

QUANDO A ITÁLIA ERA NO BRÁS

Antonio Arnoni Prado

RESUMO

O artigo busca indicar a evolução do tipo e dos falares do ítalo-paulista na literatura e no teatro imigrantes na cidade de São Paulo na entrada do século XX, em meio à transição para o modernismo. Entre o nacionalismo do exílio dos filodramáticos e a experiência anarquista dos imigrantes italianos, o modernismo viria afinar o sentimento de integração e exílio que brota dos desenhos de Voltolino para o jornalismo de Juó Bananere e daí para o teatro da colônia italiana, aproximando comendadores e libertários na prosa instantânea de Alcântara Machado, na qual todos acabam de algum modo representados como agentes de uma nova ordem.

Palavras-chave: São Paulo; imigração italiana; modernismo; Alcântara Machado.

SUMMARY

The article draws the feature and the speech evolution of the Italian-Brazilian character in the literature and dramaturgy of the immigrants in São Paulo of the early XX century, amid the transition towards the Modernism. Between the exiled nationalism of *the filodramatici* and the anarchical experimentation of the immigrants, the Modernism would attune the feelings of integration and exile arising from the drawings of Voltolino, through the journalism of Juó Bananere and the dramaturgy of the Italian colony, to be finally set out in the instantaneous prose of Alcântara Machado, in which *commendatores* and libertarians are both depicted as agents of a new order.

Keywords: São Paulo; Italian immigration; modernism; Alcântara Machado.

Io sono quí trinta e oto anni e por questo já no se sente qui io sea italiano. Parlando, soi, veramente, um brasileiro!

Oduvaldo Viana, *Castagnaro da festa*

Um dos traços mais vivos na obra de Antônio de Alcântara Machado é a naturalidade com que — como em nenhum outro autor modernista — as suas personagens se fundem aos ecos e às imagens da imigração na turbulenta São Paulo de começos do século XX. Isso faz que a tarefa de compreendê-las também implique a de compreender as articulações da imagem do imigrado, hoje convertida — como se sabe — numa espécie de *questão em progresso* que faz convergir para a categoria do *documento* o que antes parecia apenas uma relação virtual entre o fato histórico e a figuração literária.

Sem nos deter na reconstituição dos painéis do progresso que a iconografia da imigração vem ajustando à fisionomia da São Paulo que se

modernizava na entrada do novo século, lembremos a propósito que a máquina e o automóvel, o cinema e os arranha-céus não apenas ampliaram o âmbito dos temas literários como modificaram o *modo de fazer* literatura, precipitando um ritmo novo que fará abalar o olhar devastador com que a vanguarda dos 1920 vai esquadriinhar a metrópole.

As direções do tema naturalmente são muitas, mas — para nos limitarmos a alguns reflexos da cidade na ficção de Alcântara Machado — digamos que no centro de seu universo imaginário se expande, com a imigração, um foco de contrastes que destoa do novo ao mesmo tempo que o desfigura e caracteriza, ancorando-o na metrópole como uma espécie de metáfora provisória da fusão tumultuária do espírito de 22. Nele, aventura e ausência de identidade, exílio da pátria e vocação itinerante como que embaralham os tempos e as origens, anulando diferenças e uniformizando contrastes por meio de uma linguagem que é mais fala do que língua, expansão de registros híbridos mais que expressão reconhecida, pedaços enfim de cultura e sentimentos que afloram a cada instante no cotidiano e na memória.

Como num lance de caleidoscópio, esse emblema da transformação passa pelo traço fino dos desenhos de Voltolino, em particular pela saga imigrantista estampada em suas caricaturas, que se antecipam no tempo como um dos registros mais fecundos do que seria a virada de 22¹. "Voltolino fixou em representações visuais imediatas a aculturação do imigrante italiano em São Paulo, *constituindo uma crônica do imigrado em transformação*", diz-nos Ana Maria de Moraes Belluzo ao destacar o cruzamento dos valores culturais italianos e locais na composição do tipo ítalo-paulista, em face do qual o lápis do artista cultivará uma relação ambígua de aproximação e distância. A tal ponto, afirma a autora, que Juó Bananére, uma criação gráfica de Voltolino — que é também, como se sabe, o criador do Gaetaninho —, acabará encarnando a *polêmica cultural do imigrado* em sua luta pela busca do reconhecimento e da ascensão ao poder².

