sentidos sobre o imigrante presentes em diferentes regiões do interdiscurso: nos comentários de Sarmiento sobre a língua dos italianos, trabalhados no capítulo 1; no romance *En la sangre* de Cambaceres; na textualidade da “Ley da Residência” de 1902, na qual há marcas da

³²⁹ Machado de Assis, 2009, p. 122-129.

³³⁰ Pensamos que o retrato – muitas vezes materializado numa pintura, numa escultura ou numa fotografia – implica o gesto de “posar”, de *vestir uma postura e um traje*.

inversão no modo de ver a imigração a partir das medidas tomadas para restringir essa entrada; e, inclusive, em outros *sainetes*. Nessas textualidades, tais sentidos são retomados e reforçados produzindo uma determinada representação desse imigrante que, ao ganhar espessura ao longo da obra, atinge, da nossa perspectiva, um alto grau de reprodução. Quando pensamos no fato de que *Don Chicho* alcançou uma expressiva repercussão entre o público e a crítica³³¹, nos perguntamos sobre a capacidade de repercussão e sobre seu papel no funcionamento da memória discursiva, pela regularização e cristalização de sentidos que a reprodução de um estereótipo implica. A pergunta adquire uma dimensão ainda maior quando pensamos essa obra – de acordo com uma preocupação posta desde o início desta dissertação – no contexto do teatro popular que consideramos como uma das formas de reatualização do estereótipo³³², dentro de um trabalho, estruturante do *sainete*, de “ansiosa repetição” – como podemos dizer a partir de Bhabha (2007 [1998]) – de sentidos já regularizados na memória discursiva, contribuindo assim com a sua cristalização.

Essa consideração ganha mais relevo quando tomamos a formulação desse estudioso ao definir o estereótipo como uma “forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”.³³³ É tal condição a que garante, segundo o autor, a sua “repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em *excesso*” (destaque do autor).³³⁴ A partir da Análise do discurso, interpretamos essa repetição ansiosa de algo que “já está lá”, que já está posto, como a retomada de uma forma de pré-construído, presente na circulação da memória discursiva (Pêcheux, 2007 [1983]).

³³¹ A opinião crítica do jornal “La Nación” publicada no dia seguinte à estreia da peça enfatizava que a obra escapava ao “tom corrente” do teatro popular e que, justamente por isso, havia despertado a curiosidade do auditório que havia recebido “con demostraciones de aprobación” o novo trabalho do autor. Já o jornal “La razón” afirmava que *Don Chicho* era uma das melhores comédias de Novión, destacando ainda que a sua visão havia sido aguçada: “la obra no sólo enseña y edifica, sino que además divierte”. Ambos fragmentos foram registrados na revista de teatro *La Escena* introduzindo a publicação de *Don Chicho*, 1933.

³³² Payer (1996) fala em “reatualização” por meio da mídia, da música e de produções linguageiras cotidianas. Evidentemente, a autora está fazendo essa observação a partir da análise do discurso e de conceitos tais como relações de força e poder, uma das bases dessa teoria.

Tomados pela especial inflexão que Barthes (1973) realiza, a partir de seu lugar de fala, sobre poder e estereótipo, trazemos aqui sua reflexão. Ao tratar da linguagem “enclática” como “aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder” e que é uma linguagem de repetição o autor afirma: “todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amide as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia” (ibidem, p. 55).

³³³ Ibidem, p. 105.

³³⁴ Ibidem, p. 106.

Na obra de Pellettieri, encontramos uma formulação especialmente significativa sobre o papel do *sainete* no qual o autor, a partir da relação que se estabelece com o imigrante, chama de construção da nacionalidade:

merece señalarse que el sainete colaboró en la construcción de nuestra nacionalidad durante y después de la inmigración. Planteó la integración social con “los hombres nuevos”. Su *aceptación “con reservas”* del inmigrante lo distinguió de la novela (...) pues si bien los protagonistas criollos del sainete no estaban exentos de prejuicios frente a *lo distinto* y lo rechazaban en algunas ocasiones (...), en la mayoría de los casos la integración de criollos y gringos fue casi espontánea, mediante el “pacto de convivencia en el patio del conventillo” (grifos nossos).³³⁵

Nesse fragmento, nos chama a atenção o modo como o estudioso apresenta fundamentalmente dois aspectos da relação entre “*criollos* y gringos”: o primeiro está representado no cortiço como espaço efervescente que permite um “pacto de convivência”, que não é questionado, entre esses dois “atores sociais”. É o caso de *Don Chicho* e, principalmente, de *La familia de don Giacumín*, obras nas quais a entrada e saída de pessoas pertencentes ao núcleo familiar é intensa e, por ocasião de festas e celebrações, se vê aumentada pelos demais integrantes do cortiço.³³⁶ Esse “pacto” viabilizado pelo espaço – diríamos – “compartilhado” permite, segundo Pellettieri, uma forma de integração que constitui o segundo aspecto que merece nossa atenção.

De nossa perspectiva, fazemos um questionamento a respeito dessa forma de “integração” e aceitação (ainda que “com reservas”) do *outro imigrante* – interpretado pelo crítico em termos do “diferente” (*lo distinto*) – que o *sainete* teria promovido. E, ainda, sobre o cortiço por ele significado como espaço de “pacto”. De fato, não temos como negar que essa forma teatral coloca a questão da alteridade e do confronto com essa alteridade, porém, por tudo o que dissemos sobre o papel de reprodução do estereótipo, nos perguntamos se o gênero funcionou necessariamente no sentido de “promover a integração” assinalada por Pellettieri. Essa reflexão nos leva a introduzir uma pergunta: como se integra esse outro por meio de um texto e uma encenação teatral nos quais funciona um determinado *discurso sobre ele*?, pergunta que adquire ainda outra dimensão quando pensamos o discurso cômico do *sainete* em sua relação com o público que, nas primeiras décadas do século XX, preenchia as salas desse teatro popular.

³³⁵ Pellettieri, 2002b, p. 205. Abordamos os sentidos de criollismo no capítulo 1 a partir de Pellettieri (2001).

³³⁶ Esclarecemos esse aspecto não como exclusivo da obra de Novión, mas sim como algo observável em vários autores de *sainetes*.

Pellettieri (2001) ao estudar o ator nacional, também considerado por ele como o “ator popular”³³⁷, explica que o seu auge se deu entre 1884 e 1930 havendo surgido no *circo* como “reclamo de un público marginal, que vio en él [no autor popular] un espejo idealizado en el que proyectar su propia inestabilidad”.³³⁸ Interpretamos que se trata aí da instabilidade de um público que se constituía cada vez mais heterogêneo por efeito da fervilhante *alteração* social que atravessava o espaço da cidade e que impunha todas as questões relativas à *alteridade*. Nessa mesma análise, o estudioso passa a se dedicar às “técnicas” peculiares desse ator que se constituiu como um “alternativo” ao modelo “sério, europeu”, unindo para isso elementos do circo, dos artifícios do ator popular italiano³³⁹ e do naturalismo.³⁴⁰ Dentre as muitas características de sua atuação destacadas por Pellettieri, ressaltam-se sua maneira de expressar-se com “un marcado lenguaje popular” e o seu público, que “proviene de la clase media baja proletaria”.³⁴¹ Esse ator, ademais, observa o estudioso, sobrepõe-se ao texto teatral, fazendo surgir suas intervenções numa composição que engloba a gestualidade e a interação com o público, público esse que pode tanto consagrá-lo como “volverse violento o efusivo”: nesse sentido, salienta Pellettieri, que “dentro del panorama teatral argentino, el actor nacional testimonió una realidad social y un imaginario común con el del público. Este le otorgó una misma función estética: divertir, entretener, identificar asociativamente, conmover”.³⁴²

Segundo Rodríguez (2002)³⁴³, é possível inferir que durante a primeira fase do *sainete* o público estava composto principalmente por *criollos* já que “difícilmente los inmigrantes hubiesen podido dedicar demasiado tiempo al esparcimiento debido a su más que precaria situación económica”.³⁴⁴ Essa situação, como observa o próprio estudioso, vai sendo alterada de acordo com a presença cada vez mais ativa por parte dos estrangeiros na cidade e, como público, no teatro. Como consequência, esse tentava atender às expectativas desse novo público que, ao lado do próprio gênero, evoluía e “para ello, era fundamental que entre espectadores y espectáculo hubiera la menor distancia estética posible”.³⁴⁵ O público popular, acrescenta Rodríguez, procurava “diversão e identificação”, características que o teatro culto não poderia

³³⁷ Segundo o estudioso (2001, p. 15) esse ator foi vinculado a outras formas de denominação dentro da crítica, tais como “artistas menores”, “actores cómicos”, “caricatos” e “gente que entretiene y hace reír”.

³³⁸ Ibidem, p. 11.

³³⁹ Como registra Pellettieri (ibidem, p. 17), esse ator cômico italiano nasceu no teatro de *variété*, enquanto o ator nacional argentino conheceu sua origem nos circos.

³⁴⁰ Ibidem, p. 12.

³⁴¹ Ibidem, p. 15.

³⁴² Ibidem, p. 17.

³⁴³ In Pellettieri, 2002b, p. 355 – 359.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ibidem.

oferecer, mas sim o *sainete*, marcado por uma simplicidade notável, que não exigia dos espectadores nem mesmo o domínio da leitura e da escrita.³⁴⁶

Essa simplicidade estaria dada, de nossa perspectiva, também pela representação de tipos populares em seus ambientes, uma das formas de caracterização do gênero que, no caso argentino, como destaca Aisemberg (2006)³⁴⁷, “siempre adoptó un punto de vista de gran identificación con lo popular, incorporando diversos aspectos de las culturas populares urbanas en los textos dramáticos y escénicos”.³⁴⁸ Além disso, a autora destaca ainda que essas representações populares “ejercían una atracción especial en el público de la época porque mostraban aquello que era conocido pero que también inquietaba” incorporando elementos como a música, o canto e o baile que contribuía tanto para a produção do entretenimento, quanto para o aspecto “espetacular” das encenações.³⁴⁹

A partir dessas considerações sobre o público e o funcionamento do teatro em uma sociedade transformada pela imigração dentro de um projeto liberal de modernização, poderíamos voltar a pensar questões que apareciam em Leandro Ferreira quem, tratando do caso dos clichês sobre os brasileiros, afirma que a imagem que os enunciados estereotipados passam, “no seu modo próprio de funcionamento, é a de um espelho onde os cidadãos se veem refletidos” e a reiteração dessa imagem provoca algo ainda mais complexo, um estranhamento entre “o dizer e seu modo de ser e pensar” que faz com que o sujeito que se identifica com esse dizer e com a imagem que ele carrega se veja retratado ou, inclusive, chegue a poder se retratar e, portanto, se distanciar.

No caso do *sainete* do começo do século XX na Argentina, a relação do público com o próprio gênero, para a qual chamamos a atenção, trazem à tona questões como a necessidade desse último de adaptar-se ao gosto de um público heterogêneo e, inclusive, ter que contemplar a possibilidade do imigrante como espectador. Essa observação nos leva a pensar que a circulação de sentidos sobre esse imigrante em tais obras populares – e também sobre outros dos indivíduos que dividiam o espaço social habitado pela imigração na cidade – deve ter funcionado como esse *espelho* (no sentido especificado por Leandro Ferreira e no presente no

³⁴⁶ Ibidem. Mediante a colocação de aspas na citação tentamos sempre deixar claro que, em alguns momentos, esses estudiosos parecem naturalizar certos sentidos, mediante uma interpretação um pouco mecânica do funcionamento do teatro dessa época no contexto social.

³⁴⁷ In Pellettieri, 2006, p. 18-20.

³⁴⁸ Ibidem. Como já indicamos no capítulo 2, Aisemberg ressalta a diferença com relação ao modelo espanhol. Nesse último, havia um olhar “moralizante” “proveniente de la superioridad de la cultura dominante”, o que não ocorria no *sainete criollo* apesar de muitas vezes mobilizar uma visão negativa “propia de los sectores dominantes”, mas não condenatória, sobre o popular.

³⁴⁹ O canto e o baile estão presentes em cenas de algumas das obras de nosso corpus: *La chusma* e, principalmente, *La familia de don Giacumín*.

conto de Machado de Assis) no qual os espectadores poderiam se identificar: não apenas se reconhecendo no modo como “eram ditos” (re-presentados), chegando até a encontrar nisso o “cômico”.

Neste ponto, uma série de perguntas se impõem, sem que possamos deixar de enunciá-las: o imigrante do real que assistia o *sainete*, ria? E quando ria ou participava do riso geral da plateia (o que não é exatamente a mesma coisa), o riso significava adesão aos sentidos da representação que de si mesmo via? Desse jeito, ele estava aceitando sua “condição” pelo fato de ao mesmo tempo reconhecer a máscara (se reconhecer na máscara) que lhe permitia sobreviver no novo contexto sócio-histórico? O estereótipo atribuído pelo forte gesto de interpretação do outro – expressão de um *discurso sobre* o imigrante que implica um jogo pois no próprio Chicho, como veremos, funciona como (se fosse) “discurso de si” – funcionava como um “retrato” com o qual se identificava ou a partir do qual se retratava?

Deixamos as interrogações ressoando não na procura literal de uma resposta, mas como formas de pensar a inserção política do teatro popular na sociedade portenha de inícios do século passado. Passaremos, agora, a abordar aspectos que o funcionamento do estereótipo – como algo que parece se impor ao próprio autor – acaba atribuindo aos personagens protagonistas.

¡Tanto le hiciste sufrir a to padres, tanto tené que apagare!

Como já indicamos na introdução do item 1 deste capítulo, a relação entre pais e filhos responde a uma das representações centrais na construção do estereótipo nas obras que abordamos de Novión. Ela participa da própria estrutura da peça, principalmente no caso de *Don Chicho*, ao ser colocada em questão e mostrar os personagens em uma relação de exploração imposta pelos pais aos seus filhos. Isso se materializa tanto no relato que faz Chicho a respeito da relação com seu pai, Pietro, quanto nas atitudes que toma com seu filho Luciano. Assim, enquanto Chicho na sd 1 falava sobre técnicas de roubo para Luciano, na sequência que citamos a seguir, dando resposta à pergunta feita por Quirquincho, “¿Y cuando usté era chico él no trabajó para usté?”, relata como seu pai o criara ainda na Itália:

Sd 4

Chicho:

¡Nunca! ¡Siempre foe on reo³⁵⁰! ¡Me hacía trabajá a mí! ¡Vivo! ¡Que sufra

³⁵⁰ Segundo registro do DIEA (2008), *reo*, além da acepção que condiz com a de “réu” em português, também significa “persona que es desprolija y desaliñada en su aspecto, y grosera u ordinaria al hablar”. Os sentidos que teria no *lunfardo* (Gobello, 1978 [1975]), levam para certas especificidades: “vagabundo, individuo sin ocupación,

ahora...! ¡Asacalo de mi s'oyo...!³⁵¹ ¡Me pone añervoso...!

