

PLÍNIO PEREIRA DE SOUSA

**A PARÓDIA EM LA DIVINA INCRENCA DE JUÓ
BANANÉRE**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2010

PLÍNIO PEREIRA DE SOUSA

A PARÓDIA COMO EM LA DIVINA INCRENCA DE JUÓ BANANÉRE

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida
Junqueira.

SÃO PAULO

2010

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Lourdes Santella de Sousa e José Pereira de Sousa,
com eterna gratidão.

AGRADECIMENTOS

À minha irmã Sandra Santella, companheira de estudos e de profissão.

Aos professores do Curso de Especialização em Literatura da PUC-SP e, em especial à Prof^a. Dr^a Maria Aparecida Junqueira, por sua presteza e dedicação.

À Bruna Luciana Silvério, pelo bom ouvido e paciência durante o período em que desenvolvi esta pesquisa.

Aos amigos Lucas Ferreira de Souza, Paulo Alberto Silva, Wesley Diego, Jhonathan Santella e Paula Santella por estarem sempre presentes ainda que o tempo tente nos afastar.

A todos os amigos que fiz durante os dois anos do curso de Especialização em Literatura.

Leiteratura

Se eu sêsse uma braboleta dourada
Das asa azul da cor do algodão - de papel
Subia numa lâmpida acendida
Só pra mostrar que sei
Batê na caixa de fósfiros

Olávius biláquius foi o inventador
Do avião - de papel
Subiu, subiu, subiu
Deu uma vorta na torre eufel

Depois desceu, desceu, desceu
Bateu com a cabeça na pedra e morreu
"olha o breque":
Orora siscreve com "erre" de craudionor "!

Adoniran Barbosa.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido.

Mikhail Bakhtin.

RESUMO

Neste trabalho, analisamos alguns aspectos da obra **La Divina Increnca**, de Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado, representante da imprensa humorística da São Paulo do início do século XX. Com o personagem Juó Bananére, Alexandre Ribeiro marca, positivamente, a história de **O Pirralho**, periódico humorístico dirigido por Oswald de Andrade. Nossa pesquisa tem como objetivo estudar a paródia bananeriana a partir do prisma da ficcionalização autoral. Orientam este trabalho as hipóteses: o arquétipo do italiano imigrado em terras brasileiras não só funciona como pano de fundo para críticas de natureza política, mas também como atributo gerador de uma estética literária inovadora, baseada na estilização de textos consagrados pelo cânone literário; Alexandre Ribeiro, valendo-se da figura do poeta, barbeiro e jornalista Juó Bananére, compatriota de F. T. Marinetti, estabelece um diálogo cômico com o Movimento Futurista. Para responder a essas hipóteses, traçamos considerações a respeito da literatura de veia cômica, vinculada aos periódicos dedicados a sátiras políticas, assim como acerca da linguagem macarrônica de Bananére, que mistura o português ao italiano, desempenhando um importante papel na construção da identidade do ítalo-paulista. Analisamos como é construída a biografia fictícia do autor-personagem Juó Bananére ao longo das paródias de **La Divina Increnca**, e como Alexandre Ribeiro opera tal procedimento. Ressaltamos, ainda, a influência da estética bananeriana na literatura de Antônio de Alcântara Machado e na música popular de Adoniran Barbosa, que recuperam traços fundamentais da obra de Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado. Foram fundamentos deste trabalho o estudo da paródia de Hutcheon (1998), que contribuiu com nossa reflexão sobre a função da paródia no modernismo, como também os estudos de Bakhtin (2008) a respeito da paródia medieval, que nos ajudou no resgate dos legados históricos da literatura. Sobre o eixo autor-herói, também nos baseamos em Bakhtin (1992), em seu trabalho que discute questões relativas à criação literária.

Palavras-chave: Juó Bananére, **La Divina Increnca**, humor, ficção-autoral, paródia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Diogo Velásquez, Las Meninas (1656).....	59
Figura 2 – Pablo Picasso, Las Meninas (1957).....	60
Figura 3 – Pablo Picasso, Las Meninas (1957).....	60
Figura 4 – Pablo Picasso, Las Meninas	61
Figura 5 – Joel Peter Witkin, Las Meninas (Self Portrait) (1987).....	62
Figura 6 – Gustave Doré, A Cigarra e a Formiga	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CAPÍTULO I – DO CRIADOR E DA CRIAÇÃO.....	13
1.1 De Ribeiro a Bananére.....	13
1.2 Paródia: questão de mudança.....	15
1.3 Uma pausa: definição e contextualização.....	18
2. CAPÍTULO II – O BARBEIRO, O POETA E O JORNALISTA.....	25
2.1 O riso e o riso de Bananére, o Barbeiro.....	25
2.2 O Cômico Bananére: o imitador.....	33
2.3 Das Vanguardas ao Vanguardismo bananeriano.....	36
3. CAPÍTULO III – A AUTORIA DE JUÓ BANANÉRE.....	42
3.1 Ficção Autoral.....	42
3.2 Juó Bananére: sua obra, sua vida.....	45
3.3 O Legado do Riso.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
ANEXOS.....	59

INTRODUÇÃO

De todo texto literário emana os ideais de uma geração e a organização do pensamento de uma sociedade. Notamos que o riso é, junto ao grito, arma letal contra as insatisfações de um período, é o anseio por mudanças, o protesto dos oprimidos. Rir é rejeitar o papel que nos impõe o algoz, rimos de quem nos oprime. O artista ri para ser, em sua pequenez, gigante.

