

ITALIANOS NA FICÇÃO BRASILEIRA: MODERNIDADE EM PROCESSO

CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA

Universidade Federal de Santa Catarina

No âmbito da prosa brasileira, a presença de personagens de imigrantes italianos não é nada desprezível. Pode ser conferida na ficção publicada sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, quando o fluxo migratório europeu rumo ao Brasil segue um ritmo ascendente, até atingir, na década de 1880, proporções consideráveis, mantidas nos decênios seguintes, grosso modo, até os anos de 1930.

Em *O Guarani* por exemplo, de 1857, é a um italiano, Loredano, a quem é conferido o papel nada nobilitante de encarnar um mau caráter tão extremado que beira o desequilíbrio, ou o disparate romântico. O leitor habituado a José de Alencar irá também recordar que, em *Senhora* (1875), a personagem, ou melhor, o figurante que oportunamente oferece a possibilidade a Fernando Seixas de reagir à situação em que se metera, e iniciar seu processo de “regeneração”, é um mascate italiano, que lhe vende singelos pente e escova de dentes, emblemas primários do empenho recém decidido pela liberdade. Digno de nota é que o contato com o italiano causa pejo

e repugnância ao brasileiro Seixas e, ainda, que o mascate embolsa afoito o dinheiro recebido, não sem antes tentar dar o troco, é verdade, para se afastar rapidamente e evitar qualquer possível confusão que pudesse lhe trazer complicações. Na literatura de Alencar, os italianos, de qualquer maneira, restam à margem, o que aliás sinaliza a pouca tolerância do escritor por estrangeiros ou brasileiros estrangeirados.

Há todavia autores cuja postura diante de novos habitantes do país, imigrantes e descendentes, e mesmo de outros “exilados”, não necessariamente estrangeiros, é bem diferente. É o caso de Lima Barreto, o que pode ser comprovado por uma breve análise de seu romance mais conhecido, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), em que patriotismo e nacionalismo radicais são postos em xeque.¹

Policarpo Quaresma, que os exprime, segue uma trajetória que vai de um ufanismo fanático a uma profunda desilusão, o desacordo consigo mesmo desaguando numa crise existencial. Melancólico, o tom do final do livro é potencializado pelo quase completo abandono a que fica reduzido o Major Quaresma. Todos aqueles com quem privara e em quem confiara, com a exceção de alguns poucos, deixam-no à míngua, com medo de se prejudicar junto aos poderosos de plantão caso intercedessem por ele. É exatamente entre esses poucos, para quem senso de justiça e solidariedade humana são valores a preservar e defender, que se encontra a personagem de Olga, filha de Vicente Coleoni, imigrante italiano. Antes quitandeiro ambulante, este fora ajudado por Policarpo, que se torna seu compadre, apadrinhando-lhe a filha. Quanto a Olga, ao contrário das “nossas moças” e a exemplo do padrinho, mostra possuir ideais humanistas, oriundos não da educação mas “de um pendor próprio”, como frisa o narrador, “talvez das proximidades européias do seu nascimento”.²

Possível fator diferenciador, a origem italiana não constitui marca denegatória, recoberta que é por uma aura redentora. As passagens conclusivas do livro, a despeito do clima sombrio assinalado, são compostas a partir da perspectiva da personagem de Olga, o que é em si sintomático. Mais relevante, porém, é que elas apontam para o futuro, para a esperança de que um dia venha a nascer, das ruínas do presente, uma sociedade justa e menos hipócrita: “Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros” (297). A aproximação entre uma mulher, filha de italianos, e um mulato, tocador e compositor de modinhas, emite o brilho particular da construção utópica. Sobre esses seres híbridos, que transitam entre espaços e estratos sociais apartados para o bem da boa ordem, tratados conforme aos acordos do preconceito, da exclusão e da censura, sobre eles se projeta o futuro, a espera de um possível.

O aceno de Lima Barreto é inequívoco: para além das modificações que “tinha havido... nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima” (297), ou seja, adentrando no campo dos seres humanos e suas relações entre si e com o mundo, tornava-se imperativo contar com a sensibilidade, a inteligência e o caráter, a experiência e os ideais de homens e mulheres

deixados até então de lado, e por isso mesmo mais sensíveis às injustiças. Era necessário valorizá-los e escutá-los. À lógica da exclusão que a sociedade carioca impõe a Policarpo, por suas excentricidades, e a Olga e a Ricardo, por motivos de origem, étnica e social, e de gênero, o escritor responde com uma lógica fundada na inclusão, o que pressupõe, obrigatoriamente, um deslizamento de posturas, valores e ideais.

Como indica o romance de Lima Barreto, foi preciso esperar até o início do século XX para que os imigrantes, de modo geral, e os italianos, em particular, conquistassem lugar de maior relevo na prosa nacional, para que fossem tratados menos superficialmente, em sintonia aliás com o incremento de sua importância na vida social das regiões brasileiras onde a imigração constituiu um fenômeno de massa. A chave com que os forasteiros haviam sido de modo usual considerados, em que predominava uma combinação entre certo desprezo e alguma hostilidade, perde força, a escala tendendo a ser organizada com base no espanto gerado pelo fato concreto da presença de imigrantes, o que acarreta a obrigatoriedade do convívio entre nativos e eles. No campo literário, os adventícios por vezes recebem um tratamento mais cuidadoso, tornando-se mais densos e complexos enquanto representações humanas.

Aceitos como integrantes do complexo social brasileiro, não como meros coadjuvantes mas como seres que compartilham um mesmo momento histórico, atuam em algumas narrativas num relativo plano de igualdade frente a personagens nacionais. Representações de imigrantes começam a funcionar não poucas vezes como pivôs em torno dos quais práticas e tradições locais são postas em questão, a partir de uma perspectiva que as vê com estranheza. Como a isso se sobrepõe o estranhamento que, invertendo o ponto de vista, trazem consigo, dada a condição de estrangeiros, em muitas ficções ocorre no mínimo uma duplicação da perspectiva — que se torna dialógica, para falar com Mikhail Bakhtin —, ou, em certos casos, quando são diversos os grupos nacionais interpretados, há uma multiplicação delas.