Mas o traço de Voltolino sedimenta antes de tudo o painel dos deserdados que perderam a pátria. O cenário de seus desenhos é o mesmo cenário do desterro vivido pelo teatro filodramático, num tempo em que os imigrantes, saudosos de casa, ainda comemoravam o *XX di Settembre*, título aliás de uma caricatura de Voltolino que Alcântara Machado, num dos solos de *Cavaquinho e saxofone*, define como sua possível obra-prima. Nela se corporifica a imagem de um dos temas mais caros aos *filodramatici*: a colônia se empanturra de macarrão e vinho *chianti*, o cônsul discursa, "a banda Ettore Fieramosca dá um passeio triunfal pelo Bom Retiro com a gurizada atrás", e na expressão do conjunto — observa Alcântara Machado — Voltolino resume a fusão de dois tempos que se harmonizam, ao fixar a imagem do pai bigodudo "puxando pela mão o filho vestido de *bersagliere*". "São duas figuras que dizem tudo", ele acrescenta.

A atitude embandeirada do italiano orgulhoso com a sua idéia de vestir o filho daquela maneira em homenagem à pátria e o aspecto

(1) "Para o historiador social do futuro Voltolino terá a mesma importância de Debret para o historiador atual. E assim como não se pode penetrar bem a corte de D. João VI sem as gravuras do pintor francês, tampouco será possível entender o início do século XX sem a coleção do *Pirralho*" (Milliet, Sérgio. "Antonio de Alcântara Machado". In: *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944, p. 15).

(2) Belluzo, Ana Maria de M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992, pp. 135-150.

deste último, todo desajeitado, sem compreender a significação daquela maçada, constrangido e bobo,

formando ambos um *contraste gostoso*, que sintetiza, a seu ver,

*a luta surda que se desenvolve entre os que para cá vieram enriquecer trazendo no fundo da trouxa, entre roupas remendadas e caçarolas furadas, todo o peso das tradições da sua raça, e os filhos que deles nasceram aqui, livres dos preconceitos ancestrais, crescendo e se afirmando brasileiros em absoluta identidade com o solo e com o meio*³.

(3) Alcântara Machado, Antônio de. *Cavaquinho e saxofone (solos) — 1926-1935*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, pp. 250-251.

Sem pensar por ora no que se convertem, no espírito de Alcântara Machado, as sugestões que escorrem das imagens de Voltolino, lembremos, na volta do tempo, a importância do legado teatral dos *filodramatici*, em cujos palcos falaram, choraram, amaram e morreram dezenas de vozes imigradas ante as incertezas da vida no Brasil. E lembremos pensando não na especificidade do gênero teatral em si mesmo, mas nas relações de influência e de transformação cultural que essa forma de teatro, em particular do teatro popular, enxertou às novas idéias e às atitudes que começavam a se definir na sociedade que a assimilava, ela própria em fase de profundas mudanças.

É claro que, constituindo-se numa ação de imigrantes — seres arrancados da paisagem cultural de origem —, grande parte de seus objetivos concentrou-se na função do lazer comunitário de índole integradora, e numa primeira etapa, como ocorreu no Brasil, os espetáculos vinham montados de fora, seguindo uma tradição que se prolonga até mais ou menos os anos de 1890, como informa Miroel Silveira, um dos mais atentos estudiosos do assunto. Em São Paulo, segundo ele, as primeiras representações são feitas em língua italiana, primeiro com espetáculos beneficentes em favor dos compatriotas "despaisados" que aqui chegavam, e mais tarde com as montagens de caráter nitidamente teatral que em geral terminavam em festa e muita dança. A influência desse teatro foi tão determinante que algumas peças de autores importantes da época, como Gomes Cardim, Coelho Neto e o próprio Arthur Azevedo, só foram exibidas em São Paulo depois de traduzidas para o italiano. A razão, segundo Miroel, é que, ao contrário do que acontecia no Rio de Janeiro — onde, primeiro com a Corte e depois com a República, toda uma dramaturgia nacional vinha sendo experimentada —, na São Paulo provinciana e recém-aberta ao capital raramente as produções nacionais eram exibidas. De tal modo que autores como Alencar, Martins Pena, França Júnior e Macedo só vieram para cá muito mais tarde. E pior: numa época de plena superação do romantismo e de franca transformação naturalista, autores como Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre e mesmo Machado de Assis quase não eram conhecidos pela experiência direta do palco⁴.