(In: Pellettieri, 2002a, 199).

Em um momento posterior, quando Luciano anuncia que vai deixar a casa, Chicho e Regina cobram dele a dívida pela criação que lhe haviam dado e por todos os gastos que tiveram desde o seu nascimento; por isso, na condição de filho, ele não poderia abandoná-los na miséria. Assim, diante da pergunta de Luciano: “¿Y yo qué le debo a usté?”³⁵², o pai responde:

Sd 5

Chicho

(*Sarcástico.*) ¡Pregunta lo que me adebe...! ¡Nata! (*Con gran furia.*) ¡Tutto...! ¡La vitta! ¿Te parece poco? Nosotros, cuando yo era chequito ne asacábamo lo pane de lo buche pe darte de comire a **vo**, ahora te toca a vo asacártelo po hacirno comere a nosotros... ¡La vita e na cosa seria! ¡Tanto le hiciste sofrir a to patres, tanto tené que apagare!

(In: Pellettieri, 2002a, p. 215, negritas nossas)

Nesse recorte que trazemos, a dívida de Luciano cobrada por Chicho é significada pelo sacrifício dos pais que deixavam de comer para alimentar o próprio filho – algo que aparece reiterado em várias falas de Chicho e Regina ao longo da obra. Além disso, a relação de obrigatoriedade à reciprocidade é destacada pelo contexto imediato da cena, marcado pela disdascália que registra o “acesso de fúria” atribuído pelo autor ao personagem. Essa relação passa muito perto de ser re-presentada (sempre no sentido de “construída”) como uma transação, como uma relação de troca. E, nesse sentido, a sequência que recortamos a seguir mostra o personagem de Chicho relatando como ensinava o filho pequeno a roubar, já que “era preciso” que a criança ajudasse com os custos da casa desde cedo nos moldes ensinados pelos pais:

Sd 6

Chicho

¿E todo eso non vale nata? ¿Lo hacimo pe to linda cara, no? ¡E se quiere ire senza pagare! ¡Qué fáchile se te hace la vita a **vo**! (*Nuevamente furioso.*) ¡Tramposo...! (*Breve pausa. Va calmándose poco a poco.*) ¡Lo que nos costó hacerte venire grande, darte na edocazione esmerada...! La poca entelequencia que tené se la debe a nosotros. Coando chico te comprábamo naípe e te enseñábamo a hacere trampa.³⁵³ (*Sonriente.*) ¡Je, je...! Despoese yo me aponía pe toda parte cascabelito e **vo** tenías que ameterme la mano pe todo lo borsillo senza hacire roído...³⁵⁴ ¡Qué risa! (*Ríe.*) ¡Lo hacía bien! ¡No lo niego...! (*Serio.*) ¡Lástima que despoés te haciste má grande e te volviste má zonzó! (*Irónico.*) ¡Se enamoró el hombre...! Le doele el corazone...

amigo de juergas [‘farras’] y renuente [‘resistente’] al trabajo; humilde, pobre; propio de la gente de baja condición social”. Parece-nos que na sd 4, os sentidos se vinculam mais aos registrados em ambos os dicionários.

³⁵¹ “Tire-o da minha frente!”

³⁵² “E o que eu lhe devo?”

³⁵³ “Enganar as pessoas com o jogo de cartas.”

³⁵⁴ O personagem relata uma técnica para o filho roubar as pessoas sem ser percebido, colocando “cascabelitos” (sininhos) no bolso da roupa dele e treinando para que conseguisse roubá-lo sem fazer barulho.

*(Reacciona de su tono suave e irónico y le grita, casi enchándosele encima.³⁵⁵) ¡Atorrante!³⁵⁶ ¡Senvregüenza! ¡Canalla! (Transición. Lloro.) ¡E lo viejo, lo pobre viejo, que reviéndano, que se moéranos d'hambre! (Vuelva a su furia.) ¡No! ¡No quiero! ¡Nunca! ¡Premero yo! ¡Págame lo que me adebés! ¡Senó me presento al juez! ¡Te mando in cana...! (Con los puños cerrados **hace ademán como de apuñalarlo.**) ¡Te estrangulo! ¡Pe Dio! ¡Pe María Sandísima...!*

(In: Pellettieri, 2002a, pp. 214 - 215, negritas nossas).

Nessa sequência destacamos uma série de indicações feitas pelas didascálias, principalmente nos enunciados de Chicho, que mostram um ir e vir ou – aproveitando um termo introduzido nesses mesmos textos – uma série de “transições”, algo constante no personagem, que vão acompanhando suas diversas reações. Dessa maneira, ele vai do sarcasmo com o qual retoma as perguntas de Luciano à fúria ao lembrar dos custos e cuidados que a criação de um filho exige, passando por momentos de nostalgia em que chega a sorrir ao lembrar quando Luciano estava aprendendo as técnicas de roubo. Chicho volta a si quando reage de seu tom “suave e irônico” e, antes da violência final – que quase se concretiza – presente em sua fala, apela à excessiva dramatização pelo choro, regularmente relacionado em sua atuação ao lamento de sua condição de velhice e pobreza. É interessante observar ainda que, logo depois de gritar que o filho é um *atorrante*, “sem vergonha” e “canalha”, em sua fúria Chicho se nega morrer de fome deixando clara a sua posição egoica com relação à família “¡Premero yo!”. A fala vem seguida imediatamente de duas ameaças: uma é a denúncia que pode levar o filho preso, e outra, ainda mais extrema, é a ameaça de morte (“¡Te estrangulo!”).

Na construção dessa cena, de modo especial, as didascálias ocupam um lugar central registrando as alterações pelas quais passa o personagem, o que constitui parte do trabalho de autoria ao qual vimos nos referindo. Segundo o estudioso e dramaturgo Ramos (2001, p. 9-10), elas constituem um “modelo textual específico”, apesar de serem consideradas por muitos estudiosos do teatro como secundárias ou complementares aos diálogos. Ramos, pelo contrário, as entende como “antecipações imaginárias” de uma futura cena concreta³⁵⁷, ao que poderíamos acrescentar a sua capacidade de veicular determinados sentidos, principalmente

³⁵⁵ “Quase atirando-se sobre Luciano.”

³⁵⁶ No correspondente verbete do DIEA (2008) são várias as definições registradas: “persona que hace travesuras”; “que evita las responsabilidades y el trabajo”; “que es poco honesto, irrespetuoso y que piensa en el propio provecho”. Todas elas parecem se entrelaçar para que possamos interpretar o sentido presente no enunciado colocado em boca de Chicho. Gobello (1978) relaciona esse termo em *lunfardo* com a pessoa que se entregava à vida de mendigo e passava as noites nos “canos” das obras de salubridade, antes de que fossem instalados no nível subterrâneo da cidade.

³⁵⁷ Ibidem. Destacamos a expressão do estudioso que coincide com um termo regular na Análise do discurso com a qual trabalhamos.

em uma obra como *Don Chicho* na qual abundam, contribuindo a compor o estereótipo que abordamos no texto dramático.

Nessa sequência ainda queremos destacar, na ameaça realizada por Chicho por meio de figuras religiosas, “¡Pe Dio! ¡Pe María *Sandísima*...!”, o fato de que, quando o personagem se refere à figura da santa, acaba gerando um equívoco produzido pela representação da pronúncia, levando o sentido próximo de *sandez*, *sandeces* (sandices). Relacionamos esse deslizamento com o trabalho de autoria a favor de produzir o efeito cômico e com esse mesmo trabalho de construir na peça a religiosidade de Chicho, algo que abordaremos especialmente no próximo item.

Há ainda em *Don Chicho* outra expressão da relação tensa entre pais e filhos, tão fortemente vinculada a afetos e dinheiro, e que se repete em *La caravana* e em *La familia de Don Giacumín*: a contagem de notas entre lágrimas e lamentos pela perda de um filho. Em *Don Chicho* isso acontece na cena final, depois que Luciano é preso pelo roubo de um banco na cidade de Rosario e por atirar em Rosendo para disputar o amor de Fifina.³⁵⁸ Antes de que o oficial de polícia o leve preso, Chicho o abraça e tira dissimuladamente a carteira do bolso dele:

Sd 7

Regina

(*Lo abraza, entre sollozos.*) ¡Mío figlio!

Chicho

(*Lo abraza estrechamente.*) ¡Figlio...! ¡Addio figlio mío...!
(*Disimuladamente le saca la cartera del bolsillo.*)

Luciano

(*Se desprende de los brazos de Chicho.*) ¡Vamos, vamos...! (*Oficial y Agente se llevan a Luciano por foro izquierda. Chicho camina a un costado de la escena, llorando amargamente. Regina, también llorando, ha seguido hasta el mutis de los tres y entre sollozos cierra disimuladamente y con llave la puerta del foro. En seguida, se vuelve y se respalda tras la puerta. Escena dramática.*)

Regina

(*Cesa repentinamente su lloro, y como una fiera le grita a Chicho.*) ¡De aquí no te movés!

(In: Pellettieri, 2002a, p. 274, negritas nossas).

³⁵⁸ Como antecipamos em nota, Fifina é o objeto de desejo de Rosendo e alvo de disputa entre ele e Luciano. Além disso, cabe destacar que ela representa um tipo recorrente no *sainete*: a moça jovem e bonita, porém ingênua e interesseira. Sempre se relaciona com vários rapazes sem remorso ou conflitos morais. Em *Don Chicho* declara sua afeição por Rosendo, Luciano, Quirquincho e Perico (vendedor ambulante). Em *La familia de don Giacumín*, essa figura aparece representada pela filha do protagonista, María, que apesar de casada, sempre procura chamar a atenção de outros rapazes.

Nessa cena, ocorre novamente uma tensão indicada pelas didascálias na atuação do personagem que vai do extremo do drama que tende ao trágico (soluços, abraços estreitos, choro amargo) ao extremo da dissimulação ou do disfarce. Chicho utiliza-se da despedida dramática como forma de atuação para despistar os demais personagens. A dissimulação ocorre também em Regina que, ainda aos prantos, fecha a porta dissimuladamente com chave para confrontar o marido. A língua que ambos os personagens falam nesse momento de simulação da dor e do sofrimento parece ser o italiano, sem marcas aparentes do espanhol, exceto pela acentuação do pronome possessivo: “¡Figlio...! ¡Addio figlio mío...!”.

Também é importante destacar a questão que vinculamos a ideia de que aos personagens é atribuída uma “máscara”. Regina e, sobretudo, Chicho produzem o que poderíamos chamar de “uma encenação dentro da encenação”, ou “teatro dentro do teatro”, para enganar os demais personagens, e esse jogo é revelado ao leitor por meio das didascálias. De nossa perspectiva, se trataria de um aspecto central no que vimos chamando de “trabalho de autoria”: carregar as tintas na relação de necessidade que tais personagens teriam de “vestir uma máscara”, máscara essa que parece funcionar como uma questão de sobrevivência.

No último enunciado da fala de Regina que encerra a sequência recortada, ela mostra que desconfia da ação de Chicho quem, depois de confessar o roubo da carteira, divide uma cena muito especial com sua mulher, passando, num primeiro momento, a contemplar esse objeto com avareza, tal como fica registrado pelas falas dos personagens e, também, pelas didascálias:

Sd 8

Chicho
¡Merala!³⁵⁹ (*La saca. Se sientan a la mesa. Se les ilumina la cara. **Tiemblan de avaricia.***)
(...)

Regina
¡Qué lindo! ¿Cuánto habrá? (*Manosea el dinero. Transición. Llor.*)
¡Póvero figliucello mío!

(In: Pellettieri, 2002a, p. 276, grifos nossos)

Num segundo momento, abrem a carteira e começam a contar o dinheiro:

Sd 9

Chicho
(*Llor.*) ¡Figlio mío...! ¡Contá...! (*Llor.*) ¡Figlio do mío core!

Regina

³⁵⁹ “Olha para ela!”

¡Oh, cuánto danaro! (*Llora.*) ¡Póvero figlio! (*Cuenta.*) Chinguantá, chento, chento chinguantá, duochento...

Chicho

¡Se te escapó uno! (*La toma de la muñeca.*³⁶⁰)

Regina

¡No se escapó nata!

Chicho

¡Largá, largá! (*Le muerde la mano; ella grita.*) ¡Empezá de nuevo!

(In: Pellettieri, 2002a, negritas nossas.)

Entre lágrimas, os personagens contam o dinheiro para reparti-lo e vão reforçando um aspecto que os animaliza pela apropriação voraz daquilo que é deixado por outras pessoas. Nessa sequência Chicho chega a morder a mão de Regina porque ela nega o que o ele afirma: que esqueceu de contar uma nota. Momentos antes da prisão de Luciano, por exemplo, quando, como bom filho, retorna com a carteira cheia de dinheiro para contar aos pais o que havia feito, novamente o casal assume proporções animais, como se fossem “urubus” – metáfora que já aparecia na descrição feita do italiano, pai do protagonista do romance de Cambaceres (1887) abordado no capítulo 1 – tentando se aproximar do dinheiro que o filho diz ter conseguido:

Sd 10

Chicho

¡Marona! (*Se seca el sudor de la cara.*) ¡Prende otra vela a Nostro Signore! (*Regina lo hace.*) Pero, tené la cara pálida, demacrada...

Regina

¿Pe qué no descansá un rato? Acostate.

Luciano

No. Lo que tengo es hambre.

Chicho

Nosotros no tenemos nata...³⁶¹ pero podríamos comprar algo... ¿Tené cambio chico? Dame cien pesos.

Luciano

¡Eso es! ¡Tomen! (*Le da dinero.*) ¡Traigan de todo! ¡Para ustedes también! ¿A quién le doy la plata?

Chicho

A la vieja; a mí dame la cartera. ¡Yo te la guardo bien! Tengo en la cueva...

³⁶⁰ “A pega pelo pulso.”

³⁶¹ “Não temos nada”. Um pouco antes desse momento de encontro com o filho, Chicho havia chegado em casa com uma cesta cheia de comida conseguida depois de enganar uma senhora. A cesta segundo o personagem era para poder receber o irmão pároco que deveria chegar aquele mesmo dia. Abordaremos essa cena no próximo subitem, na Sd 19.

Luciano
(*Apartándose.*) ¡Avise si me ha visto cara de otario!

Chicho
¿Desconfíase de to padre, chenito...? Je, je, je. (*Cariñoso.*) Coando vo era chequito te allamábamo chenito... ¡Qué risa...! ¡Dame la cartera!

Regina
¡Dámela a mé que soy to madre! (*Lo rodean.*)

Luciano
(*Apartándolos suave.*) Vayan, vayan a hacer las compras. (*Regina se encamina al mutis.*)

Chicho
(*Siguiendo a Luciano en sus pasos.*) ¡Cóme me te has voelto de desconfiado...! ¡Parecés taliano...!
(In: Pellettieri, 2002, p. 260-261, negritas nossas).