Esta dispersão, todavia, não implica a ausência do recurso a estereótipos mais arraigados. *Marco Zero*, o romance “cíclico” ou “mural” de Oswald de Andrade (*I – A revolução melancólica*, 1943; *II – Chão*, 1945) ilustra a situação descrita. O autor procura traçar um panorama da complexa situação social, sobretudo no espaço paulista, abalada pelos acontecimentos do início da década de 1930, considerado segundo a ótica de personagens pertencentes a classes e grupos sociais distintos, figurando entre esses imigrantes de origens díspares. O enredo é armado como um mosaico, montando-se a partir de fragmentos que revelam interesses e concepções das várias personagens, sobressaindo, à maneira realista, conflitos e tensões que se projetam sobre o processo histórico, iluminando-o.

A despeito do “intuito cru da documentação”, o romance “derrapa num pitoresco bastante constrangedor”, como assinala Antonio Candido, resultando um “ênfase da sociedade (...) corriqueiro, parecendo recobrir

tudo com uma gelatina indiferenciada de caricatura”.³ Daí as personagens, a despeito de suas singularidades, pouco se afastarem do senso, e do lugar, comuns. No que tange aos imigrantes italianos, o percurso de Nicolau Abramonte é testemunho eloqüente de tal enfoque redutor: chega ao Brasil com os pais, trabalha como colono, economiza, compra um pedaço de terra, planta e beneficia cana, muda-se para a cidade mais próxima, onde abre comércio e acaba prefeito. O ápice de sua ascensão ocorre quando se torna banqueiro em São Paulo, ali se instalando “num bairro chique”. O sucesso econômico contrasta todavia com hábitos e maneiras: ele e sua família revelam enorme mau gosto, péssima educação e pouca cultura, adequando-se a um perfil convencionalizado do novo-rico de origem imigrante.⁴

Aplicada a personagens italianas, trajetória similar de arrivismo — traduzida, de maneira geral, pela seqüência: posse da terra, fixação num centro urbano, fundação de indústrias, empresas comerciais ou financeiras — caracteriza outras narrativas de ficção da primeira metade do século XX. Um bom exemplo é *Fazenda* (1940), romance de Luís Martins, onde essa trilha é percorrida por Jesuino Fioravanti. O realce a alianças entre italianos enriquecidos e famílias oligárquicas, em declínio econômico, é também recorrente. No plano dos enredos conforma-se assim um certo padrão que delinea e limita a atuação de personagens italianas, e o modo de apreendê-las. Na ficção de Luís Martins, é com uma das filhas do coronel Taborda, “descendente dos mais puros bandeirantes”, que o italiano se casa, enquanto João Paulo, o fazendeiro cuja decadência é função inversa do êxito do imigrante, divisa como futuro desejável para sua filha o casamento “com um filho do comendador Jesuino Fioravanti, senhor de fábricas e muitas fazendas...”.⁵

Quando tematizam alianças entre membros de famílias tradicionais e de italianos enriquecidos, é comum aos escritores enfatizar o desconforto dos primeiros, que só aceitam a “degradação” social aí implicada por força da necessidade da manutenção de prestígio e fortuna. É possível divisar aí uma crítica ao papel dos imigrantes na subversão de valores tradicionais vigentes entre as elites brasileiras, e para o fortalecimento de uma sociedade em que as relações se pautam, antes de mais nada, pelo interesse econômico.

A questão não escapou a Antônio de Alcântara Machado, que em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) compõe um amplo painel da presença italiana na São Paulo do início do século XX. Em “A sociedade”, a união entre a filha do conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda e o filho do cav. uff. Salvatore Melli consagra, por assim dizer, o negócio acordado entre os pais. O preconceito contra italianos é desde o princípio anunciado, com a sentença implacável da esposa do conselheiro: “— Filha minha não casa com filho de carcamano!”. Na conclusão, contudo, é assinalada a superação do impasse, feita mesmo de maneira irônica: além de o estigma ser deixado para trás, pela família tradicional, a parte mais inflexível desta é ainda sutilmente rebaixada e nivelada às personagens imigrantes. Como

revela o cav. uff., a “mãe de sua futura nora” fora antes sua freguesa, tendo não raro comprado “fiado e até sem caderneta”, numa alusão ao fato de ser ela também uma nova-rica cuja ascensão deriva provavelmente de casamento vantajoso.⁶

Narrativas como “A sociedade” indicam um percurso de integração social dos italianos que obtiveram sucesso em “fazer a América”. Em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, outros dois contos giram em torno do tema. Em “Nacionalidade”, o relato opera com base no contraste entre enriquecimento e o sentimento de “italianità”, o imigrante italiano perdendo o primeiro, e aceitando-se cada vez mais cidadão brasileiro, conforme seus negócios prosperam. “Armazem Progresso de São Paulo”, por sua vez, mostra passos da trajetória do italiano que faz fortuna. Dado que neste caso a narrativa mostra o sucesso como função de atos condenáveis (cobrança por produtos não vendidos, obtenção de informações mediante suborno), a imagem resultante do italiano endinheirado é nada lisonjeira, conformando-se além disso aos traços toscos do estereótipo do “carcamano”.

Situação diversa, em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, ocorre quando o narrador atenta para italianos e ítalo-paulistas das camadas populares. Emergem então conflitos pessoais e sociais trabalhados com sensibilidade, marginalização e injustiças que cercam o cotidiano de imigrantes em proeminência. Alcântara Machado releva sonhos, decepções e tragédias que perpassam a vivência sobretudo dos filhos dos italianos. Dois dos contos tematizam desejos infantis de posse e poder: “Gaetaninho” e “Lisetta”. Já “O monstro de rodas” descreve velório e funeral de uma criança italiana atropelada por um “almofadinha”, “filho de rico” cuja impunidade é anunciada e denunciada. Os protagonistas de “Carmela”, “Tiro de Guerra N. 35”, “Amor e sangue” e “Corinthians (2) vs. Palestra (1)”, por sua vez, são jovens à procura de espaço, a busca de satisfação passional surgindo entremeada à necessidade de inserção profissional. Exercendo os jovens italianos atividades que demandam pouca qualificação e formação escolar, e que proporcionam limitadas chances de ascensão, projeta-se contudo a manutenção da posição subalterna.

Também Mário de Andrade mostrou-se sensível à situação de italianos e italianas jovens e pobres a buscar, no território da urbe moderna, um futuro aprazível. Imagens de “italianinhos” contrastam assim com a visão crítica reservada a italianos aburguesados, como Venceslau Pietro Pietra, de *Macunaíma* (1928). É o que se percebe em “Jaburu malandro”, “Caim, Caim e o resto”, “Menina de olho no fundo”, “Piá não sofre? Sofre”, de *Os contos de Belazarte* (1934), em “Primeiro de Maio”, de *Contos novos* (1947), ou ainda em *Balança, Trombeta e Battleship* (Ou o descobrimento da Alma) (iniciado em 1927).