(4) Sigo nas referências gerais aos filodramáticos em São Paulo as indicações de Miroel Silveira no belo estudo *A contribuição italiana ao teatro brasileiro — 1895-1964* (São Paulo/Brasília: Quiron/INL, 1976).

Daí que por influência dos filodramáticos — em especial na fase posterior à da presença das companhias italianas que aqui se exibiam mostrando os valores da *italianità* e do grande teatro da Europa (Goldoni, Shakespeare, Dumas Filho) — se abre uma primeira porta para a personagem local, ora tomada sozinha, ora contracenando com o imigrante, em geral em quadros sugestivos e muitas vezes cômicos. Como não ver na fala atrapalhada dos tipos italianos de *O boato*, de Laurindo Leal, por exemplo, encenada no teatro Politeama em 12 de maio de 1891, os traços que antecipam a linguagem das personagens de Voltolino, Bananere e Alcântara Machado? Na cena do segundo ato em que dialogam o Terceiro Vendedor de Peixes e o matuto Anastácio, este pela primeira vez em passeio pela capital, encontramos uma situação que aparecerá com frequência nos desenhos de Voltolino ("o tão bão cumo tão bão" na capa de *O Sacy*, a verve rural nas traquinagens do "Zé-Burro") e mais tarde, em sentido inverso, na blague que os jornais da colônia faziam, misturando ao italiano a gaiatice do jargão local. Nela, o Vendedor, num português macarrônico, oferece lambaris aos fregueses, mas grita errado o nome do peixe: "Lamparina fresca! Lamparina fresca!", para horror do matuto, que não se contém: "Então peixe é lamparina?... Ora até o que se vê na capitá!", e vai embora indignado, decidido a nunca mais voltar.

Pois esse contato do imigrante com a gente simples do povo e depois com os tipos estáveis da cidade (o juiz, o capitalista, o doutor) é já, se podemos dizer assim, um primeiro desvio em relação à fisionomia teatral dos filodramáticos no Brasil. O filão que se abre e que tanta variação experimentou nas mãos de alguns modernistas marca em relação à personagem, se não um gênero (a crônica, o caso imigrante e mesmo o conto na obra de Alcântara Machado), pelo menos a assimilação do *tipo* — o imigrante de fala atrapalhada, gestos largos e cheio de estardalhaço que vai aos poucos ingressando no cotidiano da cena paulista, em especial no interior, para onde seguiam as maiores levas da mão-de-obra atraída pela imigração.

Um outro aspecto interessante é que a superação da personagem filodramática pelo tipo ítalo-paulista amplia-se com a entrada do imigrante para o teatro anarquista, já na primeira década do século. Curiosamente, no entanto, mesmo apartada do universo dos filodramáticos — voltado, como sabemos, para os grandes temas da *italianità* com a solenidade necessária para acompanhar, por exemplo, as aventuras do *Conde de Carmagnola*, de Manzoni, a leitura sentimental dos episódios do *Cuore* de Edmondo de Amicis ou mesmo as façanhas de Garibaldi, tão em voga naquele momento de esplendor do *Risorgimento* italiano —, a personagem imigrante anarquista manterá com ele uma estreita relação. A razão é que o teatro anarquista não se livrará do melodrama e do tom solene tão caros aos procedimentos cênicos das sociedades filodramáticas que para cá traziam o verniz do cosmopolitismo do grande teatro da Europa adaptado ao entretenimento da colônia italiana em formação. Tanto assim que, mesmo nos episódios mais combativos tirados da experiência das *universidades populares* italianas, os temas, apesar de revolucionários, mantinham sempre a duração empostada

da mensagem, seja, por exemplo, no confronto entre Cristo e os patrões atrabiliários (*Cristo alia Festa de Purin*, de Giovanni Bovio), seja na vitória congregada dos oprimidos contra os opressores (*Rambolot*, de Luigi Damiani), seja ainda nas peças que exploram alegoricamente o tema do orgulho revolucionário e a solidariedade de classes, como é o caso de *Emílio Zola innanzi ai coccodrilli*, de Felice Basterra, para não falar dos textos emblemáticos mais da ação direta, como na peça *Il viandante e l'eroe*, de Felipe Vezzani.