Nas didascálias que destacamos deixa-se registro da série de movimentos de aproximação e distanciamento, inclusive espaciais, entre pais e filho por causa do dinheiro. Assim, tanto Regina como Chicho rodeiam Luciano para encontrar uma maneira de apoderar-se da carteira e Chicho apela à infância desse filho e ao nome a ele dado naquela época para conquistar sua confiança até que, bruscamente, interrompe uma interlocução marcada por um tom afetivo para ordenar que Luciano entregue a carteira.

Além disso, cabe observar que esse filho quem, num primeiro momento oferece o dinheiro para todos (“¡Tomen! (*Le da dinero.*) ¡Traigan de todo! ¡Para ustedes también!”), diante da resposta imperativa do pai à sua pergunta (“¿A quién le doy la plata?” referindo-se a quantia específica de cem pesos): “A la vieja; a mé dame la cartera.”, recupera a posição que essa ordem de Chicho desperta nele, se afastando e dizendo: “¡Avise si me ha visto cara de otario!”. O pai interpreta a imagem de desconfiança que o filho lhe devolve com essa reação e o interroga mediante uma fala marcada, como poderíamos dizer com base na reflexão de Serrani-Infante (1994), por *transições*: “¿Desconfíase de to padre, chenito...? Je, je, je. / (*Cariñoso.*)” e, mais carinhoso ainda: “Coando vo era chequito te allamábamo chenito... ¡Qué risa...!” para, então, cortar de modo abrupto essa postura com a seguinte demanda: “¡Dame la cartera!”.

É interessante notar ainda com relação a essa sequência, mediante o que interpretamos como um claro gesto de autoria, o momento em que Chicho se apropria – sem assinalar a heterogeneidade dessa fala – de um modo de dizer que parece se apresentar numa total evidência para ele, sendo capaz de fazer funcionar, como poderíamos dizer a partir de Payer

(2016), um “*discurso sobre o italiano*” para se dirigir a seu filho como interlocutor: ao observar que Luciano está desconfiado, diz a ele “¡Parecés taliano...!”.

A imagem da família que se apodera daquilo que algum de seus membros lhe deixa, forçosamente ou não, aparece também em *La familia de don Giacumín* e em *La caravana*. Na primeira³⁶² que se desenvolve em um único espaço, no quarto de cortiço do casal italiano Carmen e Giacumín Ferretti, e em apenas um dia, apresentam-se também os filhos desse casal: María, Emilio, Aparicio e Mercedes. Todos eles aparecem nas cenas pelas quais se compõe a peça, com exceção de Mercedes cuja vida e destino conhecemos pela narrativa que dela faz sua própria família. Segundo seus pais e irmãos, o enterro de Mercedes havia acontecido um dia antes do momento no qual a peça ocorre, sendo que à cerimônia apenas seu irmão Emilio havia comparecido. Nesse início da peça, os pais vão dando a triste notícia da morte conforme os demais filhos que ainda desconhecem a tragédia vão entrando em sua casa. As reações dos membros da família oscilam entre um certo tom de mágoa e lamento, já que, segundo todos eles, Mercedes deixara a casa de seus pais e jamais retornara, sem sequer se preocupar com a condição de miséria na qual se encontravam. No entanto, ela com frequência era vista, pela própria família, andando pela cidade em uma condição bastante superior: bem vestida e bem acompanhada, esbanjando uma vida de conforto. Na cena final, um amigo de Mercedes aparece para informar que ela havia solicitado que tudo o que possuía fosse entregue aos seus pais. Além disso, esse amigo lhes entrega uma carta escrita por ela, perto de sua morte, revelando tanto o desejo de que suas coisas ficassem com Giacumín e Carmen, quanto o fato de que, com a sua morte, eles provavelmente voltariam a pagar o aluguel do quarto onde moravam.³⁶³

Tudo o que possuía é trazido por meio desse amigo em baús e em uma bolsa (“la cartera”) e a cena final mostra os irmãos se apoderando de modo voraz de suas roupas e acessórios, enquanto seus pais contam, entre lágrimas, o dinheiro herdado (“la plata” > “la prata”). Além disso, o casal deixa de lembrar o abandono e passa a referir-se a Mercedes a partir de memórias até então não mencionadas, com carinho, mas o leitor/espectador parece ficar em uma condição que desconhece tais referências, se são reais ou se a transformação no modo de tratar a filha responde exclusivamente a uma necessidade de santificar a figura que os havia salvado da velhice na pobreza. Abrindo os baús, Aparicio encontra roupas e os irmãos as repartem:

Sd 11

Aparicio

³⁶² *La familia de don Giacumín* se encontra na coleção realizada por Pellettieri (2002a) entre as páginas 145 e 185.

³⁶³ Não fica claro na obra se os pais tinham conhecimento disso ou se descobrem no momento em que abrem a carta da filha.

Vestimenta. Vamos a abrirlos.

María
Abrilos. (*Los abren.*)

Aparicio
¡San Dios! Qué lindo vestido. Te lo regalo³⁶⁴.

María
Sí, son míos.

Aparicio
Aquí hay otro. Para Delfina. (*Se lo tira*³⁶⁵.)

María
¡Qué linda piel! ¿Qué tal me queda? (*Siguen sacando cosas y dejándolas en el suelo.*) Por fin voy a usar sombrero.
(...)

Giacumín
¿Y qué más hay dentro de la cartera?

Carmen
No sé... (*Mira.*) Brillantes, perlas, dinero.

Giacumín
¡Ooooh...! ¿Y todo ese dinero es para nosotros?

Carmen
¡Todo!

Giacumín
¡Cuánta prata! ¡Cuánta prata! ¡Ya somos ricos!

Carmen
¡Pobrecita! ¡Todo para nosotros!

Giacumín
Vamo a contarla. Contala pronto. ¡Cuánta prata!

Carmen
Tomá. Cien.

Giacumín
Cien.

Carmen
Doscientos. ¡Pobrecita!

Giacumín
Dosciento. ¡Poverina!

³⁶⁴ “Te dou de presente.”

³⁶⁵ “Joga para ela.”

Carmen
Trescientos. ¡Hija Mía!
(...)

Giacumín
Era la hica que yo más quería. ¡Pobrecita! La que más cuidaba. La que estaba siempre conmigo. Cuatrochento.

(In: Pellettieri, 2002, p. 182-185)

Como podemos observar tanto na cena que abordamos entre Chicho e Regina nas Sds 8 e 9 como nesta com Carmen e Giacumin, os pais perdem os filhos por razões diferentes, mas mostram a mesma reação ao ver sua situação transformada pelo dinheiro conseguido, de forma ilícita ou não, por meio deles. Como já antecipamos em *Don Chicho*, a proporção do exagero no estereótipo chega a ser maior do que nas outras obras aqui abordadas, o que nos permite observar que as didascálias são mais abundantes quando quem está em cena é justamente Chicho, um personagem construído no que nós consideramos o clímax do estereótipo: sempre na tensão entre se manter um “bom sujeito” e ser um “mau sujeito”³⁶⁶, isto é, na contradição entre segurar uma determinada máscara e deixá-la cair. Tal tensão, de nossa perspectiva, não está presente em uma figura como a de Giacumín.

Merece atenção ainda outro aspecto relacionado à relação entre pais e filhos: a ressignificação que os primeiros fazem dos segundos diante de uma mudança na condição financeira. De um lado, Luciano deixa de ser significado como o filho ingrato porque cumpre com o mandato do pai (roubar) e paga a dívida por ter nascido e ter sido criado por Chicho e Regina; de outro, no caso de Mercedes, sua saída de casa, interpretada como abandono e carregada de aspectos negativos, é apagada quando os seus pais recebem a herança. Tanto Luciano como Mercedes têm consciência da necessidade de afastar-se da casa paterna para conseguir uma melhor condição de vida, algo que se expressa inclusive em uma fala de um dos irmãos de Mercedes, Aparicio, que estava preso por roubo e havia sido procurado por Carmen pelo nome de Aparicio Ferretti, ao que ele responde: “No me llamo más Aparicio Ferretti, es un apellido muy extranjero. Ahora me llamo Panchito de las Carreras, alias Mergarejo (...) ¿Qué quiere con Ferretti? ¿Dónde ha visto un compadrito que se llame Ferreti?”³⁶⁷ Essa fala demonstra, de nossa perspectiva, tanto a consciência da qual falamos sobre a necessidade de afastar-se do que liga o filho dos imigrantes aos seus pais para conseguir uma determinada ascensão social, quanto a assimilação procurada por essa descendência no espaço portenho do

³⁶⁶ Estamos nos servindo de termos formulados por Pêcheux (2014 [1975]).

³⁶⁷ In: Pellettieri, 2002a, p. 160.

século XX, mesmo que pela via ilícita, como optam Luciano (contra a sua própria vontade) e Aparicio.

Da mesma perspectiva participa a obra *La caravana*³⁶⁸ que também apresenta um casal italiano, Jenara e Bachicha, dono de um bar localizado em Isla Maciel,³⁶⁹ e que havia deixado recentemente um cortiço em Buenos Aires. O casal tinha duas filhas, Marina e Manuela, sendo que a primeira delas havia deixado a casa dos pais quando eles ainda moravam em Buenos Aires. Uma noite, chega um grupo de amigos para beber e comer no estabelecimento de Jenara e Bachicha e, entre eles, chega também Marina que desconhece o novo endereço dos seus pais. Ao descobrir, por meio de Juan que trabalha com o casal italiano e está casado com Manuela, que naquele lugar se encontravam os seus pais, Marina reage da seguinte forma:

Sd 12

Marina
¿Ellos aqui? ¡Qué vergüenza!

Juan
¿No lo sabía?

Marina
¡Qué iba a saberlo! No vaya a decir una palabra de todo esto, yo me iré. ¡Qué vergüenza! *Si llegaran a saber que mis padres son unos pobres gringos, ¿cómo se reirían de mí!* Les dice que un día de estos vendré sola, a visitarlos.
(In: Pellettieri, 2002, p. 132-133; grifos nossos.)

Mesmo com essa reação, o encontro entre Marina e os italianos é inevitável e os amigos que a acompanhavam acabam testemunhando esse momento.³⁷⁰ Apesar da súplica para que a filha fique no lar dos pais, ela decide ir embora novamente com seu grupo de amigos. Um deles, Pedro, paga a conta e tranquiliza os pais de Marina ao afirmar: “A mi lado no le faltará escabio [bebida alcoólica], ni dinero”.³⁷¹ Na cena final Jenara e Bachicha ficam lamentando o novo abandono e contando o dinheiro que haviam recebido pelo gasto do grupo:

Sd 13

Bachicha
(*Llorando y arreglando el dinero.*) La quiero tanto. ¡Pobrecita!
(...)

Jenara
¡Poverina! ¡Hica de mi vida!

³⁶⁸ Na coletânea de Pellettieri (2002a) a obra se localiza entre as páginas 103 e 144.

³⁶⁹ Isla Maciel é um bairro que fica em frente à Cidade de Buenos Aires e que está ligado a esta última pela ponte Nicolás Avellaneda. É um bairro pobre e considerado perigoso atualmente. Além disso, ainda é possível ver os *conventillos* que foram palco dos teatros que abordamos e que existem desde o final do século XIX.

³⁷⁰ Um dos personagens chega a ressaltar o encontro como algo digno de teatro: “Vengan a ver un cuadro de teatro...”, (p. 137) mas é um teatro ao mesmo tempo cômico: “si es como para reírse” (p. 138), confirmando a antecipação que Marina havia feito.

³⁷¹ Ibidem, p. 140.

Bachicha

Ahora llora; no llore, vieca, ¡que va a ganar con llorar!

Jenara

¡Cómo no voy a llorar, nuestra hica, nuestra querida Marina...! ¡Ya no nos quiere como antes...! ¿Quién ha pagado el guasto que se ha hecho?

Bachicha

¡Cómo lloraba cuando nos vio! Sentí tanta pena que los ocos se me llenaban de lágrimas. El guasto lo ha pagado el amigo de Marina. (*Óyese cantar la barcarola del principio.*)

Jenara

¡Qué vida triste la de los pobres viecos! ¡Cuánta desgracia que hay en la vida!
¿Y la prata quién la tiene?

Bachicha

La prata la tengo yo. Guarda... (*Le muestra todos los billetes.*)

Jenara

¡Cuánto danaro! (*Llora.*) ¡Poverina!

Bachicha

Figlia mía, cuánto no ha hecho llorar. (*Le va dando billetes.*)

Jenara

¡Diechi!

Bachicha

¡Noialtri que la amamo tanto!

(In: Pellettieri, 2002a, p. 142-143, negritas nossas).

No caso dessa sequência é interessante ressaltar ainda um jogo entre os enunciados de Jenara e Bachicha e que ressaltamos no texto. Quando Jenara realiza uma reflexão sobre a vida triste dos velhos e sobre a sua desgraça, ocorre um corte que pode ser localizado em sua fala, ou na de seu marido: a pergunta “¿Y la prata quién la tiene?” (Quem tem o dinheiro?) pode ser tanto uma pergunta retórica que segue o sentido de sua reflexão sobre a vida dos pobres velhos, quanto um corte abrupto para lembrar do pagamento que Pedro acabara de fazer. No caso de interpretarmos a pergunta como retórica, seria seu marido, Bachicha, quem produziria o efeito de corte ao dizer “La prata la tengo yo”.

Tal como já observamos no caso de *Don Chicho*, ao produzir-se a cena de contagem de dinheiro misturada ao lamento, aqui também temos uma forma na qual o italiano (ou a representação dessa língua) se sobrepõe. Bachicha diz: “¡Noialtri que la amamo tanto!”, marca que pensada a partir dos gestos de autoria presentes na obra diz respeito às relações entre

línguas que cruzam o “espaço de enunciação”³⁷² habitado por esses personagens, enquanto falantes. De fato, o trabalho de autoria faz emergir essa língua que poderíamos chamar “materna” quando se trata de uma fala marcada pela emoção ou quando os casais mantêm interlocuções, mais despreocupadas, entre si – esse é o caso de Jenara e Bachicha, Carmen e Giacumín, Chicho e Regina. O gesto de autoria também diz respeito à possível familiaridade do público com essas formas de linguagem. Aqui, apenas deixamos registro dessa questão que será melhor trabalhada na segunda parte desta capítulo.

No próximo subitem abordaremos um outro aspecto que nos permitirá compreender o modo como se constrói o estereótipo, sobretudo em *Don Chicho*: a religiosidade.