A partir de meados do século XX um elemento novo marca a literatura relacionada a imigrantes. Se até então eram raros autores de origem estrangeira, descendentes de imigrantes surgem como responsáveis por textos de ficção que privilegiam exatamente o grupo de que provêm. Entre os

italianos, é o caso de Tito Batini, que em *Filhos do povo* (1945) acompanha a história de uma pequena cidade do interior, focalizando venturas de italianos vítimas do processo de modernização, parte deles pautando sua atuação social por princípios anarquistas. Ou de Hernani Donato, que em *Filhos de Destino* (1950) narra a saga de um grupo de italianos desde a chegada ao Brasil, acompanhando a sucessão de gerações, com os fracassos e êxitos que experimentam. Em comum, os dois autores revelam preocupação em fugir de esquemas tradicionais aplicados no enfoque de imigrantes. Evitando realçar os processos complementares e opostos do enriquecimento e da desumanização, procuram resguardar a densidade humana de suas personagens. Dramas e conflitos de ordem diversa são generalizados, afetando italianos e demais personagens, independentemente da origem.

A recuperação do passado dos imigrantes por parte de descendentes constitui, aliás, uma tendência ainda presente. Para os italianos, é o que atesta, por exemplo, a ficção de José Clemente Pozenato, com *O Quatrilho* (1985) e *A cocanha* (2000), que procura preservar a memória da imigração italiana para o Brasil. O estranhamento, então, tem menos por objeto os recém-chegados que o ambiente e a população do país que os recebe. Trata-se de uma tentativa de resgatar, pelo viés de personagens de imigrantes, dificuldades que tiveram de enfrentar antes, durante e após a realização da travessia.

A literatura é, antes de tudo, um fato de linguagem. A representação de estrangeiros na prosa de ficção coloca, por isso, o problema da pertinência ou da demanda de “traduzir”, precisamente no domínio da linguagem, diferenças culturais. Claro que o modo como cada autor responde ao desafio é variável, dependendo contudo, e de forma determinante, do grau de contato que personagens de origem imigrante mantêm, no plano dos enredos, com membros de outros grupos enfocados. O apoio na linguagem como signo de diferenças torna-se exigência maior na medida que tais distinções sejam centrais para o desenvolvimento narrativo. Embora o uso de termos ou expressões em línguas estrangeiras seja comum entre escritores afeitos ao tema da imigração, é sobretudo na ficção brasileira que focaliza o momento do contato e do convívio entre nacionais e estrangeiros, qual seja, as décadas posteriores ao início da grande imigração, que o trabalho em torno do entrechoque lingüístico se mostra imperativo.

O recurso estratégico à língua como marca de origem nacional surge de modo mais sistemático, dentre os autores até agora citados, em Antônio de Alcântara Machado, Oswald e Mário de Andrade. Não é mero acaso tais escritores ocuparem posição central no Modernismo. Isso pode ser explicado levando-se em conta que o período em que vivem e sobre o qual se debruçam em sua atividade literária corresponde, em grande medida, àquele em que a convivência entre nacionais e estrangeiros, em diferentes espaços sociais, era imediatamente observável. Ou ainda lembrando, com Mário de Andrade, que um dos esforços empreendidos pelos modernistas foi justamente em prol do “direito permanente à pesquisa estética”, que redundou

“na vitória grande do movimento no campo da arte”.⁷ O resultado final, claro, não necessariamente levou a um ganho na densidade humana das personagens, como visto, mas é inegável a ocorrência, no mínimo, de uma conscientização acerca do caráter plural e histórico da linguagem, e acerca do problema da integração do elemento lingüístico aos demais planos narrativos.

Conforme Raymond Williams, entre os diversos modernismos que eclodiram no plano internacional há um traço comum, relacionado à imigração para as metrópoles. Refletindo sobre a importância deste traço para processos de diversificação formal e lingüística então verificados, o crítico observa: “[E]l elemento general más importante de las innovaciones formales es la inmigración a la metrópoli, y nunca se destacará demasiado cuántos de estos grandes innovadores eran inmigrantes en este sentido preciso. En el nivel del tema, esto subyace de una manera evidente a los elementos de ajenidad e distancia, e incluso de alienación, que con tanta regularidad forman parte del repertorio. Pero el efecto estético decisivo se produce en un nivel más profundo. Liberados de sus culturas nacionales o provinciales, o en ruptura con ellas, colocados en relaciones completamente nuevas con las otras lenguas o tradiciones visuales nativas, y puestos entretanto frente a un novedoso y dinámico ambiente común del cual muchas de las formas más antiguas estaban obviamente alejadas, los escritores, artistas y pensadores de esta etapa encontraron la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidade del medio, de sus propias prácticas.”⁸

Se no Brasil da primeira metade do 1900 escritores e artistas que passaram de fato pela experiência da imigração são raros⁹, alguns dentre eles, de todo modo, como os três há pouco citados, atentam para a presença estrangeira no país, refletindo em parte de suas obras sobre conseqüências daí resultantes. Representações de imigrantes e estrangeiros, dadas suas exigências específicas, não deixam assim de constituir, também no Brasil, elemento fundamental para processos de experimentação lingüística e formal então verificados e, em particular, para o perfil inovador de obras modernistas.

No esforço por explorar, na pauta ficcional, desdobramentos trazidos pela presença de imigrantes italianos há um antecessor ilustre, ainda pouco conhecido apesar da enorme popularidade que encontrou em seu tempo e do interesse que seu trabalho vem despertando no meio acadêmico. Trata-se de Juó Bananére, personagem desenvolvida por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado.¹⁰

Juó Bananére surgiu em outubro de 1911, como correspondente italiano de *O Pirralho*, com “As cartas D’Abax’o Piques”. Marcondes Machado herdou o espaço de Oswald de Andrade, que iniciara as “Cartas”, em agosto daquele mesmo ano, com a personagem de Annibale Scipione. Vale lembrar que *O Pirralho* trazia ainda, além das “Cartas”, outras seções cujos textos eram atribuídos a personagens “estranhas” na paulicéia de então — de origem imigrante, como portugueses e alemães, ou de origem nacional, caso dos “caipiras”.