No teatro libertário local o tipo ítalo-paulista — mesmo quando aliado dos trabalhadores brasileiros na luta pela afirmação de seus ideais⁵ — pouco aparece. Na verdade, enquanto personagem, não se pode falar do imigrante anarquista que compusesse um tipo revolucionário nos moldes do teatro libertário italiano que lhe servia de modelo. Isso equivale a dizer que o cosmopolitismo filodramático que envernizava a comunidade italiana em São Paulo (e dentro dela as pequenas elites que já então floresciam para os grandes empreendimentos do capital), ilustrando-a pela ilusão do contato e pela compensação cultural do mito da pátria que ressurgia, não servia na mesma proporção para integrar sob o manto da *italianità* as camadas dos trabalhadores imigrantes que empobreciam num cotidiano adverso quase sempre sem condições de poder voltar. Quer dizer: a figura do italiano pobre, alheia à máscara do tipo e do exótico e sem nenhuma razão para achar graça da vida que levava no Brasil, se não tem lugar nos salões filodramáticos também não aparece no teatro anarquista, mais voltado para os clichês do bem e do mal nas figuras do oprimido e do opressor, como no drama *Ribellione*, de Giovanni Baldi, para a metáfora da redenção, como no *Primo Maggio* ou no *Ideale*, de Pietro Gori, ou ainda na valorização da ação direta contra o Estado e seus representantes legais em peças como *L'Sciopero*, de Errico Malatesta, ou *L'Assolto*, de Antona-Traversi, que aqui entravam como modelos.

Que razões explicariam a sua ausência numa literatura que até certo ponto acompanhava as transformações da cidade, já àquela altura integrada, no dizer de Caio Prado Jr., "ao circuito da finança internacional"? Lembro aqui a força de certas produções do teatro anarquista que saíam em folhetins pela imprensa operária, alterando a linguagem e os modos de representar a cidade e as relações de trabalho, simulando a revolta em espetáculos-relâmpagos nas ruas e nas portas das fábricas. Um vasto material a ser coletado nos periódicos da época nos mostra uma linguagem ágil e muitas vezes gaiata, fora do jargão tradicional dos dramas anarquistas, em que a distância da utopia, diluída pela retórica dos figurantes, dissimulava a impossibilidade da ação e do desfecho. Contos breves, relatos soltos, instantâneos de imagens-flagrantes como que em estado documental bruto vão retratando o cotidiano da luta social na metrópole que surgia, envolvendo o trabalho, a família, as aspirações dos que vêm de fora e não têm lugar, a aliança entre os imigrantes e os nacionais contra a ordem que os mantém à margem.

Curiosamente, esse embrião da revolta já inoculado na paisagem de São Paulo a partir da ação militante de novos agentes sociais que mostram a

(5) Essa disponibilidade do ítalo-paulista em favor das causas de interesse comum vem indicada por Franco Cenni quando nos mostra que, por ocasião da guerra ítalo-turca, os liberais da revista *Don Chisciotte*, os anarquistas de *La Battaglia* e *L'Alba Rossa* e os socialistas do *Avanttil*, que mantinham posições discordantes sobre as questões da campanha colonialista, uniram-se incondicionalmente em defesa da Itália quando esta entrou na I Guerra Mundial (Cenni, Franco. *Italianos no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Martins, s/d, p. 286).

sua força num acontecimento como a grande greve de 1917, por exemplo, fora das colunas da imprensa operária não terá representatividade literária à altura de seu significado revolucionário nem no teatro nem na ficção anarquista da época, apesar da modernidade das comédias de Felipe Gil publicadas no jornal *Guerra Sociale*, de alguns esquetes como o intitulado *Maluquices*, escrito a várias mãos por um grupo conhecido em São Paulo como Os Alienados; as crônicas de ação dramática ou do cotidiano, como *Na cretinolândia*, de um certo Lancetta, além de cenas e *contos extraordinários* como os de Luigi Damiani, que recortava imagens irreverentes das credences do povo, para não falar da produção circunstancial dos irmãos Arturo e Luciano Campagnoli em relatos alegóricos em que a irreverência do imigrante abre um tipo de leitura dissonante e inovador da nova realidade. Todas elas no entanto insuficientes para sustentar uma intenção literária que tematizasse o imigrante libertário à altura do que ele representava para a São Paulo daquele tempo.