Con un rosario en la mano y rezando entre dientes

O segundo dos eixos por nós escolhidos para abordar aspectos da construção do estereótipo do *imigrante-italiano/personagem*, principalmente em *Don Chicho*, é o modo como está representada a religiosidade de Chicho, relação especialmente submetida, mais uma vez, a uma contradição que se manifesta de modo similar à que apresentamos no item anterior: entre “vestir a máscara do sujeito piadoso” e “*ser egoísta*”. Dessa maneira, observaremos os diferentes modos como se expressa na obra essa relação mediante suas práticas religiosas ou o modo como se vincula com objetos religiosos presentes no seu entorno, em sua casa. Nesse sentido, nos parece relevante citar a didascália que introduz a peça, observando os objetos colocados sobre a cômoda que compõe o cenário

Sd 14

(La escena representa una pieza³⁷³, en bajo, limpia y pobre. Al foro³⁷⁴, derecha e izquierda primer término, puertas practicables.³⁷⁵ Al fondo, una cómoda; sobre ella dos cuadros de vírgenes, un santo y dos candeleros con velas; en lo alto un crucifijo de unos setenta centímetros de altura, siendo los brazos del Cristo practicables. En el costado izquierdo, un pequeño aparadorcito. En la derecha, un catre,³⁷⁶ con su colcha, que tapa las patas del mismo. Una mesa, sillas, bancos, un pequeño brasero o calentador con

³⁷² Voltaremos sobre o conceito formulado por Guimarães (2002) no segundo item deste capítulo.

³⁷³ Quarto ou cômodo de uma casa.

³⁷⁴ Parte do palco de um teatro oposta à parte frontal, de abertura, que se vê depois de que as cortinas são elevadas.

³⁷⁵ A especificação “practicables” no espaço teatral indica que o objeto predicado não é apenas parte da decoração, mas que pode efetivamente “ser usado”; em nosso caso, refere-se, primeiro, a “portas” e, mais tarde, aplica-se aos braços do Cristo, quando significa que esses são efetivamente articuláveis – tal como teremos ocasião de ver.

³⁷⁶ “Cama de solteiro”. Cabe destacar que, como abordamos no capítulo 1, no romance de Gálvez, *Historia del arrabal* (1922, p. 80), o narrador destaca, entre outros termos, a palavra “catrera” usada pelo personagem *malevo* no seguinte fragmento: “Y mientras ella, desconfiada, apenas atreviase a partir, él, fingiendo indiferencia, se arrojaba en la cama -en la *catrera*, según su jerga”. “Catrera” está registrada no dicionário de Gobello (1978) como deformação de “catre”.

su pava encima, servicio de mate, etc. En las paredes a los costados, uno que otro cuadrito. Es de tardecita.)

(In: Pellettieri, 2002a, p. 189, negritas nossas).

Além da imagem do Cristo de braços articulados que destacamos porque voltará a aparecer de modo significativo no encerramento da peça, podemos observar outros elementos ligados à religiosidade do personagem como os quadros de virgens, um santo e dois castiçais. E na sequência, de acordo com a disdacália que apresenta a cena, aparecerá Chicho rezando com um rosário na mão:

Sd 15

*(Don Chicho sentado en una silla baja, en el costado derecho, **con un rosario en la mano y rezando entre dientes**. Luciano, sentado junto a la mesa en actitud pensativa; frente a él Doña Regina, cebándole mate en un jarro.³⁷⁷)*

(In: Pellettieri, 2002a, p. 189, negritas nossas).

A série de elementos que fazem parte da casa têm uma importante função porque contribuem para a “atuação” do personagem em vários momentos da obra. Dentre tais momentos, mencionamos a oportunidade na qual Rosendo deixa dinheiro para pagar a conta que Chicho e Regina declaram estar devendo ao dono do armazém, e Chicho corre para a cômoda (presente na descrição do cenário em Sd 14) e reza, ajoelhado: “*(Toma el dinero y corre a arrodillarse ante la cómoda implorando a los santos.)* ¡Marona santa...! ¡Vérgene adolatrada! ¡Castígame a me e ayodá a quiso hombre!”. Em outro momento, também relacionado com questões de dinheiro, quando Luciano retorna e informa quanto havia conseguido com o roubo ao banco (Sd 10), Chicho manda Regina acender outra vela para “Nostro Signore”.

Na contradição que alimenta o estereótipo que o representa enquanto personagem, a religiosidade vivida/atuada por Chicho, atinge seu clímax no final dessa peça.³⁷⁸ Nesse sentido, é importante registrar a existência de seu irmão pároco na cidade de Santa Fé (também na Argentina), o Padre José, com o qual se estabelece uma relação que – de nossa perspectiva – reforça a referida contradição que habita o personagem protagonista. A vinda desse irmão é anunciada ao longo da obra e usada como símbolo de honestidade da família. É o que ocorre no recorte que apresentamos nas Sd 16 e 17, quando Quirquincho relata um encontro com

³⁷⁷ “Servindo o chimarrão”.

³⁷⁸ A religiosidade materializada no cenário dos personagens também está presente em *La familia de don Giacumín*. Observemos nossos destaques na seguinte descrição: “*(Pieza pobre. Derecha e izquierda puertas practicable. Otra al foro. Mesa, sillas, una cama, mesa de luz, sobre ésta una virgen con dos velas encendidas. Al levantarse el telón, Doña Carmen está rezando, pequeña pausa, aparece Don Giacumín por el foro con un organillo con ruedas, el cual deja en un rincón de la pieza.)*”. (In Pellettieri, 2002a, p. 147; negritas nossas).

Fifina na rua. Nesse encontro, Fifina explica a Quirquincho porque não queria voltar a morar com o casal de italianos destacando sua opinião sobre cada um deles: Regina como uma “mafiosa” que a qualquer momento seria presa, e Chicho como alguém que invocava os santos constantemente para “volverse puro” (ficar com cara/aspecto de puro), mas que era capaz de apunhalar pelas costas ao homem mais valente. Vejamos como no relato que faz Quirquincho da interlocução mantida com Fifina se colocam em evidência as máscaras habitualmente vestidas por Chicho e Regina:

Sd 16

Regina
¿E pe qué non viene?

Quirquincho
No viene porque...porque...le tiene bronca a usté y a usté... (*Apartándose.*)
¡Las cosas que me dijo! ¡Ja, ja, ja! Me dijo que usté era una vieja mafiosa, que el día meno pensao la van a llevar en cana... (*Ríe.*) Y que usté... que usté era un viejo que se vuelve puro (*Imitándolo.*) **“¡Oh, María Santísima!”, por aquí, “Marona del Cármine”, por allá, y que es capaz de encajarle la trincheta por la esparda al más pintao.**³⁷⁹

(In: Pellettieri, 2002a, p. 198; negritas nossas).

Ao escutar esse relato de Quirquincho, Regina se ofende com o modo como Fifina havia se referido a seu marido e usa como argumento a existência do irmão religioso, como se tal aspecto funcionasse em si como uma garantia da “pureza de Chicho” – como um pré-construído a partir do qual se deduz tal “pureza”. Vejamos o fragmento, no qual reconhecemos o gesto pelo qual Regina tenta devolver a máscara a seu marido, restabelecendo uma certa ordem, estabilizando certos sentidos:

Sd 17

Regina
¡Oh! ¡Mire no poco la cosa que diche esa senvregüenza! **¡Sabiedo que Chicho tiene no hermano cura a Sanda Fe...!**

(In: Pellettieri, 2002a, p. 198; negritas nossas).

Mais interessante ainda é a relevância que adquire a imagem do Cristo de “unos setenta centímetros”, cuja presença no cenário o autor fez questão de registrar no começo da obra (Sd 14), e o seu papel ao lado da chegada do Padre José no final da peça. A imagem volta para encerrar a ação dramática e destacar a hipocrisia que desmascara e contradiz essa religiosidade, compondo o momento de clímax ao qual nos referimos:

Sd 18

Padre José

³⁷⁹ “E que você, você era um velho que faz cara de inocente. (*Imitando Chicho*) ‘Oh, Maria Santíssima’ para cá, ‘Oh, Nossa Senhora do Carmo’ para lá, e que é capaz de apunhalar pelas costas ao homem mais valente.”

(Levantando los brazos al cielo.) ¡Que Dios misericordioso y que la Santa Iglesia Apostólica Romana bendiga a estos dos creyentes de tu divina bondad...! *(Al Cristo que cuelga en la pared se le caen los brazos a lo largo del cuerpo.)*

(In: Pellettieri, 2002a, p. 277, negritas nossas).

Destacamos o jogo entre a ação do padre de “levantar os braços” à qual se segue o movimento de queda dos braços (“practicables”) da imagem do Cristo pendurado na parede, uma imagem que está presente efetivamente desde o primeiro momento e que testemunha as ações dos personagens ao longo da peça, diferentemente do irmão pároco que acaba de chegar. Nos parece que nesse gesto se materializa um “saber” por parte do autor – a partir do “excedente de visão” que Bakhtin (1985 [1979]) atribui a essa figura com relação a seus personagens na obra literária³⁸⁰ – que de alguma forma “pisca” para o leitor/espectador buscando a cumplicidade no efeito cômico e quase trágico que se apresenta com Chicho ajoelhado diante do irmão e com a carteira escondida no peito de Regina. Dessa forma, é como se dissesse que não há saída: que esses personagens já não podem alcançar nenhuma redenção, nem mesmo pela religião – o tempo todo colocada em questão pela contradição do personagem.

É possível observar que há aí uma posição “autor” a partir da qual carregam-se as tintas nessa relação com a religião, o que nos remete ao episódio narrado por Chicho no começo do segundo ato quando ele mesmo aparece com uma cesta repleta de comida para receber o irmão pároco. A cesta havia sido comprada pelo favor de uma senhora que sentira pena do que os leitores (e espectadores) ficam sabendo a partir do relato de Chicho: o “teatro” que ele havia encenado para enganá-la. Segundo a história narrada para Quirquincho e Regina, Chicho havia seguido, até a sua casa, a mulher mais bem vestida que acabara de se confessar na igreja de San Telmo. Em sua porta, ele afirmou que havia sido enviado pelo padre confessor da referida igreja para que ela o ajudasse. Na sequência, Chicho conta a história inventada que havia encenado mediante procedimentos previsíveis como, por exemplo, sua própria encenação corporal que materializa uma “pose” humilde

Sd 19

Chicho

(...) *(Sombrero en mano y poniendo cara de Cristo.)* “¿Quiere decirle a la patrona que está na persona que lo manda lo Patre Mequele”? Me hicieron pasare... **Puse cara de dolore...**

³⁸⁰ Sobre o conceito de “excedente de visão” formulado por Bakhtin, diz o estudioso: “el autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable **excedente de la visión** y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o de la obra en general” (Bakhtin, 1985 [1979], p. 19-20; negritas nossas).

Quirquincho
¿Cómo hizo, viejo?

Chicho
¡Cosí!

Quirquincho
¡Qué cara de Cristo! ¡Je, je!

(In: Pellettieri, 2002a, p. 235; negritas nossas).

Nessa sequência vemos como os sentidos dos fragmentos que destacamos na disdacália, e que indicam a postura de Chicho: “de chapéu na mão” e “fazendo como se fosse Cristo”, são retomados pelo próprio personagem ao dizer “fiz cara de dor” e ao encenar para Quirquincho essa careta, referida pelo “¡Cosí!”. Em seguida, Chicho apresenta e representa os detalhes da atuação:

Sd 20

Chicho
(*Haciendo cara de comedia.*) Vino la señora. (*Compungido.*) “Siñora: lo Padre Mequele me ha dicho que osté e l’única persona caritativa ca ma pue te asalvare...” “¿En qué poedo servirlo, boen señor?” (*Transición.*) Merá, me lo dijo de na manera tanto soave esto de “boen señor” que... (*Con emoción.*) m’acordé de me mama. ¡Pobrecita! Ella tambiene me hablaba co mucha dolzura, co amore... (*Cambiando bruscamente de tono.*) ¡Ma, reaccione enseguída, se non reaccione enseguída, voy moerto!

(...)

“¡Siñora: hace tre día que me mojere e me tre hijos non tiéneno nata para comire! E me desmayé... ¡Trácate!”³⁸¹ ¡Caí redondo...! La siñora, toda asostada, se foé corriendo a boscarse uno poco de acqua Colonia pe hacerme olere... Yo aproveché eso momentito, pe robarle esta estatitoita. (*Saca del bolsillo um biscuit de vidrio.*) Na gallenita dando de comire a lo pollito.³⁸² (*Infantil.*) ¡Co-co-co! ¡Co-co-co!

(...)

Me puso colonia... Me vine en “mí” en seguida. Despoe se estiró la mano pe darme cinco peso... (*Con voz lastimera.*) “No, siñora, de nenguna manera, osté me aconfunde... Yo no arecibo plata...” Se abatató tanto, que lo tuve que agarrare. (*Llorando de nuevo.*) “Lo que yo quesiería, siñora, e no piquito de pane, zúcara, yerba, arró; zoncerita nomase...” “¡Cóme no, señor!” Acachó lo taléfano... (*Hace que marca el número sobre la mesa.*) “¡Hola! ¿Co don Manoele l’armacinero? ¡Ah! Mire, ahora va’ire no siñore viejito en nombre mío a hacire na compra... Atiéndamelo biene, e me lo apunta...”³⁸³ (*Mira la canasta y ríe socarronamente.*) Todo amacionado le besé la mano, la ropa... (*Transición; desorbitado, las manos crispadas.*) ¡Marona! ¡Qué cruz de brillante tenía! ¡Casi se la moerdo...! (*Sonriente y en ingenuo.*) E me foí a l’esquina a hacire esto pequeno guastito... ¡Je, je! (*Ríe.*)

(In: Pellettieri, 2002a, p. 235-237, negritas nossas.)

³⁸¹ Interpretamos esse “¡Trácate!” como uma expressão quase onomatopeica: *zácate* (“pá”) fazendo referência ao barulho produzido pela abrupta queda.

³⁸² Se trataria da “estátua de uma galinha dando comida a um franguinho”.

³⁸³ “Atenda ele bem e ponha no meu nome”.

Nesse longo fragmento no qual o personagem narra a si mesmo como protagonista do engano aproveitando-se da fé dos demais, observamos novamente a contradição que o habita – por efeito da atribuição do estereótipo feita pelo autor – atingindo momentos de clímax. A contradição que dissemos que estava na base da relação do personagem com seu filho Luciano, também se faz presente neste eixo que abordamos, o da religiosidade. Esse fato alimenta a máscara que o personagem veste para explorar a sua relação com os outros e que, como vimos, é colocada em evidência por figuras como Fifina e Quirquincho ou, fundamentalmente, pelas didascálias. Nesse sentido, o termo “transição”, mobilizado no primeiro fragmento da Sd que abordamos, indica as mudanças de estado do personagem durante a sua atuação diante da senhora que estava sendo enganada: “¿En qué puedo servirlo, buen señor?” (*Transición.*) Merá, me lo dijo de na manera tanto soave esto de “buen señor” que...”, e também em “(*Transición; desorbitado, las manos crispadas.*) ¡Marona! ¡Qué cruz de brillante tenía!”.