Signo do processo de cosmopolitismo de São Paulo, tais colaborações permitiam criações imediatas em torno do exotismo daqueles novos habitantes. Constituíam, ao mesmo tempo, experiências verbais pelas quais dicções, acentos, palavras, expressões e estruturas inusitadas, no domínio do português local, em especial em sua versão escrita, eram a este combinadas, resultando representações nada ortodoxas de linguagens, em sintonia com registros originais de falas audíveis no espaço urbano. Ocupavam, também no espaço da revista, um lugar de exceção, já que as demais seções e colaborações não fugiam às normas do bom escrever da época.

A perspectiva estranha portanto se materializava, no plano da linguagem, pelo recurso a uma expressão híbrida, que imitava o português macarrônico falado por estrangeiros, no caso das personagens de imigrantes, ou pelo uso do dialeto caipira, para os migrantes nacionais. Representações de caipiras ocupam espaço próprio na cultura brasileira — os textos de *O Pirralho* com base nelas apenas dão prosseguimento a uma longa tradição. Quanto à colaboração de supostos imigrantes, no entanto, ocorrem na revista os primeiros ensaios do processo de formação de um gênero específico, o macarrônico, que sobreviveu até meados do século XX.

Alexandre Marcondes Machado, com Juó Bananére, foi um dos principais responsáveis por esse processo. Além de colaborar nos principais periódicos que acolhiam textos macarrônicos, publicou também *La divina incrensa*, em 1915.¹¹ Neste que foi o primeiro livro macarrônico lançado no Brasil, reuniu parte de sua produção em versos saída em *O Pirralho*, ampliando-o em 1916, quando a ele incorpora crônicas e poemas antes publicados nesta mesma revista e em *O Queixoso* e *A Vespa*, periódicos de vida efêmera que circularam em 1915 e 1916.

A participação substancial e sistemática de Juó Bananére na cena cultural brasileira da primeira metade do século passado indica a relevância do trabalho de Marcondes Machado. O contínuo exercício de criação ficcional em torno de um imigrante italiano possibilitou ao autor entreter um diálogo fértil e divertido com a vida sócio-cultural de sua época, pelo qual não raro introduz uma original visada crítica e irônica, essencialmente moderna, e que ao mesmo tempo fornece coordenadas pioneiras para o desenvolvimento do gênero macarrônico. Não é demais realçar esta dimensão do trabalho do escritor, qual seja, considerando-o à luz da larga produção macarrônica que percorre a cultura brasileira do século XX, e que lhe dá parte de seu relevo enquanto gesto de intervenção cultural.

A criação de uma imagem de um imigrante italiano pobre fornece o ponto de partida para todo o empreendimento de Alexandre Machado. Qualquer discussão sobre a obra assinada por Juó Bananére deve, nesse sentido, levar em conta os limites da representação proposta. O primeiro e fundamental elemento a se destacar é a linguagem macarrônica forjada pelo autor para a expressão da personagem. Fruto de um trabalho de estilização diretamente inspirado pelas falas híbridas de italianos e ítalo-paulistas, o

macarrônico de Juó Bananére se caracteriza pela pouca sistematicidade, pela espontaneidade e fluidez admiráveis.

Com ele a personagem realiza o trânsito, recupera o deslocamento, a instabilidade do presente; afronta marcos rígidos e determinados, desrespeita hierarquias estabelecidas. Tais características não se restringem, entretanto, ao plano da linguagem, o que é fundamental, sendo ainda empregadas na definição do perfil da personagem, feita também sob o signo da mobilidade. Ora, se lembrarmos, com Mikhail Bakhtin, que traços como tais são próprios do discurso cômico, temos um ponto de apoio crítico e analítico que auxilia a perceber sentido e pertinência do ato de Marcondes Machado.

Fortemente ancorada no circunstancial, a literatura de Juó Bananére é tributária do cotidiano; feita sob a égide do constante movimentar-se, funda-se na dinâmica da vida paulista e brasileira. Ela é, por isso, eminentemente processual. No princípio a personagem constitui primordialmente motivo de riso, alvo de derrisão, isso graças à reiteração de uma série de estereótipos aplicados a italianos pobres. Juó Bananére constituía então um tipo — histriônico, ignorante, mal educado, exagerado e eloquente. Seus textos pressupunham um certo estranhamento, um distanciamento, um olhar alheio, superior e escarnecedor com respeito aos italianos a que se referiam, uma espécie de visada unidirecional que lançava sobre imigrantes a pecha da ignorância, da grosseria, da brutalidade. Assinalavam, no campo da representação ficcional, a existência de espaços ou universos de segregação que correspondiam a situações de fato na esfera do convívio social.

Em razão disso a personagem sempre serviu como uma luva para a criação satírica. Pois funcionado ela como emblema de modos de ser tidos como degradados, bastava trazer para a sua órbita de atuação outras personagens para que estas se “contaminassem”, passando a agir ao modo dela. Esta estratégia foi empregada por Alexandre Machado para desancar adversários de momento dos setores das elites paulistas aos quais se alinhava. No início da década de 1910, graças a desdobramentos da Campanha Civilista, estes eram em especial o Marechal Hermes da Fonseca e Pinheiro Machado, no plano federal, e seus aliados paulistas, Rodolfo Miranda e o coronel José Piedade em primeiríssimo lugar. O episódio da ameaça de intervenção federal no estado de São Paulo, por exemplo, fornece o substrato para a crônica adiante, que ilustra o mecanismo descrito e mostra o grau de comicidade e o poder de fogo a que podia chegar a sátira de Juó Bananére:

Ch'ingatástrofa.

S'immagine che tutto os mondo già stavo pinsando che o Capitó non facesse maise a guerre co'a intervençó. Di maniera che fumos tutto o póvolo a vutá ingoppa a Rodrigos Alveros, molto açussegados e també io fui apitando co gascimo.

Io vutai; os mios inleitores, che io só gabo leitorale, també vutaro e fumos tumá un choppo che pagó o Guvernimo, mesimo inda a sala pigado co'as leiçós.

Inveiz di repente si dexamos uvi una gritaria, disposa una purçó di tiros, os surdado pitaro, a bulancia da polizia també pitaro e intó io e os mios cumpagneros curremos lá pur causa da vedê che roba fosse quella.

Ih! mamma mia! c'era o Capitó che stavo fazendo a guerre c'oa intervençó giunto con una purçó di surdado do inzercito e con tuttos os pau d'acguas suos accurreligenarios.