Uma das causas dessa exclusão estava no próprio sistema literário, em que a imagem do estrangeiro pobre e insubmisso não quadrava bem com a retórica do parnasianismo então em voga. Outra razão, de ordem política, vinha da repressão das autoridades a todo estrangeiro que ameaçasse a ordem interna e de alguma forma resistisse aos seus códigos. Relatos, crônicas e poemas que atestam o banimento, a prisão e mesmo os maus-tratos deixam claro que os pobres e inconformados de fora aqui dentro não tinham vez. Se havia algum interesse, este se concentrava na imagem do imigrante trabalhador e amigo que se apresentava como uma força positiva a integrar-se na construção do progresso paulista. Era ele que aparecia nos palcos das sociedades filodramáticas, fazendo carreira, aliando-se às oligarquias e muitas vezes abastecendo as elites de doutores e bacharéis. Já o imigrante insubmisso era preso ou banido, e mesmo alguns deles, como Luigi Damiani, ao voltar para a Itália, chegaram a denunciar a discriminação e a intolerância de que foram vítimas.

O caso de Damiani interessa ao nosso tema porque, tendo aqui participado na luta da organização dos trabalhadores, em 1919 acabou expulso do país e ultrajado em sua honra pessoal para retomar na Itália uma campanha contra o governo brasileiro, que ele acusou pelas páginas do jornal *Volontà*, de Ancona, de abandonar à própria sorte os imigrantes italianos e de ignorar os apelos humanitários que chegavam da Europa por meio das páginas do *Fanfulla*. A *lâbia* dos nossos governantes, a retórica de suas leis e atitudes, a truculência da polícia a serviço dos ricos arrematavam, a seu ver, um quadro de desigualdades cujo primitivismo era incompatível com o menor avanço na conquista das liberdades fundamentais do homem.

Em sua farsa *La palia e il galeoto* (dez cenas distribuídas num ato único), além da Glória e do Poder, estão em cena um Fotógrafo Patife, o Chefe de Gabinete bajulador, seis Mosqueteiros que urram, três Porteiros que não falam, o Representante Diplomático de uma república que sugere o Brasil e um Ditador autoritário e bufão. O tom, que chega por vezes a lembrar as cenas de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, cabe

perfeitamente no espírito das representações farsescas, dramáticas ou em prosa, que aparecem na imprensa operária de São Paulo, em que o espalhato e a verve do ítalo-paulista são já um traço vivo inseparável do conjunto. Aqui, se o filão anarquista acaba diluído numa literatura de segunda, o universo do imigrante pobre (em grande parte conquistado pela ação política dos primeiros) vai ser recuperado, na outra ponta da rebeldia, pela literatura e a arte dos modernistas, em particular pela prosa de Alcântara Machado, enriquecida pelas antecipações gráficas de Voltolino e os relatos humorísticos de Juó Bananére.

Bananére é aliás um emblema de transição que migra das tiras de Voltolino para as crônicas de Alexandre Marcondes Machado, que passa ele próprio a encarnar a personagem, assinando-se Juó Bananére, "poeta, barbiére i giurnaliste". Sua "passagem" pelo *Rigalegio - Organo Indipendente do Abax'o Pigues i do Bó Ritiro*, que se apresentava como "dromedário ilustrato" interessado em "anarquia, sicialismo, literatura, vervia, futurismo e cavaço", é bem uma amostra de como a presença do imigrado italiano mudara de fisionomia e deixara para trás a imagem do desterrado saudoso movido pelo projeto nacionalista dos filodramáticos. Mais próximo do ítalo-paulista, já é, como dissemos, parte ativa das vozes da cidade, misturando-se ao caipira e ao doutor, ao negro e ao português, empurrado em cada esquina pela onda barulhenta dos dialetos que se fundiam na metrópole que nascia⁶. Essa "língua caricatural", como a denominou Ana Maria Belluzo, é um efeito fundamental da fala *não sistematizada* que "usa tanto o código ortográfico português quanto o italiano e onde as palavras das duas línguas vêm caoticamente misturadas, parodiando a fala do imigrado italiano inculto"⁷, com a finalidade, como nos lembra Mário Carelli, de castigar os vícios da sociedade e ridicularizar a produção literária da época⁸.