Nessa representação na qual é projetado o personagem (“teatro dentro do teatro”) a tensão que expressa a contradição vivida por Chicho e que vimos marcando se materializa de um outro modo: o personagem, com certas lembranças, parece “ficar transportado”, à mercê de memórias que o envolvem e o separam dessa máscara com a qual simula para a mulher que o ajudará. Assim, ao dizer, com emoção, que se lembrou do modo como sua mãe o chamava, Chicho precisa reagir imediatamente para não “ser pego”, e o gesto autoral insiste em exibi-lo nessa consciência, imposta por um instinto de sobrevivência: “¡Ma, reaccioné ensegüida, se non reaccione ensegüida, voy moerto!”. De nossa perspectiva, essa seria uma outra forma de queda da máscara, que funcionaria em um outro sentido ao que já abordamos com relação às didascálias e que mostram o personagem em seu fingimento pelo contexto de suas transições de humor. Essa observação nos leva a pensar que quando o que designamos como “queda da máscara” não se dá pelo trabalho da didascália parece ter lugar pela atuação do próprio personagem que, em momentos como o representado na Sd 20 – quando uma lembrança de seu passado o retira de sua encenação, de seu “teatro” – o personagem parece exceder ou escapar ao estereótipo projetado pelo próprio autor, funcionando como se houvesse aí uma verdade a ser dita.

Como o fragmento abordado está relacionado com as lembranças ligadas à Itália, é importante trazer um outro momento no qual o personagem fala da figura de seu irmão explicitando a diferença na vinda de ambos para a Argentina:

Sd 21

Chicho

(...) E **vo**, arreglá no poquito lo comedore, que no quesiería que venga mi hermano e ancoentre algo sucio. (*Con unción religiosa.*) ¡Mi hermano! ¡Santa palabra! Él desde chico foé boeno, astodió, se vino a América, e hoy e cura párroco a Santa Fe. Nunca dejó de ayodare a so patre. **En cambio yo toviérono qu’echarme d’Etalia... ¡Se me enyena la cara de vergüenza!** (*Pegándose en la cara.*) ¡Chus, chus! ¡**Asqueroso!**

(In: Pellettieri, 2002a, p. 239, negritas nossos)

Quando o personagem se compara ao seu irmão e observa as diferentes condições em que ambos deixaram seu país, acaba olhando para a sua atual condição com uma certa consciência que chega a expressar-se em um castigo físico aplicado a si mesmo. Chicho é trazido à realidade, desta vez, por Regina quem lembra a ele que não exagere pois há gente pior do que ele: “¡Vamo, vamo, non sía exagerado! Hay otro má poerco que vo.”³⁸⁴

O gesto de mostrar Chicho nessa relação com sua própria trajetória de migração nos parece representar um momento no qual o personagem poderia escapar tanto ao estereótipo – ao indicar que tem consciência de sua condição e se distancia dela – quanto reforçá-lo, justamente porque assume uma condição que é essencialmente negativa e já se manifestava como tal em seu país de origem. A observação nos leva a retomar o contexto da projeção do imigrante ao longo do século XIX e a posterior confrontação com o real que abordamos fundamentalmente no capítulo 1 desta dissertação. A frustração dessa antecipação operou uma inversão de valores que passou, por sua vez, a “apreender” (cf. Bhabha, 2007) esse imigrante a partir de uma perspectiva diferente. Nesse sentido, quando observamos na sd 21 indícios de que Chicho parece escapar ao excedente de visão do autor ou, melhor, ao estereótipo construído ao longo do texto dramático, também estamos tentados a dizer que o próprio autor pudesse estar escapando a esse pré-construído. Esses movimentos, essa zona de indeterminação, esses vacilos do personagem que, nesse caso, aparecem quando ele toma uma certa consciência de sua condição ao reconhecer que havia sido expulso da Itália – “¡Se me enyena la cara de vergüenza!”, ¡Asqueroso!” – parecem escapar à imagem que o “apreende” mediante o estereótipo.

No próximo item abordaremos o funcionamento do estereótipo pela língua representada e, portanto, atribuída ao imigrante italiano: o *cocoliche*. Além disso, colocaremos em relação com o já discutido até aqui uma figura especial de *La chusma* que parece estar localizada em uma esfera diferente da reiterada para esse imigrante em *Don Chicho*, *La caravana* e *La familia de don Giacumín*.

³⁸⁴ “Há outros piores que você”.

2. A língua

Trabalharemos aqui a questão das línguas representadas na obra de Novión, como um dos modos em que se manifesta o trabalho de autoria. Começaremos, então, pelo modo como se plasma o *cocoliche*.

O cocoliche re-presentado

No estudo de Bhabha (2007, p. 122) já citado encontramos uma forma de referir-se à discriminação no contexto de colonização que parece ser particularmente significativa em nosso trabalho para abordar o estereótipo do imigrante italiano. Apesar das referências que toma o autor para suas considerações se inserirem em um contexto bastante diferente daquele que aqui estamos observando, nos parece possível considerar o que Bhabha chama de “significante da discriminação” ao falar do significante de “pele/raça”. Em nosso caso, expressaríamos esse significante como “a forma de falar do imigrante italiano” que, visível, aponta para ele, o designa como outro, estrangeiro.

Esse específico significante da discriminação, capaz de se mostrar – por ser visível – na primeira interlocução como imigrante italiano na Buenos das primeiras décadas do século XX ganha ainda visibilidade no próprio texto teatral que coloca em evidência uma determinada representação da língua do outro e, também, pela encenação – à qual não temos acesso – no teatro. Nesse sentido vemos que, além do imigrante que “é falado”, como abordamos a partir de observações instigantes de Leandro Ferreira na primeira parte deste capítulo, também temos a representação da sua forma de falar.

Nesse sentido, os aspectos fonéticos recorrentes para os quais gostaríamos de chamar a atenção – sem a intenção de nos aprofundarmos sobre essas questões, mas apenas com a finalidade de observar regularidades na forma de representar o *cocoliche* – podem ser observados na tabela abaixo, onde consta a respectiva indicação da sequência discursiva que já trouxemos para a análise. A maioria dos casos se refere a *Don Chicho*, peça na qual, conforme abordamos na primeira parte deste capítulo, o estereótipo sobre o *imigrante-italiano/personagem* aparece de uma maneira mais expressiva. No quadro ressaltamos os modos como são representados certos sons, que consideramos que provêm de uma generalização – possível no “modo de imitar” esse imigrante a partir da escuta e da interpretação realizada por um portenho – e que parece ser retomada pelo trabalho de autoria na obra: a partir de um elemento regular no italiano (ou nos “dialetos” dos imigrantes que

chegaram à Argentina), como o caso de “vieco” que vem do italiano “vecchio”. Esse som, vinculado ao fonema /k/, é reproduzido em várias outras palavras que não o possuem, tal como “entelequencia” que corresponderia à palavra “intelligenza”.

D > T	U > O	G/J > /K/	C > CH
"¡no pesa nata!" (Sd 1) "¡tutto! ¡La vita!" (Sd 5)	"yo te la goardo" (Sd 10) "foé boeno" (Sd 21) "hacerno sofrir" (Sd 5) "osté" (Sd 20) "soave" (Sd 20) "poedo" (Sd 20) "moerto" (Sd 20)	"quente rica" (Sd 1) "vieca, viecos" (Sd 1 e 13) "trabaquito" (Sd 1) "entelequencia" (Sd 1) "hica" (Sd 10 e 13) "ocos" (Sd 13)	Fáchile (Sd 1) Chinguenta (Sd 9) Chento (Sd 9) Duochento (Sd 9) Diechi (Sd 13) Diche, de "dizer" (Sd 17)

Quadro 1 - Regularidades no funcionamento do *cocoliche*

Essas formas, apesar de recorrentes, também apresentam variações em um mesmo personagem ou entre os personagens das obras, tais como “trabacar/trabajar”, “viejo/vieco”. Outra regularidade consiste em enunciar os infinitivos em espanhol com a terminação do italiano, como “robare/robá”, “comire/comere”, “decire”, “apagare”, “venire”, “hacere/hacire”, “asalvare”, “olere”, “agarrare”, etc. Tais observações nos levam a enunciar uma pergunta de um modo que já parece antecipar a (única) resposta possível: essa instabilidade registrada na pronúncia do *imigrante-italiano/personagem* teria a ver com vaivens ou deslizos no modo de ele *se inscrever* no espanhol do espaço que passava a habitar ou responderia a algo atribuído a ele, como gesto de interpretação³⁸⁵? A partir das sequências trabalhadas e retomadas para observar algumas recorrências estruturais da língua falada por esses personagens, nossa posição na presente análise é a de lidar com o *cocoliche* entendendo-o, nesse contexto, como uma língua que se formula na representação, no trabalho de autoria presente na obra de Novión. Aliás, nos vemos obrigados a reconhecer que existem considerações como as de Kailuweit (2007), quem trabalha com o *cocoliche* literário e retoma vários estudos através dos quais é possível observar essa língua tal como representada nos *sainetes*; tudo isso implica que, para ele, o *cocoliche* é uma variedade artificialmente criada. Essa consideração já estava presente nos ensaios de Borges (1963 [1928], p. 28) abordados no capítulo 1 desta dissertação, quando se referia ao fato de que essa forma de linguagem estava presente nos *sainetes* dizendo:

³⁸⁵ Em itálico destacamos o modo de compreender esses processos que, como veremos oportunamente, interpretamos que se dão no entremeio das línguas.

“lenguaje que ninguno habla y que, si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forasteiro que suena”.³⁸⁶

O quadro 2 mostra alguns outros casos recorrentes no mesmo sentido que os apresentados no primeiro, ressaltando uma regularidade ao trabalhar a terminação da 3ª pessoa do plural que, em diferentes tempos verbais³⁸⁷, aparece reduzida à forma “-ano”:

<p>Alteração da terminação da 3ª pessoa do plural</p>	<p>llévano > llevan (Sd 1) se ajúntano > se juntan (Sd 1) vano > van (Sd 1) hínchano > hinchán (Sd 2) quíéreno > quieren (Sd 2) reviéndano > revienten (Sd 6) moérano > mueran (Sd 6)</p>
--	--

Quadro 2 - Regularidades no funcionamento do *cocoliche*

Além desses casos ressaltados, estão presentes também palavras em italiano como “poverina”, “addio”, “figlio” e “cosí”, sendo que as três primeiras foram encontradas, nas cenas finais das obras, em momentos nos quais os personagens estavam lamentando a partida de um filho enquanto somavam e repartiam somas de dinheiro. Como já observamos, é possível reconhecer nas obras de Novión que constituem nosso *corpus* marcas de uma autoria no modo de tratar a relações que os sujeitos representados teriam com as línguas num espaço que, de acordo com a formulação de Guimarães, chamaríamos de “espaço de enunciação”. Diz o autor que (2002, p. 18),

Os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços habitados por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer.

Nós acrescentaríamos, com base nas reflexões de Celada (2011), “divididos por seus direitos às línguas nas quais dizer”, pois esse modo de formular nos permite incluir o caso desses personagens que passam de uma língua a outra pois, em alguns momentos, são representados como “podendo” dizer em “italiano”.

Neste ponto, consideramos importante dar destaque para as formas do espanhol do espaço portenho que estão presentes na fala desses personagens. Na Sd 6, e em muitas outras

³⁸⁶ También Ennis (2008) se debruça sobre esse aspecto, tal como ficou registrado no mesmo capítulo 1.

³⁸⁷ Com isso queremos dizer que tanto o presente do indicativo (mais recorrente nos casos que citamos) quanto o presente do subjuntivo (“rebienten” e “mueran”) são representados pelas terminações que acabam em “-ano”. Essas formas parecem representar o modo de inscrição no espanhol do espaço portenho atribuído ao imigrante italiano e, ao mesmo tempo, mostram como essa língua é ouvida/percebida pelo falante de espanhol do Rio da Prata.

das sequências que abordamos, deixamos destacado em negrita as formas que representam nessa fala o funcionamento da forma de tratamento conhecida como “voseo” de ampla extensão no Rio da Prata: “(...) pe **darte** de comire **a vo**”, “¡Qué fáchile se **te** hace la vita **a vo**!”.³⁸⁸ Essa forma é representada na fala de Chicho com marcas da oralidade na aspiração da sibilante em final de palavra (“vo” no lugar de “vos”) – tal como acontece com os falantes de espanhol do referido espaço.

Mesmo tratando-se de uma língua representada, não podemos deixar de considerá-la também como parte de um processo babélico de migração maciça atravessado por relações entre línguas – e entre sujeitos. No entanto, o que queremos frisar é que não colocamos tal representação em relação com um “original”, pois isso seria apagar o reconhecimento de que no plano do real o funcionamento daquilo que se designa como *cocoliche* não mantinha fidelidade exceto ao próprio deslizar imposto pelas marcas de um sujeito que, extraposto, *tinha que se virar*, se inscrevendo numa outra língua, o espanhol do espaço portenho. Para abordá-la dessa maneira nos parece produtivo trabalhar o que Payer (2016, p. 349) considera sobre o modo de estar “*entre as posições, entre as línguas, entre os estatutos diferentes delas (língua materna, oficial, estrangeira, dialeto), em que se apresentam sentidos que se produzem também no movimento do sujeito, no processo mesmo de imigrar*” (grifos da autora).

O deslocamento territorial e a forma de estar entre línguas nos convidam a pensar, por sua vez, o sujeito imigrante no *entremeio* trabalhado por Celada e Payer (2016) a partir das considerações de Orlandi (1996, p. 23-25), quem associa esse conceito às noções de contradição, continuidade/descontinuidade, dispersão e desterritorialização. As autoras estendem o conceito de Orlandi para “designar a relação à qual um sujeito entre-línguas fica exposto em processos de ensino-aprendizado” e, também, para reconhecer a situação dos imigrantes que enunciam “numa língua que está atravessada por outra”.³⁸⁹ No caso argentino do período que trabalhamos, o imigrante projetado era interpelado a ocupar não só um lugar social na estrutura social e econômica que estava sendo desenvolvida, como também a assimilar-se a uma nação que ele mesmo contribuiria a formar, tendo que se “fazer argentino”.

³⁸⁸ As formas que destacamos se vinculam a uma forma de tratamento assim explicada por Carricaburo (1977, p. 11): “Se entiende por voseo el uso del pronombre y/o las formas verbales de segunda persona del plural con valor de singular”. Os paradigmas pronominais e verbais variam em cada espaço e o que caracteriza o “voseo” que se designa como “voseo del Río de la Plata” é o seu grau de entandardização (Carricaburo, *ibidem*, p. 24-29). Tal forma de tratamento apareceu recorrentemente, inclusive, na língua falada por Chicho. Para a melhor compreensão por parte do leitor, cabe dizer que esse tratamento se refere à pessoa do interlocutor em contextos marcados por uma relação antecipada como simétrica e próxima, sem distanciamento.

³⁸⁹ Celada e Payer, 2016, p. 28.

Essa interpelação coloca em jogo a inscrição do imigrante na língua do outro, ao mesmo tempo em que este reconfigura sua relação com a própria.