I disposa si dexe dizê che o Capitó non té curaggio!

Io che non só troxa né nada, grité logo: - viva o Capitó! e fumos indo o palazio du guvernimmo pur causa da fazê a dispusiçó do Burquerque Linhes. Quano xigamos lá, o Capitó vuleva pigá logo un tiro ingoppa a gabeza do Linhes, ma inveiz un uomo pichinigno che tenia lá, co'a gabeza pilada che né u pinto che caí nu milado, ma che io non conuceva, s'inventó che saria migliore p'ra scacciare u Linhes, ordinasse p'ro Jota Jota da fazê un discorso. Intó facemo un circolo e butamos o Linhes indo o meie.

O Jota Jota principiú, e disposa o Linhes non fui maise ingapaiz da scultare, si tiró inzima a finestra e disgambó p'ra fóra da vargina du Garmo.

Aóra mi cuntaro che quello uomino che tenia a gabeza pilada fosse u Hermese da Funzega. Io si rí una purçó di tempio.

Intó urganisaro un grande banchetto e o Dionisio fui currendo no ristorante Bulogna, che é o migliore bó di tutto o mondo, pur causa da buscá a cumida.

Aóra mesmo o Dionisio vurtó con una carrozza tutta xiigna co banchetto.

Tenia o macaroni, a polenta, u biffa milaneza, o salambo e moltas altras roba proprio gustosa. Tenia també u vigno barbera e u grignolino.

Tutto os mondo rumaro a mesa giunto co Dionisio e io pigué e sinté ingoppa una gadéra vicino co'a mesa e tutto os mondo che stavo lá també.

Inveiz quano io já vulevo bibé una carafa grignolino, o Morére da Silva disse di nó, pur causa che quello che tenia da mangiá primière saria u Hermese da Funzega.

- Si signore! disse io.

Aóra o Hermese si alevantó e disse cosí.

- Mios signoros.

Io mi só venuto do Rio a Janére pur causa da butá questo mio amigo inzima a presidencia, mesimo che saria bisogno di traversá una filera di gagnó. Pur istu mutivo, aóra che io já tegno guadagnado a guerre co'a intervençó, vi apresento (e butó as mon sopra do tupeto do Capitó, che ficó tutto virmeglio) o Rudolfe Mirando, nosso inlustro Capitó-guvernatore.

Tutta as gente baté as mon e io també.

Disposa sintamos inda a mesa e pigamos da bebê, da mangiá e qualchevolta si acunversava.

Un'ora disposa tuttos si tenia pigliado a sbornia. O Capitó stavo postando co Hermese chi saria capaiz di cantá una mudinha maise bunita.

O Morére da Silva tenia caido indo o chon. O Dionisio també. O Jota Jota també.

Ma inveiz di repente intro o Garonello, molto bunito, molto virmeglio e si disse tutto cumuvido:

- Signoros! Io tumé o quartelo da polizia.

Ma inveiz nisciuna persona s'importó co Garonello perché stavano tuttos sborniato.

U Garonello ulhó p'ra cá, ulhó p'ra lá... e si piglió també a sbornia.¹²

A partir desta situação inicial, Juó Bananére ganha consistência, acabando por se transformar em personagem, no sentido literário do termo. Contemporâneo de Juó Bananére, Antônio de Alcântara Machado descreve com propriedade esta metamorfose: “Evidentemente a criatura foi aos poucos ultrapassando os limites que lhe traçara o criador. A princípio mera

caricatura do italiano-padrão, com o tempo adquiriu vontade própria, conquistou sua independência, se libertou, firmou e desenvolveu a sua personalidade, a impôs ao criador. Lançada na vida da cidade, a ela se incorporou, com ela evoluiu”.¹³

Porque ao longo dos textos referências que identificam Juó Bananére como um ser específico, um imigrante italiano vivendo em São Paulo, vão sendo apresentadas. A família, com esposa e filhos que se casam, novos filhos que nascem, netos, peripécias diversas em torno do núcleo familiar articulam uma narrativa na qual o cronista fala também de si, não mais apenas sobre suas opiniões sobre o cotidiano.¹⁴ Juó Bananére, além disso, outorga-se o lugar de autoridade intelectual, começa a se exprimir de modo mais incisivo, a tratar de assuntos polêmicos e a discutir temas de caráter abstrato, genéricos, da esfera da erudição, com o que ultrapassa as fronteiras da crônica e da narrativa ligeiras. Essa dinâmica de expansão é acompanhada por uma multiplicação de modelos textuais de que se serve a personagem. Fruto desse mesmo movimento é o nascimento do poeta e escritor Juó Bananére, cujas paródias de clássicos da literatura encontrarão ótima acolhida.

Verifica-se uma transformação nos textos que, não mais se limitando a ser sobre Juó Bananére, tornam-se também de Juó Bananére. Há uma extensão no modo de inserção da personagem — esta deixa de ser um estranho, um estrangeiro na sociedade paulista, tornando-se sujeito de uma narrativa. De paciente de um processo de objetificação, Juó Bananére assume o papel de agente objetificador. Isso implica uma superação ou, no mínimo, uma relativização dos estereótipos aplicados aos imigrantes italianos de baixa condição social. A visão abrangente e estática, conservadora, similar àquela que Edward Said identifica no caso da codificação do oriente e do oriental pelo orientalista ocidental, deixa de reinar absoluta e, sufocada pela densidade humana da personagem, correlata da densidade humana do italiano imigrado, divide espaço com a narrativa. O alcance diacrônico passa a não ser apenas função de episódios circunstanciais que se sucedem, enraizando-se na biografia pessoal de Juó Bananére.¹⁵

O recorte abrangente porém estático, de caráter conservador, se não é abandonado, e na verdade nunca o será, no mínimo divide terreno com o modo narrativo, que ensaia a modernidade como processo pautado pela instabilidade, baseado no deslocamento. Ora, como o deslocar-se pressupõe um acúmulo de experiências e de conhecimentos, implica passagens e ultrapassagens, ele é por isso, em essência, tributário de uma prática cumulativa.