"Símbolo risível e porta-voz por excelência do carcamano"⁹, Bananére — ele próprio um ítalo-paulista, "não pelo sangue, mas por tudo o mais", como o definiu certa vez Alcântara Machado — "era um sarcasmo e o símbolo cômico e ridículo do imigrante que aqui se faz gente, vira importante, dá opiniões"¹⁰. Por ter superado os limites concebidos pelo seu criador, deu vida e infundiu personalidade aos tipos de Voltolino, trazendo para a linguagem e a experiência do cotidiano a singularidade que ficara dos contornos gráficos de um Pietro Sgorlon, o veneziano campestre dos desenhos de Voltolino que acaba se tornando um caboclo empedernido, de um Torsolo, *o italiano de rua sempre pronto a brigar*, ou mesmo de um Gaetaninho, que no lápis de Voltolino *aspira à glória* e embarca como voluntário para fazer a guerra na Itália, antes de converter-se em personagem literário na prosa de Alcântara Machado.

Por esse viés mistura-se também ao falar estilizado do imigrante italiano do teatro. Na peça *O dinheiro do trouxa*, de Luiz Medici, adaptada por F. Collazo, por exemplo, Genaro, Carmela e Totó — contemporâneos do Bananére — são registros populares vibrando na mesma chave cômico-satírica. Carmela, por fundir a simplicidade e a impaciência da italiana caseira e humilde ("Alembra-te que galinha velha fá bom caldo"), capaz no entanto

(6) Miroel Silveira (op. cit., p. 25) registra a seguinte impressão de Gina Lombroso Ferrero em sua passagem por São Paulo: "Ouve-se falar o italiano mais em São Paulo do que em Turim, em Milão ou em Nápoles, porque entre nós se falam os dialetos, e em São Paulo todos os dialetos se fundem".

(7) A observação é de Aurora Fomoni Bernardini em "Voltolino e Bananére: due interpreti dell'italianità nella San Paolo degli anni 20". *Libri di Itália (La traduzione: saggi e documenti)*. Suplemento ao n° 535-538, set.-dez. 1994. Roma: Ministério dos Bens Culturais e Ambientais, 1995, p. 71.

(8) Carelli, Mário. *Comendadores e carcamanos*. São Paulo: Ática, 1985, pp. 100 ss.

(9) A expressão é de Vera Chalmers em *Três linhas e quatro verdades* (São Paulo: Duas Cidades, 1976).

(10) Alcântara Machado, *Caquinho e saxofone*, loc. cit., p. 255.

de atos incontidos que fazem lembrar os destemperos da Gurmeligna de *La divina incrensa*, mãe do Semanigno Santo, "chi non era de bringadêra" e que num certo dia, no relato de Bananere, "deu o strillo i apagnó quattros tapa pra elli". Ou mesmo os desatinos da Juóquina, a mulher do Bananere, que o trai com o poeta Mílio de Menezos e, depois de assassinada pelo marido, lhe aparece em sonho, na cadeia, cheia de raiva: "Porca miséria! Si vucê incontinúa mi inscugliambá io già urganiso un brutto frége aqui!". Totó, por encarnar o imigrante inseguro na nova pátria ("Semos tudo malo, Carmela. Anda que te vanno a cortà a comunicação"), e Genaro, pelo coração mole de tantos outros tipos, como o Carluccio, o Beppino ("E que me importa, se sô felice. E a vucê devo esta felicità, Totó. Vucê é amigo de verdade. Vucê é meu irmó. Meu filho. Meu pai.").

A fala de Fortunato, o bilheteiro de *O boato*, de Laurindo Leal, comparado ao tipo clássico do *imigrante embrulhão*, é também uma expansão misturada dos falares que desandam na prosa macarrônica dos relatos de Bananere: "Manája la Marona! Io sono amparato do direito... Já tengo avvocato... tengo testimoníe... sono amparato... Embora gaste tutti denário guadagnato nella lotaria, vado disputare la questione de la cabra mia!". Como também a exteriorizam as personagens italianas anedóticas que então abarrotavam os palcos de São Paulo, conforme nos mostra Miroel Silveira. Entre elas, um birrento Branculi que se enrola no ítalo-paulista em *Uma festa na Freguesia do Ó*, de Danton Vampré, em cujo teatro aparecem ainda o barulhento barbeiro Trigoletti de *A família Carrapatoso* e o impagável Felipe, "que nada mais faz do que falar estropiado para marcar sua presença colorida no quadro italiano em ebulição". Ambos, por sua vez, expansões de uma mesma máscara dramático-popular que identificava o afoito Genaro, de *A pensão da mulata*, de Euclides de Andrade, e o divertido Tagliarini do sainete *Morreu o Neves*, de Raul Pederneiras e Luiz Peixoto¹¹.