O conceito de *entremeio*, tal como pensado pelas autoras e já antecipado por Celada (2002, p. 172-173), nos permitiria pensar justamente o entrecruzamento das línguas que constituem o sujeito imigrante no campo da subjetividade, processo marcado – pela específica relação entre “o italiano” e “o espanhol” – por dispersão, por efeitos de continuidade/descontinuidade e, também, pelo equívoco especialmente a espreita num contexto de “forte (des)(re)territorialização”. Reconhecer, de acordo com a autora, que um sujeito está afetado pelo entremeio das línguas implica ressignificar essa relação. No caso das obras teatrais aqui abordadas, poderíamos associar o conceito a uma forma de “entremeio representado”, entremeio esse que poderia ser estender à própria desterritorialização que aparece encenada quando Chicho faz referência às lembranças de uma Itália à qual provavelmente não poderá voltar, ou mesmo à vitimização dos personagens como “pobres velhos” sobrevivendo em um meio que muitas vezes não resulta integrador por rejeitar o imigrante que não corresponde ao modelo projetado.

Nas obras que abordamos, é preciso dizer que além da representação do *cocoliche* encontramos a do “italiano”³⁹⁰. Em alguns casos, de modo muito pontual, no entanto, em *La chusma* isso aparece de maneira muito específica e consideramos que merece uma abordagem aparte.

A re-presentação do italiano de don Florencio

A obra *La chusma*, desenvolvida em três atos, está protagonizada por personagens que representam os tipos portenhos do começo do século XX colocando em uma interessante relação as figuras dos imigrantes que aparecem entre o que se delimita pelo título como “gentalha” (*chusma*). Assim, as ações do primeiro ato se desenvolvem dentro do bar de Garibaldi, um italiano que atende, cobra os clientes e soma as quantias de dinheiro. Os outros dois atos ocorrem dentro da casa de Micaela e Ramón. Nessa distribuição dos espaços, aparece don Florencio, tanto no bar como na casa dos protagonistas, no primeiro e último atos. É um personagem próximo de Ceferino, um delinquente que decide mudar de vida para viver ao lado de Marta.

³⁹⁰ Quando dizemos “italiano”, pensamos essa designação na complexidade que implicou o processo de unificação linguística da Itália, como nação e, ao mesmo tempo, na heterogeneidade da imigração italiana na América, à qual chegavam sujeitos falantes de diversos “dialetos”.

O personagem de don Florencio entra no bar de Garibaldi recitando versos em italiano e é caracterizado da seguinte forma: “*Aparece con su ‘lingera’ al hombro. Es un viejo de cabellos blancos. Viste pobremente*”.³⁹¹ O termo *lunfardo*: “lingera”, destacado na didascália pelo próprio autor, faz referência aos bens que uma pessoa pobre possui e carrega com ela.³⁹² O termo ainda está associado à ação de vagar sem rumo ou de ser um “vagabundo”, o que não deve ser desconsiderado quando observamos a condição social do personagem.

Essa condição não se limita somente ao fato de pronunciar versos ou composições poéticas, mas apresenta-se também no fato do personagem saber ler e escrever: depois de recitar, don Florencio se senta e pede um vinho “qui mata la pena e la melancolía” e “saca papeles y escribe”.³⁹³ O autor trabalha a figura do poeta nesse primeiro ato intercalando suas poesias entre conversas alheias a partir do tema do amor ou do sofrimento pelo amor. Os versos estão sempre em italiano – ou “na representação que o autor tem do italiano” – o que mostra o personagem em uma relação especial com essa língua, trabalhando ao mesmo tempo seu funcionamento poético na peça.

Ao todo, são cinco composições, as recitadas por Florencio. Passaremos a apresentá-las na ordem na qual aparecem no texto teatral. Vejamos as duas primeiras que já disponibilizamos lado a lado, colocando na linha de baixo a respectiva tradução auxiliar:

<p>Sd 22</p> <p>Florencio Ahí, ma del mío sopor tosto destato ¡L’atroce veritá riveggio intera! Ignudo e forsennato Levo le braccia nella notte nera E nella coltre sola Spasimo e il pianto mi s’anoda il gola.³⁹⁴</p> <p>(In: Pellettieri, 2002a, p. 22)</p>	<p>Sd 23</p> <p>Florencio (<i>Leyendo.</i>) Voi che salite questo verde monte. E il silenzio cercate Dov’è piú folto il bosco e chiaro il fonte, Anime innamorate.</p> <p>¡Pietá di me! Sul margin della via Seggo soletto e gramo; ¡Ahí, grave, amanti, e la sventura mía! ¡Pietá di me! Non amo.</p> <p>(In: Pellettieri, 2002a, p. 26)</p>
---	---

³⁹¹ In Pellettieri, 2002, p. 22.

³⁹² Gobello, 1978 [1975]. O autor observa que o termo viria do piamontés, com o sentido de “pessoa pobre e que vaga”.

³⁹³ Nesse contexto, não podemos deixar de evocar uma relação entre o nome do personagem e a cidade italiana Florença, berço do grande escritor Dante Alighieri – nome esse que levava Sarmiento, no século XIX, tal como vimos no capítulo 1, a falar do italiano como “a língua de Dante”.

³⁹⁴ Durante a análise, foi necessário traduzir os versos de Florencio para estabelecer possíveis relações entre a poesia do personagem e a cena na qual ele as pronuncia. Fazemos questão de destacar que tais traduções possuem apenas caráter auxiliar.

“Ah, do meu pesado tédio desperto / Revejo toda a atroz verdade! / Despido e louco / Ergo meus braços na noite negra / E no cobertor sozinho / Espasmos e pranto se amarram em minha garganta.”	“Sobes este verde monte / E o silêncio que procuras / Onde o bosque é mais denso e a fonte é mais clara / Almas apaixonadas / Piedade de mim! Na beira da rua / Sento sozinho e triste / Oh, profundos, amantes, desgraça minha! / Piedade de mim! Eu não amo.”
---	---

Cabe fazer referência ao tom trágico da primeira composição, reforçado inclusive pela presença de um eu lírico, que acompanha, como antecipamos, a primeira entrada de Florencio no bar de Garibaldi. A segunda composição é declamada quando Micaela, que também se encontra no bar bebendo entre seus amigos, termina de narrar sua triste história de amor que a levou a sua atual vida de misérias. A personagem conta como foi abandonada pelo estudante de medicina que amava e o quanto se arrepende de haver deixado a casa de seus pais que levavam uma vida decente.

Nos versos de Florencio aparecem também referências, além de às almas apaixonadas, à solidão:

SD 24 Florencio (<i>Leyendo</i> .) Voi che salite questo verde monte. E il silenzio cercate Dov'è piú folto il bosco e chiaro il fonte, Anime innamorate. ¡Pietá di me! Sul margin della via Seggo soletto e gramo; ¡Ahí, grave, amanti, e la sventura mía! ¡Pietá di me! Non amo. (In: Pellettieri, 2002a, p. 26)	SD 25 Ho detto al core, al mío póvero core: — ¿Perché questo languor, questo sconforto? Ed egli m'ha risposto: — ¡E morto amore! Ho detto al core, al mío póvero core: — ¿Perché dunque sperai se amore e morto? E m'ha risposto: — Chi non spera, muore. (In: Pellettieri, 2002a, p. 31)	SD 26 Dée, ¿perché levi nel tramonto il canto E svelli disperato il tuo dolor? ¿Ride il mondo, non sái? Del nostro pianto. Cresci l'angoscia del tradito amor. Piangi, ma piangi sol nel tuo segreto. Poiché menzogna e l'amistá quaggiú, Il nome di fratello e un nome vieto, Una fola bugiarda e la virtù. Al tuo martirio cupida e feroce Questa turba cui parli accorrerá; Ti veranno a veder sulla tua croce Tutti, e nessuno ti compiagerá. ¡Oh, menti, menti! Il riso tuo giocondo Que la maschera turpe, il tuo soffrir; La veritá non e di questo mondo, ¡E un imbecile chi non sa mentir! (In: Pellettieri, 2002a, p. 39)
“Sobes este verde monte / E o silêncio que procuras / Onde o bosque é mais denso e a fonte é mais clara / Almas apaixonadas / Piedade de mim!	“Eu disse ao coração, ao meu pobre coração: / — Por que esta languidez, este desalento? / E ele me respondeu / — O amor	“Ai de mim, porque eleva ao pôr-do-sol o canto / E erradica desesperado a tua dor? / O mundo ri, não sabeis? Do nosso pranto. / Cultiva a angústia do amor traído. / Chora, mas choras sozinho o

Na beira da rua / Sento sozinho e triste / Oh, profundos, amantes, desgraça minha! / Piedade de mim! Eu não amo.”	morreu! / Eu disse ao coração, ao meu pobre coração: / Então por que esperais se o amor está morto? / E ele respondeu: / — Quem não tem esperança, morre.”	teu segredo. / Já que a mentira e a amizade cá embaixo / O nome do teu irmão é um nome obsoleto, / Uma fábula mentirosa é a virtude. Ao seu martírio cobiçosa e feroz / Esta multidão à qual você fala acorrerá / Virão te ver na tua cruz / Todos, e ninguém te pranteará. Oh, mentira, mentira! O teu riso alegre / Que disfarça ignóbil, o teu sofrer; / A verdade não é deste mundo, / Imbecil é quem não sabe mentir!”.
--	--	---

A segunda dessas composições se faz presente na boca de Florencio, desta vez falando de esperança e morte, quando Amadeo – outro dos personagens que frequenta o bar – relata como sua amada morre enquanto o esperava. A terceira, por fim, é pronunciada quando Florencio sai de cena no primeiro ato, logo depois de conversar com Ceferino e dar-lhe conselhos sobre a vida.

A obra na qual se faz tão presente esse personagem parece possuir um funcionamento totalmente diferente ao ser pensada no conjunto das quatro peças sobre as quais tratamos, embora nossa análise tenha se concentrado em *Don Chicho*, e alguns aspectos merecem ser destacados no conjunto das obras. O primeiro deles é a questão da representação da morte: em *Don Chicho* ela é insinuada pela briga física entre Rosendo e Luciano por Fifina, mas termina com comicidade quando ela decide ficar com o primeiro que havia sido ferido na luta corporal; em *La familia de don Giacumín*, a morte de Mercedes é apenas narrada pelos seus familiares; já em *La chusma*, ela é encenada duas vezes, uma quando Marta mata Jacinto porque Ceferino havia hesitado em fazê-lo, e outra quando Marta morre doente no final da peça.³⁹⁵ O segundo aspecto concentra-se na capacidade de reflexão dos personagens sobre a sua própria condição, tal como se dá em um diálogo entre Marta e sua mãe (*La chusma*) e no qual as duas pensam sobre a possibilidade de deixar de ser “gentalha” a partir de uma pergunta de Micaela: “Decime, una persona que fue gente y se volvió chusma, ¿puede volver a ser gente?” ao que Marta responde: “Eso está en el alma, vieja.”. Esse tipo de reflexão se insinua em *Don Chicho*, mas como parte de “sua máscara”, da mesma maneira que se reitera em *La caravana* e em *La familia de don Giacumín*. Os dois aspectos apresentados parecem localizar *La chusma* em uma atmosfera entre o trágico e o cômico, diferente das demais obras nas quais a comicidade aparece em primeiro plano, algo que se observa inclusive no modo como Florencio está construído,

³⁹⁵ Em outro momento quando Marta se arruma para receber a Ceferino depois de 3 anos preso pelo crime que ela havia cometido, seu irmão, Tito, afirma: “Qué linda estás, pareces una muerta viva”, a afirmação também tem algo de cômico e trágico, aspecto que destoa do tom das demais obras.

especialmente quando comparado com Garibaldi, um personagem que responde ao estereótipo presente em *La familia de don Giacumín*, em *La caravana* e em *Don Chicho*.

Nesse contexto, nos parece que as cinco composições poéticas pronunciadas por Florencio, presentes no primeiro e no último atos e intercaladas significativamente entre relatos e experiências vividas pelos outros personagens, podem ser consideradas a partir das relações que suscitam. A primeira delas parece ser a de que, na peça, rende-se uma espécie de homenagem a essa língua, o “italiano”, capaz de abordar poeticamente a tragédia da vida e suas questões cruciais: o amor, a melancolia, a solidão; assim, funcionaria na obra como a língua para a *reflexão* (a de uma “certa filosofia”) e, inclusive, para dar conselhos.

Ao nos determos sobre o personagem de Florencio e sobre o funcionamento de sua figura e sua língua, escolhemos algumas interlocuções significativas, sobretudo no primeiro ato, dentro da conversa que ele mantém, no bar de Garibaldi, com Ceferino – *malevo* que, como dissemos, tem como objetivo mudar sua condição ao deixar Buenos Aires com sua amada Marta. Num desses diálogos, a enunciação de Florencio está marcada por uma forte presença da língua italiana:

Sd 27

Florencio
¡Oh! ¡Mío carísimo amigo Cheferino...! Sedersi, sedersi e fáteme compañía.
¿Volete pigliari una viquiere di vino?³⁹⁶

Ceferino
Don Garibaldi, sírvanos una vuelta ¿quiere? Deme...deme un durazno.³⁹⁷ ¿Y usted, don Florencio?

Florencio
In altro viquier di sangüe di Cristo.

Garibaldi
Corriendo. (*Una vez que despacha. Ceferino abona el gasto.*³⁹⁸)

Ceferino
¿Qué está haciendo? ¿Escribiendo a la novia?

Florencio
¡Ja, ja, ja! ¡Bravo...! Allá mía fidanzata... ¡ja, ja, ja...! La mía fidanzata e una donna di capelli bianchi, bianchi, con doi bambini che sono anche miei. Abbita in un pópulo d'Italia che si trova spenduto tra le montagne, in una casetina bianca como i suoi capelli, alzata sulle rise e l'esperanze, perche

³⁹⁶ Florencio o convida para sentar-se e fazer-lhe companhia e lhe oferece um copo de vinho. Nesse convite, reconhecemos termos em italiano, como “sedersi” (sentar), “volete” (“quereis?”), provavelmente vinculado ao funcionamento do tratamento riopratense). Por outro lado, há palavras que mostram a presença do italiano no espanhol falado pelo imigrante, tais como ‘viquieri’ (em português: “copo”, em espanhol: “vaso”) que vinculamos à forma “bicchiere” em italiano.

³⁹⁷ “Pêssego”

³⁹⁸ “Depois de atendido, Ceferino paga a conta”

palpita nei suoi giardini ancor molto delle nostre anime. A cuella mía fidanzata dei capelli bianchi come i mei e appunto a cuella gli'stó escribendo...³⁹⁹

Ceferino

¡Pobre don Florencio! ¿Y teniendo mujer, hijos y nietos allá en Italia, qué viento lo trajo a este Buenos Aires, donde los muchachos le gritan por la calle, le tiran piedras, y hasta no hay perro que no le ladre? ¿No siente pena al verse así, siempre solo, sin amigos y sin nada, teniendo allá en su pueblo, tantos encantos...?