Delineia-se assim uma segunda característica essencial da produção de Juó Bananére. Em seus textos a personagem percorre os mais diferentes espaços sociais que lhe confere o complexo urbano. De mero correspondente, o italiano vai incorporando outros papéis e, para interpretá-los, formas de composição textual a eles relacionadas. Esse tipo de prática baseada na acumulação de moldes e referências variadas, e no seu emprego

estratégico, só possível graças à dimensão processual da literatura de Juó Bananére, é responsável pelo grau de unidade e coesão, de organicidade enfim que, mesmo às avessas, a caracteriza. Linguagens, tipos de texto, lugares sociais, atribuições, os mais distintos elementos são aproveitados, reutilizados. A personagem não se furta de ousar dispor de inúmeras referências que a sociedade lhe descortina.

Torna-se assim possível identificar em Juó Bananére gestos poéticos característicos da modernidade. Seu comportamento enquanto criador guarda inegáveis semelhanças com aquele que exhibe o poeta moderno, como o descreveu Walter Benjamin. No andar de Juó Bananére por São Paulo não encontramos, afinal, algo não muito distante do “passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas”?¹⁶ Mas não é somente com a operação do trapeiro que o trabalho de Juó Bananére se avizinha; dentre as condições que a modernidade impõe aos poetas ele assume outras. Em alguns de seus textos o papel assumido é, por exemplo, o de detetive, como na narrativa que segue, onde a inventividade de Juó Bananére, sua capacidade de lidar com os materiais díspares que a contemporaneidade apresenta, aparece de modo cristalino:

Una notizia sensazionale incirgoló na città desd’a manhã, cos giornali mattotino.

Di tuttas parti, os piqueno venditore dus giornali gridavano:

- Oglia o Stá, o Curreu, o Cumerço i o “Regalegio”. O rapitto do Maresciallo.

Otro gridava:

- A storia da Gioconda! O robbo inzima do ritratto do Hermeze!

Tuttos munno stava con una brutta agitaçó e io també.

Intó io cumprê o Cumerço pur causa di acunhecê o fattimo.

As nutiça cuntava che d’inzioma a fabbrica di gartuxo du Rigalengo fui arubado o ritratto du Hermeze. Io gaí mediatamenti p’ra traiz com treiz attacco di faniquito.

Quano vurtê do attacco fui nu Guarany, tumê un garapinhato di bacaxí p’ra rifrescá a gabeza i piguê di penzá inzima istu ladró originale.

Quano io stavo cosí impreogupato aricibí un tiligramo do Funzequinha co’a seguintima maniera:

*Bananére
Abax’o Pigues
Zan Baolo.*

Rubáro ritratto migno páio gartuxo Rigalengo. Pido inlustro amigue indiscobrí ladró.

Gratificaçó cento milareis.

Funzequinha.

Aóra io apriqué a bunita tioria du nutabile Lacarato ingreze, o dott. Jerloco Olimes, i xiguê ingoppa os seguinte arisurtado, disposa di studiá molto bê tuttas futograffia do lugar do grimo, che mi mandô o Funzequinha.

Primiére: - O ladró é straniero e non acunhecia o Brasile, pur causa che si era brasileiro i acunhecia ista robba qui, tenia di sabê chi o Hermeze tem caguira chi péga na genti chi mexi c'oelli.

Segundo: - O ladró devi tê dois metro venti di arto pur causa che o retratto stavo pindurado a dois metro venti inzima do chó.

Tambê non é gordo maise di un centesimetro di grossura, pur causa qui nu saló andove stavo u retratto, tutto stavo molto bê fixadinho i o ladró non putevo appassá sinó p'ru buraco da fixadura, i come istu buraco da fixadura, non tê maise di un centesimetro di grosso, o ladró tambê non podi tê.

Intó io já sê chi o ladró é straniéro, tê dois metro venti di arto i un centesimetro di grosso. Ma guistu non basta. Vediamo avanti!

Nu meie das futografia venia tambê un toquigno di cigáro marca "bentivi" i un pidaço di papele rasgado i tutto scritto di literatura chi ingontráro tambê nu saló du robbo.

Ora, é invidenti chi o ladró é fumanti i non tê aramo, cioè, é un prontto.

É fumante pur causa che o toquinho fui illo chi fumô i é prontte pur causa che o cigáro "bentivi" é o maise barato do l'Universimo.

O pidaço di papele stavo scritto cosí:

ha do pincel, tirou-lhe uma
a adega, queremos dizer p
eria do maior colleccionador
etos de Arte.
copia, do original autentico,
s que ha muitas copias da Gioconda
e querem seja o original, está n'uma
ca vivenda de Villa Mariana e
quadro de Jonas de Barros e
e outro do leão, o famoso leão
adiador do Cavaliere. Está tapa-
iaguem o vê. E sabemos até que
curioso que perguntou si era um
aquilio, o seu possuidor dissera
estava alí a partitura d'uma opera
a do Brotéro e versos Inedictos
só viriam à luz quando elle,
o cabelludo maestro não
ste mundo,

Come si vede qui stá o brutto imbroglio c'oa Gioconda, coa Villa Mariana, co Brotéro, ecc., ecc.

Invidentementi guista robba é una garta di qualquere gamerata carregando outro di arubá o retratto do "Giogondo" da Funzega. Mediatamenti io apercibi che nista garta estava tutta a decifraçó do iniguima i tratê di ariconstituí a lettera sopra.

Disposa di molto lavoro intellettuale indiscobri che a lettera era d'un tale nigoziante di obigetti di arti che sta morano inda *Villa Marianna*, pigado c'un tale *Juó di Barro, cavalliere* ufficiali ingomendatore da ordi du *lió*, p'ra un otro sugetto che scrive *versoses ineditto* arubá a Gioconda, che nistu gaso non podi dixá di sê o retratto do Hermeze.

Aóra faltava sabê pur che amutive istu gamerata vulevo o retrato du Hermeze, mas guista robba io indiscobrí n'un instantigno.

O tale nigoziante vulevo o ritratto pur causa che é proprio capolavoro, fatto da o Luigi Frango, o maise celebros pittore di “tabuletta” da zona.

Fatto istus indiscobrimenti, io vim lá inda a Villa Marianna pur causa di sapiá o gioio, i indiscobrí lá un tale Fretasvalle, chi di accordimo c’oas informaçô da polizia stá afazeno o mercatori di arti qui in Zan Baolo.

Mas, inveiz, pertigno d’elli non murava o tale Cavaliere da a garta e io fiquê trapagliado, ma cunformo dize a regala “surdado végljo non si aperta”. Intó io fui na gadea e dissi para o Lacarato:

- Dottore! non tē aí nu gabinetto di indentificaçó un funzionario di dois metro venti di arto, un centesimetro di grosso, che fuma cigáro *bentivi*, scrive versoses ineditto i é proutto?