Mas é o *Castagnaro da festa*, de Oduvaldo Viana, no espaço degradado do cortiço e do botequim, entre os ecos da fábrica e das vendinhas daquele tempo, que incorpora em seus quadros e cenas as *intalianadas* do carcamano que deblatera nos relatos de Juó Bananere e depois invade o universo imaginário dos contos de Alcântara Machado, em que se define como tipo estável da cidade e como tema estilizado da prosa do modernismo. Lá estão os pregões dos ambulantes que passam pelas ruas do Brás ("— Arangia pêra do Rio! Un tuston cada uma, u tuston!"), lá está a Carmela, moça bonita que o namorado não quer porque o pai é *castagnaro* e pobre ("Illos pensam que son uns barone", diz a mãe, Dona Sirena, que, a exemplo da Tia Filomena, do "Gaetaninho", cantarola todas as manhãs o *Ai Mari!* e é tão espeloteada quanto a Juóquina do Bananere: "Um dia io se deixo pigá uma bruta sova em cima dessa mulata").

Nesse universo povoado de imigrantes — além do turco mascate aparecem entre outros o seo Max alemão e o Alfredo português —, o italiano, como nos contos de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, é que compõe a maioria. "Os intaliano... — diz o Marcolino para o Bicudo — a gente já não sabe quem é brasileiro aqui. Antigamente brasileiro se chamava Arruda,

(11) Silveira, op. cit., passim. O autor assinala a presença ostensiva, entre 1910 e 1914, de uma reação contra o italianismo que se espalhou por São Paulo naquele momento de verdadeira explosão industrial no estado. A presença italiana era tão acentuada que um autor como Gomes Gardim teve de verter duas peças (*Prova de considerazione* e *Il nono infastidito*) ao italiano para poder vê-las encenadas.

Conceição, Fonseca. Hoje é Fuzaro, Marchetti, Del Picchia...". Todos levados pelo sonho de vencer na vida, entre a melancolia e a pobreza das ruas sujas do cortiço, vão se fixando na paisagem da cidade à medida que circulam da caricatura para a crônica, da crônica para o teatro, do teatro para a literatura.

Entre cadeiras na calçada e as notícias da vida alheia, a rudeza do Castagnaro de Oduvaldo Viana, que se enche de ternura pela filha humilhada pelo noivo, já está no sangue do sapateiro Giribello de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, naquele mundo de decepção contida, de meninos correndo pelas ruas, de mulheres discutindo com os maridos em meio ao choro dos pequenos ecoando pelos quartos. Aos repentes do Castagnaro se juntam as explosões do tripeiro Giuseppe Santini — desesperado com o desperdício de luz ("Mi vuole próprio rovinare questa principessa") da outra filha Carmela que Alcântara Machado concebeu num de seus contos. De igual modo se alinham num mesmo plano a usura do Amico turrão e o pãodurismo do Natale Pienoto, do "Armazém Progresso de São Paulo", a vaidade do Marcolino é a mesma da janotice do Ângelo Cuoco perseguindo "Carmela" na rua Barão de Itapetininga. Tudo articulado como se os gêneros se misturassem e a literatura se abrisse para exprimir os sons, os ruídos e as falas que se diluíam no contexto do novo e pontuavam os movimentos da cidade sob o ritmo do novo século.

Nos relatos de Alcântara Machado o mapa da cidade confunde-se com o destino do imigrante e com a afirmação social do ítalo-paulista como falante de uma nova língua de São Paulo. Neles, a linguagem que articula a morte do pequeno Gaetaninho mistura involuntariamente comédia e tragédia por não saber direito como expressá-las, ao dizer por exemplo que o menino "amassou o bonde". Ao contrário do tipo exótico do teatro filodramático, voltado para a Itália distante na busca de compensar a felicidade como um bem perdido, o seu mundo é aqui, como aqui estão os amores de Bianca e de Carmela perseguindo o Buick do Ângelo entre a praça da República e o largo do Arouche, que o destino ajuda a revelar em meio à dança das costureirinhas, das overloquistas e da navalha denticulada do tripeiro Giuseppe Santini, desconfiado do assanhamento da filha Carmela.