(In: Pellettieri, 2002a, 33-34)

Na enunciação de Florencio, a presença do italiano se faz de modo bastante significativo ao falar de sua origem e de sua “fidanzata”. Como já antecipamos em nota, o personagem relata ter uma amada na Itália e a descreve de uma maneira bastante poética, uma imagem que destoa da pobreza em que vive em Buenos Aires e da sua realidade, ressaltada por Ceferino quando diz a ele: “¿Y teniendo mujer, hijos y nietos allá en Italia, qué viento lo trajo a este Buenos Aires, donde los muchachos le gritan por la calle, le tiran piedras, y hasta no hay perro que no le ladre?”.

Apesar de Ceferino parecer compreendê-lo bem em sua língua, é possível identificar momentos em que o personagem – um argentino – insere elementos que não estão originalmente na fala do “poeta”, como ocorre quando diz que Florencio possui netos, além de filhos, sendo que o significante “neto” não aparece na descrição que esse último acabara de fazer. Na sequência, os personagens continuam falando e o equívoco parece ir instalando-se conforme o diálogo avança.

Ainda com relação à língua de Florencio, na próxima sequência – que é continuação da anterior – o personagem nos surpreende enquanto leitores ao mostrar sua inscrição na língua desse espaço portenho, chegando a empregar formas da oralidade como as pertencentes ao *voseo* (“¿Y vos no vivís en ella?”, “¿sos desgraciado, Ceferino?”):

Sd 28

Florencio

Nosotros, los poetas, miramos todos esos encantos desde nuestra luna.

Ceferino

³⁹⁹ Nesse longo fragmento também reconhecemos termos em italiano como “fidanzata” para namorada, “bambini” para crianças, “capelli bianchi” para cabelos brancos, etc. O personagem conta a Ceferino de forma bastante poética onde está a sua amada com seus dois filhos, em um povoado na Itália que fica a atrás de uma montanha. A tradução auxiliar do fragmento completo é a seguinte: Em uma espécie de brinde, Florencio começa “À minha namorada... A minha namorada é uma mulher de cabelo branco, branco, com dois filhos que também são meus. Ela mora em um povoado da Itália que se encontra perdido entre as montanhas, em uma casinha branca como o seu cabelo, erguida nos risos e nas esperanças, porque ainda palpita em seus jardins muito das nossas almas. É justamente para essa minha namorada de cabelo branco como o meu que eu estou escrevendo”.

Entonces, dichosos de los que viven en la luna.

Florencio
¿Y **vos** no vivís en ella?

Ceferino
Si viviera en ella no estaría tan embarrado⁴⁰⁰ como me ve.

Florencio
¡Che será di te cuando arrivei a meia età! Ora m'stavi compiangendo perque i rigazzi mi gettavano dei zazi.⁴⁰¹

Ceferino
No lo digo para ofenderlo.

Florencio
¡Oh! Ni lo he pensado, ¡je, je! Entonces, ¿**sos** desgraciado, Ceferino?
(Pellettieri, 2002a, p. 34 grifos nossos)

O equívoco nos parece estar produzido no momento em que Ceferino se desculpa de alguma maneira por evocar uma situação de pobreza e desrespeito com relação à figura de Florencio imaginando que isso poderia tê-lo ofendido, quando na verdade o poeta se compadecia da atitude de Ceferino em ver somente os aspectos negativos de sua vida. Essa leitura parece ser possível não só por uma questão de línguas, mas também por uma diferença de lugar de enunciação, já que Florencio fala como poeta – inclusive, reparemos no fato de que no seu primeiro enunciado, se assume como tal: “Nosotros, los poetas, miramos todos esos encantos desde nuestra luna.” – enquanto o lugar de Ceferino pertence à esfera da delinquência.

O lugar a partir do qual fala esse último parece ficar mais claro no fragmento que citamos a seguir:

Sd 29

Ceferino
Entonces, dígame como siendo yo más joven y habiendo vivido menos, me pesan más los años. ¿Cómo hay que hacer pa no sentirlos?

Florencio
Metendo tutto in un velo colore di rose che e una bellezza; Senó, guarda come io sono allegro.⁴⁰² Pecato che la vita non sía come il tempo, interminabile. Caro Zeferino, ¿voi un consiglio d'amico, e de vecchio? Io ti lo daró. Gli

⁴⁰⁰ “Embarrado” segundo o DIEA (2008) está relacionado à ação de ficar manchado de barro. “Embarrarse”, pronominal, ainda carrega o sentido de estar ligado a um assunto ilegal.

⁴⁰¹ “O que será de você quando chegar à minha idade? (ou, ‘o que será de você quando chegar à meia idade?) Há pouco você lastimava porque os meninos me atiram pedras.” Entendemos “Zazi” como uma possível associação de “sasso” (“pedra”).

⁴⁰² “Colocando tudo sob um véu cor de rosa que é uma beleza. Olha como estou alegre. Pena que a vida não é interminável como o tempo.”

umini buoni come te **dobbrevero** nascere con un destino meno crudele.⁴⁰³ Tú debí **vívere** la vita con tutta la sua ánima, con tutta la sua **cativerie**.⁴⁰⁴

Ceferino

¿Y cómo hay que hacer?

Florencio

Non curandoti dal proprio dolore e meno ancora del altrui. Cuando una ferita ti fa male, non ti laguai a nessuno. Fa ciò che fa la pòvera gente coi suoi straci sprochi: non scono di casa. Ja, ja, ja. Se la vita e una peregrinazzione dove ad’ogni momento si trova un ostácolo, o d’un affetto. Sei tú un peregrino que sappia víncere gli ostácoli e godersi gli affetti. Cosí arriverai al finale della tua giornata con l’ánima intera, temperata e forte. ¡Ja, ja, ja! ¡Addio! (*Levantándose y haciendo mutis.*)

(In: Pellettieri, 2002a, p. 38, grifos nossos)⁴⁰⁵

Aproveitamos para destacar alguns fragmentos na enunciação de Florencio para ressaltar o trabalho de autoria, no qual haveria certos deslizos, para representar a língua italiana. Assim, “dovrebbero” (“deveriam”) que corresponde ao condicional do verbo “dovere” (dever) na terceira pessoa do plural em italiano, aparece aqui representado como “dobbrevero”. No mesmo sentido, palavras como “cattiveria” (“sordidez”) aparece grafada com apenas uma letra ‘t’. Algo parecido ocorre também no caso do verbo “vivere” (“viver”) que aqui é escrito com acento.

Um aspecto que consideramos relevante para concluir, em parte, a abordagem que aqui fazemos de *La chusma* é que nela não parece se procurar provocar o riso mediante o “excesso” como observamos em *Don Chicho*. Há comicidade, mas essa está concentrada em alguns personagens, tais como o irmão de Marta que não consegue ter sucesso em sua vida de *malevo*, nem mesmo quando se trata de roubar a própria família. No caso do par romântico e do poeta italiano representados, poderíamos dizer que eles circulam em uma atmosfera mais reflexiva e menos superficial do que a dos demais personagens. Isso já estava de alguma forma presente no modo como Pellettieri (2002a, b) interpretava as fases do *sainete*, principalmente no que diz respeito às que ele designava como “imoral” e “reflexiva”, que abordamos no capítulo 2 e que retomamos parcialmente no início do presente capítulo. O pesquisador resalta aspectos como o “egoísmo” e a “capacidade de se adaptar às condições possíveis na sociedade” sem

⁴⁰³ Florencio oferece um conselho de amigo e de velho a Ceferino: “Bons homens como você deveriam nascer com um destino menos cruel.

⁴⁰⁴ “Você deve viver a sua vida com toda a sua alma e com toda a sua maldade”.

⁴⁰⁵ “Não ligando para a própria dor e menos ainda para a das outras pessoas. Quando uma ferida te machuca, não se queixe com ninguém. Faça aquilo que as pessoas pobres fazem com os seus trapos sujos: não saem de casa. (risada) Se a vida é uma peregrinação onde a cada momento encontramos um obstáculo ou uma afeição. Que você seja um peregrino que saiba vencer os obstáculos e desfrutar dos afetos. Assim, você chegará no final da sua jornada com a alma inteira, forjada e forte!”

questionamentos morais, como regularidades presentes na primeira dessas vertentes, enquanto na reflexiva o autor reúne elementos que lhe permitem dizer que o personagem “vê a si mesmo vivendo” (*se ve vivir*).⁴⁰⁶ Apesar de Pellettieri não localizar *La chusma* nessa última vertente, poderíamos dizer que essa obra traria esse traço, já que, como observamos, tanto Marta como sua mãe refletem sobre a possibilidade de mudar a sua condição e, por sua parte, a figura do poeta – que nos interessa mais diretamente – atua intercalando suas composições entre os relatos e experiências dos demais personagens.

Nesse sentido, é importante destacar algo que já antecipamos na relação de Florencio com os demais italianos representados que vimos abordando até aqui: na mesma obra, *La chusma*, Garibaldi é descrito a partir do funcionamento do estereótipo que encontramos em *La caravana*, ou seja, como o dono de um estabelecimento interessado em que seus clientes gastem sempre mais e constantemente preocupado com o pagamento. Essa relação com o dinheiro aparece também em *La familia de don Giacumín* e, principalmente, em *Don Chicho*. A relação entre pais e filhos que abordamos como um dos eixos a partir do qual observamos o estereótipo do imigrante italiano também constitui um aspecto que diferencia a figura de Florencio das demais, já que, enquanto os casais das três obras que trabalhamos na primeira parte deste capítulo sobrepõem o dinheiro à relação com seus filhos, ele apresenta sua família a partir de uma relação poética de nostalgia.

Diríamos ainda que existe na forma de representar esses *personagens/imigrantes italianos* aquilo ao qual Pellettieri (2002b) se referia como “adaptados sociales”, mas que como indica Aisemberg (2006) acabam produzindo algo de “inquietante” na forma como estão representados e como pretendem, segundo os estudiosos do teatro, promover uma identificação entre público e encenação: a esses personagens é oferecido espaço na cena, como dizia Rama (apud Ennis, 2008, p. 293), embora tal espaço seja, por estigmatizado, de humilhação, no entanto, pensamos que nesse gesto entrava algo da ordem do “inquietante”. Essa observação nos parece instigante e nos leva a afirmar que há um gesto de autoria *duro*⁴⁰⁷ no modo como esses personagens – como diríamos a partir da conceitualização de Bhabha (2007) – são “apreendidos” e que se faz fundamentalmente presente na *reiteração* de certas cenas ao longo de obras produzidas em diferentes momentos – pensemos que *La Caravana* é de 1915, *La*

⁴⁰⁶ 2002b, p. 211.

⁴⁰⁷ Falamos em “gesto duro de autoria” para fazer referencia ao fato de que o “excedente de visão” – tal como definido por Bakhtin – do autor cujas obras abordamos não tem como atravessar o estereótipo para olhar o “outro” no detalhe. Pego por um certo discurso, reiteramos, não tem como olhar para o imigrante como um sujeito “extraposto” (cf. Payer, 2016). A tendência é a de exagerar para generalizar (movimento que vai na contramão de enxergar o detalhe) e, assim, como também diria Payer (1996) aplinar o olhar com relação a essa figura.

família de don Giacumín de 1924, e *Don Chicho*, de 1933. Uma dessas cenas é a de contar entre lágrimas o dinheiro “herdado” dos filhos, o que representa por si só uma inversão na ordem “natural” pela qual os filhos são os que deveriam herdar de seus pais. Isso nos leva a retomar o que o próprio Bhabha interpreta como a “ansiosa repetição” daquilo que já é “conhecido”, considerando a “ambivalência central do estereótipo” explicitada pelo próprio autor pela individualização da alteridade como descoberta do que já funciona como pressuposto.⁴⁰⁸

Essas lúcidas afirmações do autor nos levam a reconhecer o estereótipo como ele mesmo o define: “um modo ambivalente de conhecimento e poder”⁴⁰⁹, que reproduz, justamente, uma forma de conhecimento relacionada com o poder. A formulação ganha sentido quando voltamos a situar a obra de Novión – e os *sainetes*, de modo mais geral – no contexto da produção do projeto de nação que, no século XIX, antecipou e forjou uma determinada imagem para a imigração e que, a partir da confrontação com o real, ressignificou seu lugar – lugar esse projetado, retomando as palavras de Rama⁴¹⁰, a partir de um discurso “sobre si”, “sobre o nacional”. Desse modo, compreendemos a importância do que aponta o próprio Bhabha ao dizer que a partir do discurso do estereótipo, para além de reconhecer as figuras positivas e negativas, devemos tender a compreender “os processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis)” mediante tal discurso⁴¹¹. O “inquietante” está de volta aqui para que escutemos a partir da repetição do estereótipo do italiano o quanto se dizia aí do próprio sujeito do espaço que o “recebia”.

Aliás, ao recuperarmos o processo total do modo como funcionou a imigração de final do século XIX e começos do XX na Argentina, vemos que Florencio não se localiza da mesma forma nessa obra de Novión a respeito da representação do italiano. Sua relação com a língua, oral e escrita, parece inseri-lo em outra ordem de funcionamento, uma ordem que não atende necessariamente às questões materiais com as quais os demais personagens – não somente imigrantes italianos, mas quase todos os habitantes dos *conventillos* – se vinculam. Isso não significa que a sua situação econômica fosse diferente da dos demais personagens das obras, mas sim que a sua relação com o mundo se dê, como ele mesmo diz, a partir da ótica dos poetas. Além disso, quando questionado por Ceferino sobre o motivo de estar em Buenos Aires em uma situação de medincância – situação que Florencio assume, ao invés do que acontece com

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 106 e 110.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 106.

⁴¹⁰ Apud Ennis, ibidem.

⁴¹¹ 2007, p. 106.

Chicho – logo de ter descrito a sua família na Itália de maneira tão poética, a resposta é evasiva. Em contraposição, lembremos que em obras como *Don Chicho* a razão da imigração acaba sendo explicitada pelo que abordamos como o “mau sujeito”, não desejado para ajudar a compor os braços fortes da nação argentina, e não desejado nem mesmo em seu país de origem.

Mais elementos vêm confirmar a hipótese de que o lugar dado a Florencio, dentro do recorte que fazemos de Novión, destoa do estereótipo. A língua que Florencio fala em suas poesias responderia, de alguma maneira, ao imaginário inicial alimentado pelas concepções da elite letrada que o havia antecipado: o personagem encarnaria um outro modo de estereótipo, no caso, sob a forma de uma “idealização”, sendo capaz de falar – como dizia Sarmiento – “a língua de Dante”. Língua essa que também expressa a nostalgia com relação a uma vida no país de origem que – na representação – se apresenta como “que valia a pena viver”, sobretudo, em contraposição com a sua condição de pobreza em Buenos Aires.

Tal pobreza, por sua vez, é reforçada por um sentimento de rejeição profundo que se instaura em vários níveis da sociedade (“y hasta no hay perro que no le ladre”⁴¹²), o que nos parece que acaba mostrando, também, o quanto o projeto de uma nação grande consagrada à riqueza não deu conta de acolher a imigração. Dessa maneira, no processo maior no qual inscrevemos o funcionamento do estereótipo, Florencio escapa às representações disfóricas reiteradas em *Don Chicho*, *La caravana* e *La familia de don Giacumín*.