Aóra o Lacarato pigô tutto archivio, virô, virô e achô lá un tale *S. Machado*, gritico di arti du *Pirálhu* con istus signalo.

Intó io co Lacarato mandemos prendê o tale *S. Machado* che interrogatto dissi che nu die 18 distu meze o sig. Fretasvalle, mercatori di arti i autori do celebros libro de versoses “**Arrebento**”, mandô xamá elli i offerecê p’relli di arubá o ritratto du Hermeze che illo apagava cinguanta massoni.

Primiére o *S. Machado* non quize, ma disposa si alembrô che “chi roba de ladrô tē cento anni di perdó”...

I arubô!¹⁷

A interpretação do modo de ser fundado em excentricidades projetadas sobre um imigrante italiano faculta ainda um processo de relativização cultural, de questionamento de normas, valores e crenças aceitas e difundidas, oficiais. Para tanto, o universo rebaixado relacionado ao italiano é por vezes utilizado como parâmetro, como medida ou padrão de referência. O deslocamento atinge limite máximo, alcançando o próprio sistema cultural instituído, que excluía o universo relacionado aos italianos membros das camadas populares. A personagem, em parte de seus textos, não somente ataca concepções e crenças arraigadas, bole com elas, mas ainda constrói, a partir delas, narrativas e composições, em especial travestimentos e paródias, em que estigmas projetados sobre italianos ganham sinal inverso.

Em Juó Bananére, a exemplo do que ocorre em textos de outras personagens macarrônicas, a percepção do estrangeiro ultrapassa a dimensão maniqueísta. A linguagem e a sensibilidade, o modo de ser e de agir, a perspectiva e a “cultura” macarrônicas, rudes e grosseiras, sinais de incultura que eram, após o processo de inversão transformam-se em balizas a partir das quais representações simbólicas da “boa” sociedade, aquela que atribuía a suas codificações o peso de lei, são revistas, decodificadas e recodificadas. O que era visto como periférico, no caso, assalta o centro.

O processo de rebaixamento deixa de ter por alvo preferencial personalidades da vida pública, como nas sátiras políticas. Juó Bananére não mais fala apenas em nome de segmentos das elites; sua voz atinge a dimensão da dissonância. Ilustração exemplar é a crônica “A invençô do Brasile”, em que a personagem, após polemizar com a versão instituída da descoberta, com seu jeito aparentemente ingênuo mas ferinamente malicioso, recria

o episódio, porém desde a perspectiva dos italianos simples de São Paulo. O destaque recai sobre a importância dos conterrâneos para a modernização do país, de que era símbolo a paulicéia dos anos de 1910, considerada ali produto de seu labor. A decantada "Canção do exílio", emblema da nação natural, do paraíso cabralino, é então parodiada, sua recomposição macarrônica reforçando a crítica à retórica da eloquência, tão cara a jovens e velhos jurisconsultos, conselheiros e escritores de então.

A narrativa deslocada e deslocadora de Juó Bananére faculta aos leitores, caso se dispam de preconceitos, introjetar a experiência do deslocamento, matriz de todo o empreendimento. Torna-se possível perceber a nação — sua cultura, sua história, suas tradições — de modo distinto de como esta era oficialmente apresentada, e enxergar a si próprio de modo diferente. A literatura macarrônica pode portanto levar o leitor a perceber o invulgar no vulgar, no familiar o estranho. O salto cognitivo não é nada desprezível.

Chi inventò o Brasile fui o Pietro Caporale.

O Pietro Caporale fui un portoghese nassido no Portogallo in quello tempo che Portogallo era inda a Molarchia, uguale come o Brazile quano era també a Molarchia.

Ma che! porca miseria! tuttas genti stó pinsano che illo fiz una Afriga pur causa di indiscobrí o Brasile! Uh! che speranza.

O indiscobrimento du Brasile fui un fatto molto vulgarissimo.

Tenia di sê, nê che o Pietro Caporale non quera.

Si signori! Illo tenia di i p'ra Afriga pur causa di buscá a scravatura i intó si perdê nu meio du oceanimo. Intó stá glaro che illo non avía di ficá tuttas vita inzima d'acqua, orabolla! Intó illo non ficava c'un fome? Non ficava c'oa voluntá di inxergá traveiz a máia co páio d'elli?

Tambê, che si pensa? O oceanimo intó non tê fin?

Aóra, certamente illo tenia di batê na terra, ma siccome illo stava perdido i non sabia andove stava, intó illo vignó p'ru Brasile e incontró os servagio, o "Vanfulla", o Bó Ritiro, as intalianigna bunitigna, i també o migno avó che ero veterinario da forza publica.

Tambê o Piedadó naquillo tempo giá tenia fazido a cavaçó da "briosa".

Ma inveiz non tenia inda o Lacarato né as taboigna pindurada na luiz inletrica pur causa di dizê p'ra genti tumá a dirêtta i né os bond garadura.

Quano o Pietro Caporale disamuntó du navilio fizero una brutta manifestaçó p'ra elli i disposa livaro illo p'ra avisitá o museu i a Gademina di Diretto.

Inda a Gademina o Dolore Brittofrango fiz un bunito discursimo i disposa arricitó aquillo sunetto do Camonhes;

Migna têrra tê parmeras,
Che canta inzima o sabiá;
As aveses che stó aqui,
Tambê todos sabe gorgeá.

A abobora celestia també
Chi stá lá na mia terra,

Tê muitos maise strella
Che o céu da Ingraterra.

Os rio lá só maise grande,
Dos rio di tudas naçó;
I os mato si perdi di vista
Nu meio da imensidó.

Na migna terra tê parmeras
Dove canta a gallinha d'angolla;
Na migna terra tê o Vap'relli
Che só anda di gartolla.

O Pietro Caporale gustô molto da festa e io tambê.

Após o período entre 1911 e 1917, de maior ousadia criativa, Alexandre Marcondes Machado praticamente abandonou esta vertente. A crítica cultural cede espaço para a sátira política, com que antes se irmanara. A dinâmica narrativa é assim freada, a mobilidade estancada. Menos personagem que chegou a ser antes, Juó Bananére a partir daí será antes de tudo porta-voz de posições e demandas circunstanciais de grupos das elites paulistas. No embate entre criatura e criador, a última palavra coube a este.