Sob esse aspecto a biografia de Aristodemo Guggiani é uma espécie de exame de admissão à cidadania mediante o qual a literatura nos revela o cotidiano da ascensão do imigrante pobre no contexto da nova pátria. Do Grupo Escolar da Barra Funda ao Tiro de Guerra 35, passando pelo time juvenil do Flor de Ouro e chegando ao emprego de cobrador da Companhia Autoviação Gabrielle d'Annunzio, o homem e a cidade parecem crescer em escalas paralelas. Ele, enquanto cidadão que vence, que quer ser artista do Circo Queirolo, que aprende o hino nacional e ajuda a empastelar o *Fanfulla*, "que falou mal do Brasil". A cidade, na medida em que aparece como emblema de um outro *nativismo* refletido no pára-brisas do ônibus que ele vai orgulhosamente conduzindo entre o Patriarca e a Lapa, por onde se desencadeiam os pequenos dramas que só agora vêm para a boca de cena com o estribilho da música do "Fubá" e letra de Spartaco Novai Panini. Dali é possível ver o Nicolino da quitanda Trípoli matar a menina Grazia por

amor, ou acompanhar o casamento da filha do Conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda com o filho do carcamano Salvatore Mielli, agora com o título de Cavaliere Ufficiale. Já então a mãe da pequena Lisetta, que chora no bonde com inveja do urso felpudo da menina rica, pode ralar em ítalo-paulista sem qualquer constrangimento. Biagio, do Corinthians, vence a Rocco, do Palestra, para o mais vivo desgosto da pobre Miquelina, que o amava, e o barbeiro Tranquilo Zampinelli da rua do Gasômetro 224-B se esquece da Guerra da Abissínia e do general Cadorna para virar capitalista e requerer naturalização por meio do filho, que agora é bacharel das Arcadas.

Como nos desenhos de Voltolino, os contos de Alcântara Machado amoldam a figura do carcamano à própria alma do *povilêu paulista*, onde ele se iguala "com uma preta cozinheira, um mulato cafajeste, um vendedor de jornais, uma costureirinha e um portuga de bigodes", como o próprio Alcântara um dia registrou. Sua presença agora é tão viva que no mesmo ano da publicação de *Brás, Bexiga e Barra Funda* os redatores e chargistas de *Il Moscone*, por exemplo, invertendo a mão das influências, não resistem a enxertar ao compasso da frase italiana pedaços saborosos de expressões típicas do nosso povo, como aquele dito típico de embolada que se mistura a um juízo de alcance moral ("*Ma sapete, dicevano, il diritto di asilo é sacro, la Francia è la culla del liberalismo, abbiamo una tradizione da mantenere... E patati e patatá...* "), ou aquela alusão gaiata de pé de página que brinca com o jogo do bicho ("*Éravamo 144. Potete giuocare questa centena al bicho che guadagnerete al sicuro*"), ou ainda a da aproximação do italiano com o caipira no desabafo sem jeito do imigrante afobado: "*Da una settimana sono qui nell'interno dello stato, feito un caipira perche ci sono venuto per afari...*" (grifos meus).

Já então o caminho estava aberto e no lirismo de Mário de Andrade a gritaria dos imigrantes pobres que vendiam pelas praças se converte em poesia, modulando o contraste das novas vozes da Paulicéia que mudava: *Batafassa'ô furnn!* Ele, Mário, que já havia registrado em italiano a pulsação de muitos versos e no poema "O domador" saudara (*Guardate!*) "o galhardo filho do carcamano como sucessor heróico da raça heril dos bandeirantes", embora no *Macunaíma* ficasse com um pé atrás em relação ao imigrante rico, que ele sutilmente incorpora em algumas seqüências do gigante Piaimã.

Recebido para publicação em
16 de novembro de 2001.

Antonio Arnoni Prado é professor do Deptº de Teoria Literária da Unicamp. Publicou nesta revista "Lima Barreto personagem de João Antônio" (nº 54).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 62, março 2002
pp. 97-106