Neste ponto, após a série de reflexões às quais nos levou a análise das obras no presente capítulo, passamos a desenvolver as considerações que encerram, numa breve seção, esta dissertação.

⁴¹² “E não há cachorro que não lata para o senhor!”.

Considerações finais

Poderíamos começar considerando os principais eixos nos quais o plano do imaginário foi abordado na presente pesquisa. Um deles foi aquele que a elite letrada de Buenos Aires projetou antes e durante o processo de imigração no século XIX. O outro grande eixo foi o próprio trabalho literário que, no caso específico do teatro, implica sempre a “representação sobre representação”, tal como tentamos deixar registrado no capítulo de análise a partir da questão da autoria. Retomando a epígrafe de Deleuze com a qual abrimos nosso trabalho, não podemos deixar de reconhecer que esses dois eixos atingiram uma forte materialização no plano do simbólico, mediante a escrita de leis e inúmeros documentos e peças de teatro.

Como observamos, o complexo processo de constituição de uma nação significou um forte trabalho de exclusões, apagamentos e ressignificações do qual participou também o teatro como uma prática discursiva de peso, cujo funcionamento instalava um expressivo processo de interpelação desde muito antes do espaço nacional começar a ser projetado. Tal funcionamento estava atrelado ao entretenimento como forma de veicular um determinado discurso oficial, algo que receberia novos contornos entre o final do século XIX e começo do XX sem, no entanto, deixar de trabalhar pelo viés cômico a caricatura daqueles que não eram bem-vindos ou que destoavam da imagem outrora antecipada.

Nesse contexto, os *sainetes* estudados permitiram observar como se associaram aspectos disfóricos à figura do imigrante, principalmente o italiano, que se estendem a toda uma parcela da sociedade urbana do período representado – como os *malevos*, os *guapos*, os *compadritos*, as prostitutas, etc. – colocando-os em um lugar social vinculado à pobreza, cuja representação cômico-caricaturesca representou um de nossos principais interrogantes. O que queremos ressaltar é que o italiano terminaria inserido nesse grande setor, extrapolando a dicotomia *criollo/extranjero*.

Antes de encerrar este trabalho, faz-se necessário dizer que o significante “teatro” foi adquirindo ao longo do processo de escrita diferentes sentidos. Os próprios trabalhos de crítica e reflexão que mobilizamos nesta dissertação servem-se, com frequência, do termo para tratá-lo como uma metáfora, mobilizando inclusive a série metonímica que ele desata. Esse é o caso de Bhabha (2007) e de Sarlo (1995). O primeiro, por exemplo, associa uma “cena” do livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), do autor francês Frantz Fanon, aos “dramas encenados diariamente em sociedades coloniais”, materializando no seu modo de dizer uma metáfora teatral: mediante os termos “cena”, “drama” e “encenar”. Por sua parte, Sarlo também se utiliza dessa metáfora ao afirmar que a cidade de Buenos Aires do século XIX “es el teatro por

excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son *actores* urbanos” e, inclusive, ao falar especificamente sobre a imigração nesse espaço, acrescenta que foi o momento no qual se viveu “el gran *teatro* de una cultura compleja” (grifos nossos).⁴¹³ Esses modos de dizer, de referir a aspectos do que se aborda como “realidade”, tão frequentes nas diferentes práticas discursivas de uma sociedade, colocam em questão a fronteira entre vida-teatro / teatro-vida. A observação nos leva a reforçar o lugar do teatro do *sainete* na vida (real) dos imigrantes italianos da Argentina de finais do século XIX e inícios do XX pelo seu funcionamento reprodutor dos *papéis* que esses indivíduos ocuparam, vestiram, representaram e pelos quais foram *caracterizados*.

As reflexões desenvolvidas até aqui responderam à minha necessidade de abordar determinadas inquietações que a leitura dessas obras me despertou desde o primeiro contato – tal como afirmado na Introdução – e, assim, ponho um ponto final nesta dissertação que interpreto como um dos modos de textualizar uma pesquisa que me exigiu um enorme esforço de inscrição em outras regiões da memória discursiva. Por isso, neste desfecho convivo com a sensação de ter aberto apenas uma possibilidade de leitura e de interrogações.

⁴¹³ Ibidem, p. 7 e 11.

Referências Bibliográficas

Achard, Pierre. (1983). “Memória e produção discursiva do sentido”. In: Pierre Achard et al. *Papel da Memória*. Tradução José Horta Nunes – 2ª ed. – Campinas, SP. Pontes Editores, 2007, pp. 11-17.

Aisemberg, Alicia. “La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo”. In: *Dos escenarios. Intercambio cultural entre España y la Argentina*. Pellettieri, Osvaldo (dir.) – 1ª ed. – Galerna: Buenos Aires, 2006.

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Francisco Cruz (org.) - Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.

Disponível em: <https://archive.org/details/basesypuntosdepa00albe> (último acesso em 01/09/2018)

Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. “La Argentina del Centenario. Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. In: Altamirano, Carlos e Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos: De Sarmiento e la vanguardia*. 1ª ed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1997, p. 269-288.

Assis, Machado de. O Espelho. In: Papéis avulsos: contos, volume 6 – 2ª ed.- São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009. Coleção clássicos da nossa língua.

Authier-Revuz, Jacqueline. “Heterogeneidad mostrada y heterogeneidade constitutiva”. In: *Detenerse ante las palabras. Estudios sobre la enunciación*. Tradução: Blixen, C.; Bolón, A.; Gil, A.; Gomes, M. J.; Hipogrosso, C.; Taibo, M. Fundación de Cultura Universitaria: Montevideo, 2011, pp. 7-52.

Bajtin, Mikhail. (1979) “Autor y personaje en la actividad estética” e “El problema de los géneros discursivos”. In: *Estética de la creación verbal*. Tradução de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo Veintiuno – 2ª ed. – 1985, pp. 13-190; 248-293, respectivamente.

Barthes, Roland. (1973). *O prazer do texto*. Editora Perspectiva, 1977.

Bhabha, Homi K. (1998). “A outra questão. O Estereótipo, a Discriminação e o Discurso do Colonialismo”. In *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

Bonaudo, Marta (dir.) Nueva Historia Argentina. Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852 – 1880). Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1999.

Borges, Jorges Luis. (1926) *El tamaño de mi esperanza*. Alianza Editorial: Madrid, 1998.

_____. (1928). “El idioma de los argentinos”. In: *El lenguaje de Buenos Aires*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1963.

Carella, Tullio. *El Sainete*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1967.

Carricaburo, Norma. *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

Celada, M. T. O espanhol para o brasileiro: uma língua singularmente estrangeira. Tese de doutorado. Campinas: IEL/Unicamp, 2002. Disponível em: http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/Tese_MaiteCelada.pdf. (Último acesso em 12/12/2018)

_____. “Em transferência – Efeitos de uma reflexão no campo das línguas estrangeiras, com foco no espanhol”. In: Rodrigues, E.A., Santos, G.L. dos e Branco, L.K.A. Castelo, *Análise do discurso no Brasil*. Pensando o impensado sempre. Campinas, RG, 2011, p. 441-465.

Revuz, Christine. “A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio”. Trad. Silvana Serrani-Infante. In: Signorini, Inês (org.) *Língua(gem) e identidade: Elementos para uma discussão no campo aplicado*. Capinas: SP, Mercado de Letras; São Paulo, Fapesp, 1998, pp. 213-230.

Conde, Oscar. Lunfardo: Un estudio sobre el habla popular de los argentinos – 1ª ed. – Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.

Courtine, Jean-Jacques. (1982) “Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso”. Trad. Flávia Clemente de Souza - Universidade Federal Fluminense e Márcio Lázaro Almeida da Silva – Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: *Policromias*, junho 2016.

Cruz, C. C. A. da. *A invenção do bairro (periférico) na literatura portenha: o caso de Evaristo Carriego*. Trabalho apresentado no *Congreso Internacional “Ciudades Latinoamericanas. La utopía intelectual en una geografía inestable* (UBA) 2009.

Cuñá, A.G. A. *Fundación mítica de un género: el ensayo borgeano en diálogo con la literatura gauchesca*. Tesis para obtener el grado de doctora en literatura hispánica, 2013. El Colegio de México.

Di Tullio, Ángela Lucía. Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Domenech, Eduardo. *Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros “indeseables” en tiempos de la “grandes migraciones”*. In: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana (REMHU), Ano XXIII, nº45 - jul./dez. 2015, pp. 169-196. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1980-8585250319880004509> (Último acesso em 17/8/2018).

Ennis, Juan Antonio. *Decir la lengua*. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

Faraone, Roque. *Varela: la conciencia cultural*, e se encontra na *Enciclopedia uruguaya*, nº23, 1968. Disponível em <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6744> (última consulta realizada em 02/07/2018).

Fernández, Alejandro. *La ley de inmigración de 1876 y su contexto histórico*. In: Almanack, Guarulhos, nº 17, p 51-85, Dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-463320171705> (último acesso: 10/7/2018).

Gadet, Françoise; Hak, Tony (org.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethania S Mariani [et al.] – 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

Gadet, Françoise; Pêcheux, Michel. (1981) *A língua inatingível. O discurso na história da Linguística*. Campinas: Pontes, 2004.

Gallo, B. R. *Historia del Sainete Nacional*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Leyendo, 1970.

Goldman, Noemí (dir.) *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806 -1852)*. Tomo 3. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

Guimarães, Eduardo. *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.

Halperin Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1995.

Haugen, Einar. “Dialeto, língua, nação”. In: Bagno, Marcos (org.) *Norma linguística*. Edições Loyola: São Paulo, 2001, pp. 97-114.

Leandro Ferreira, Maria Cristina. (1993). “A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (O funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade)”. In: Eni P. Orlandi (Org.) *Discurso fundador*. Campinas, SP: Pontes – 3ª ed. – 2003.

Meo-Zilio, Giovanni. El “Cocoliche” Rioplatense. *Boletín de Filología* (16). Universidad de Chile: Editorial universitaria, 1964, pp. 61-119.

Milner, Jean-Claude. (1983). *Los nombres indistintos*. (Trad. de Irene Agoff.) Buenos Aires: Manantial, 1999.

Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina (1880 – 1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1965.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2. Del romanticismo al modernismo. Alianza Editorial: Madrid, 2001.

Orlandi, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos* – 4ª ed. – Campinas, SP: Pontes, 2002.

Kailuweit, R. El contacto lingüístico italiano-español: ascenso y decadencia del “cocoliche” rioplatense. In: Trotter, D (ed.) *Actes du XXIVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Aberystwyth 2007, Tubinga: Niemeyer, vol. 1, pp. 506 – 514.

Payer, Maria Onice; Celada, María Teresa. (Orgs.) *Subjetivação e Processos de Identificação. Sujeitos e Línguas em Práticas discursivas – inflexões no ensino*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

Payer, Maria Onice. “A condição humana de sujeitos à deriva: corpos, línguas e diluição do sujeito”. In Grigoletto, Evandra; De Nardi, Fabiele Stockmans (orgs.) *A Análise do discurso e suas histórias: Avanços e perspectivas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

_____. “Retrospecção e estereotipia. Imagens urbanas sobre o campo”. *Revista Rua, CAMPINAS*, v. 2, p. 83-101, 1996.

Pêcheux, Michel. (1988). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi et al. – 5a ed. – Campinas, SP. Editora Unicamp, 2014. (Original em francês: *Les vérités de la Palice*. 1975)

_____. (1982). Delimitações, Inversões, Deslocamentos. Tradução de José Horta Nunes. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas n° 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.

_____. (1983). “Papel da memória”. In: Pierre Achard et al. *Papel da Memória*. Tradução José Horta Nunes – 2ª ed. – Campinas, SP. Pontes Editores, 2007, pp. 49-57.

Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de - constitución (1700-1884)* 1ª ed. Buenos Aires: Galerna, 2005.

_____. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)* 1ª ed. Buenos Aires: Galerna, 2002b.

_____. *Alberto Novión: la transición al grotesco criollo*, – 1ª ed. – Buenos Aires: Eudeba, 2002a.

_____. (ed.) *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1999.

_____. (dir.) *De Toto a Sandrini. Del “cómic italiano” al actor argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001.

_____. (dir.) “Alberto Novión, un olvidado”. In: *Espacio de crítica e investigación teatral*. Quiroga, Osvaldo e Rovner, Eduardo (dir.) n° 5, abril de 1989, pp. 79-82.

Ramos, Luiz Fernando. “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena”. *Revista USP Sala Preta*, 2001, volume 1, pp. 9-22. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57001/59998> (último acesso em 5/12/2018).

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Sarlo, Beatriz. *Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX* (Online). *Orbis Tertius*, 1(1): 1996, pp. 167-178. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2475/pr.2475.pdf

Sayad, Abdelmalek. “O que é um imigrante?”. In: *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução Cristina Murachco. Edusp: São Paulo, 1998. p. 45-72.

Serrani-Infante, Silvana. “Análise de Ressonâncias Discursivas em Micro-cenas para Estudo da Identidade Linguístico-Cultural”. In: *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 24, Campinas: SP, Jul./Dez., 1994, pp. 79-90.

JORNAIS

El Defensor de las Leyes (29/1/1837). Edição disponibilizada pela Universidad de la República Uruguay em

anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/7563/1/115-1837-01-27.pdf

ANAIS ELETRÔNICOS

Gonçalves, Sheila Lopes Leal. *Apontamentos sobre o cenário artístico em Buenos Aires – do período colonial ao século XIX*. Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC, São Paulo, 2012.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

Gobello, José. (1975). *Diccionario Lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor S. R. L. 1978.

Diccionario integral del español de la Argentina. Coordinado por Federico Plager – 1ª ed. – Buenos Aires: Voz activa, 2008.

OBRAS LITERÁRIAS CONSULTADAS ELETRONICAMENTE

Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*. 1887. Versão online disponível em <http://www.relpe.org/recursos/libros/Enlasangre-Cambaceres.pdf> (último acesso em 13/04/2018)

Carriego, Evaristo. *Misas Herejes*. Buenos Aires, 1908.

Del Campo, Estanislao. (1866). *Fausto, Impresiones de gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. 2000. Texto disponível em www.elaleph.com. (Último acesso em 12/12/2017)

Gálvez, Manuel. (1922) *Historia del arrabal*. Centro Editor de América Latina S.A. 1968. Texto disponível em <https://es.scribd.com/document/233349373/Manuel-Galvez-Historia-de-Arrabal>

REVISTA TEATRAL

La Escena Revista Teatral, n° 789, 1933. Publicação de *Don Chicho*.

Disponível em: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/755958284/1/LOG_0000/ (Último acesso em 01/07/2016)

TEXTOS LEGISLATIVOS

Ley de Inmigración y colonización (n°817)

http://valijainmigracion.educ.ar/contenido/materiales_para_formacion_docente/textos_de_consulta/18%20Ley%20817.pdf