Seja como for, a literatura de Juó Bananére fornece mais que um rico testemunho lingüístico de um momento de transição vivido pela sociedade brasileira. Mais que documento, e mais que um ensaio de experimentação que abre caminho para o Modernismo, como insistem alguns estudiosos de seus textos, incorrendo no equívoco de colocá-los à reboque e considerá-los em prospectiva, eles exprimem com propriedade algumas das mais ricas tensões e contradições da modernidade em sua híbrida versão brasileira.

NOTAS

- 1 Sobre a postura de José de Alencar diante de estrangeiros, brasileiros estrangeirados e outros grupos excêntricos da sociedade brasileira, como os negros, ver, de minha autoria, “O demônio familiar”, em *Remate de Males*, Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 20 (2000), Campinas, 2001; pp. 165-185, e “Os demônios de Alencar”, apresentado no VII Congresso da ABRALIC. O crítico que, salvo engano, primeiro chamou a atenção para o foco positivo que Lima Barreto reserva para personagens de imigrantes foi Alfredo Bosi, em “Sob o signo de Cam”, *Dialética da colonização*, 3ª ed., SP: Cia. das Letras, 1996; p. 268.
- 2 Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, 4ª ed., SP: Gráfica Ed. Brasileira, 1948; p. 44. Doravante as citações trarão apenas o número da página, entre parênteses, procedimento que será mantido daqui em diante.
- 3 Antonio Candido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, em *Vários escritos*, 2ª ed., SP: Duas Cidades, 1977; pp. 81 e 83.

- 4 A cena em que Vitalino Borges, o moço bem educado, brasileiro, que se tornara gerente do Banco Abramonte, visita a família de Nicolau evidencia o que foi exposto. Em *Marco zero II – Chão* (Obras completas de Oswald de Andrade – vol. IV), 2ª ed., RJ: Civilização Brasileira, 1971; pp. 93-100.
- 5 Luís Martins, *Fazenda* (Drama da decadência do café), Curitiba, SP, RJ: Guaíra, 1940; pp. 191 e 220.
- 6 Antônio de Alcântara Machado, “A sociedade”, em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (Notícias de São Paulo), SP: Imprensa Oficial do Estado/Arquivo do Estado, 1982 (reprodução fac-similar da edição de 1927); pp. 69–77.
- 7 Mário de Andrade, “O movimento modernista”, em *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª ed., SP: Martins, 1974; pp. 242 e 249.
- 8 Na seqüência Raymond Williams refere-se especificamente à linguagem: “Así, el lenguaje empezó a percibirse de una manera completamente diferente. Ya no era, en el viejo sentido, habitual y natural, sino arbitrario y convencional en muchos aspectos. Para los inmigrantes, en especial, com su segunda lengua recién adquirida, era más evidente como medio — un medio que podía modelarse y remodelarse — que como costumbre social.” Raymond Williams, “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo”, em *La política del modernismo* (Contra los nuevos conformistas), Buenos Aires, Manantial, 1997 (trad. de Horacio Pons); p. 67.
- 9 Uma exceção a ser lembrada é Lasar Segall; autores como Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, por outro lado, graças a suas idas à Europa, vivem a experiência da viagem, que não deixa de ser produtiva para a percepção de distinções culturais.
- 10 Um bom exemplo é o estudo de Maurício Martins do Carmo, *Paulicéia scugliambada, Paulicéia desvairada* (Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira), RJ: ed. da UFF, 1998, que, como o subtítulo indica, toma por base os escritos de Juó Bananére para discutir sobre diferentes representações de italianos na literatura e cultura brasileiras.
- 11 Sobre a produção completa de Juó Bananére, ver minha Tese de Doutorado, *A farsa como método* (A produção macarrônica de Juó Bananére nas revistas *O Pirralho*, *O Queixoso* e *A Vespa* – 1911-1917), Leuven, 1996, em especial o item “A invenção de Juó Bananére”, pp. 21-33.
- 12 “As Cartas D’Abax’o Pigues”, *O Pirralho*, S.P., 09/03/1912.
- 13 Antônio de Alcântara Machado, “Juó Bananére”, *Cavaquinho e saxofone*, RJ, José Olympio, 1940; p. 255.
- 14 A ampliação de *La divina increnca* assinala este processo, já que parte dos acréscimos à primeira edição contemplam exatamente crônicas em que a personagem refere-se a sua vida pessoal e familiar.
- 15 Nos termos de Edward Said, a narrativa, em contraste com a visão, “afirma o poder dos homens de nascer, desenvolver-se e morrer, a tendência das instituições e das realidades à mudança, a probabilidade de que a modernidade e a contemporaneidade alcancem e finalmente superem as civilizações “clássicas”; acima de tudo, ela afirma que o domínio da realidade pela visão não

passa de uma vontade de poder, uma vontade de verdade e de interpretação, e não uma condição objetiva da história. Resumindo, a narrativa introduz um ponto de vista, uma perspectiva e uma consciência opostos à teia unitária da visão; viola as serenas ficções apolônicas (sic) afirmadas pela visão.” Edward W. Said, *Orientalismo* (O Oriente como invenção do Ocidente), SP: Cia das Letras, 1990; pp. 245-246 (trad. de Tomás Rosa Bueno).

- 16 Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império”, em *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas – vol. III), SP: Brasiliense, 1989; p. 79 (trad. de José Carlos Martins).
- 17 “Hermeze- Gioconda”, em “O Rigalegio”, *O Pirralho*, nº 127, São Paulo, 24/01/1914. No centro da página há um desenho reproduzindo a Gioconda, de Leonardo da Vinci, cujo rosto foi substituído por uma fotografia do Marechal Hermes da Fonseca. Entre parênteses vinha informada a fonte de origem da ilustração: “Cliché do *Imparcial*”. O texto joga com episódios da atualidade. Na União Beneficente da Fábrica de Cartuchos do Realengo, um quadro com a foto do Marechal havia desaparecido. Juó Bananére, a exemplo de outros satiristas e jornalistas, relaciona o episódio com o furto da Gioconda, há mais ou menos um ano roubada do museu do Louvre e há pouco recuperada. Na crônica de Alexandre Marcondes Machado, a passagem citada, cuja fragmentação constitui um ato tipicamente moderno, é de autoria de S. Machado, crítico de arte de **O Pirralho**, publicada em **O Pirralho**, nº 123 (27/12/1913). No seu texto o articulista fantasiava com o fato de que a Gioconda estivera em São Paulo.