Hutcheon (1998) diz que muitas são as épocas que lutam pelo título de idade da paródia, não apenas pelo potencial criativo do texto paródico, como também pelo poder revolucionário do riso. Entretanto, há de se saber rir. É necessário validar o riso por meio de um processo estético planejado que o perpetue; que lhe retire os obstáculos do tempo, os impedimentos diacrônicos que podem tornar finito o signo do riso, pois o riso da paródia “é uma confrontação estilística, uma recodificação no coração da semelhança” (Hutcheon, 1998, p. 19). No coração da semelhança, encontramos a eternidade do texto literário.

Poucos fizeram rir como o fez Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, Juó Bananére. Seu riso se perpetua no riso de outros todas as vezes que se encena o arquétipo fanfarrão do ítalo-paulista ou quando a graça se dá por meio da fala estropiada, pelo erro fonético e ortográfico permitido pelas licenças poéticas. Não que Bananére tenha sido pioneiro nesse quesito, mas dominou como poucos as técnicas de se “falar errado”.

Muitos fatores paradoxais estão envolvidos na linguagem macarrônica de Bananére. Lendo o autor, surgiu-nos a pergunta: quem está autorizado a utilizar determinada fala ou fazer humor a partir de uma linguagem determinada, sem, no entanto, posicionar-se de forma preconceituosa diante do tipo social representado? O autor sabe que não pode simplesmente imitar o próximo, no caso o ítalo-paulista, sem antes validar sua fala a partir da própria figura que pretende representar. É essa necessidade que define o processo de ficcionalização autoral presente nos periódicos humorísticos antecedentes ao modernismo brasileiro. Entretanto, Alexandre Ribeiro, por sua capacidade de fingir vai além, torna-se sombra perpétua de sua criação, a ponto de somente podermos chegar a ele através de Juó Bananére, o italiano.

Juó Bananére é a figura fictícia a quem será atribuída a autoria das sátiras que tanto sucesso fizeram no mercado jornalístico paulista no início do século XX. Aliás, tal recurso era bastante comum entre os periódicos da época. Personagens e mais personagens assinavam a obra dos mais diferentes autores, e os mais diferentes autores revezavam-se na condução dos mais variados personagens, com maior ou menor sucesso. Alexandre Ribeiro destaca-se, por construir uma figura segura e independente com relação ao estilo e linguagem empregados na composição literária. Alguém que ganhou vida independente no imaginário dos leitores, alguém com quem poderíamos por um acaso esbarrar ou até mesmo trocarmos um dedo de prosa, entre um aparar de barba e um corte de cabelo.

O barbeiro, jornalista e poeta, Juó Bananére ou João Bananeiro, apelido dado ao ítalo-paulista do tipo representado em **O Pirralho**, foi produto da mais ardilosa construção de personagem dentre os tantos outros casos do pré-modernismo. Fruto de uma narrativa que ultrapassou as linhas das crônicas e poemas, Alexandre Ribeiro escreveu a vida de Juó Bananére por suas paródias, de maneira tal que, se não podemos acreditar em sua existência empírica, é impossível falar dele como se ele não tivesse existido fora das páginas de **O Pirralho**.

São comuns estudos dedicados à obra de Alexandre Ribeiro com o intuito de analisá-lo segundo questões lingüísticas, principalmente no que diz respeito à paródia, ou dedicadas à análise da influência da imigração italiana na literatura brasileira¹, o que de certo modo será um dos vieses desta pesquisa. Todavia, a questão autoral envolvida na obra do autor sempre foi um aspecto de análise superficial, embora presente na maioria dos escritos a respeito de Juó Bananére. É tangível a impressão de que o autor empírico de **La Divina Increnca** seja citado, na maioria das vezes, pelo simples fato de ser impossível ignorar que Juó Bananére foi, na realidade, produto da inventividade humana.

Esteja claro, porém, que não se trata unicamente do uso de pseudônimo puro e simples, mas da construção de um personagem a quem é atribuída a autoria ficcional dos textos que estudamos. Entretanto, não

¹ Caso dos estudos de Fonseca (2001) e Carmo (1997), importantíssimas considerações recentes à compreensão de Juó Bananére.

pretendemos fugir de terminologia e conceitos já automatizados na leitura de Alexandre Ribeiro.

O objetivo deste trabalho, então, é o de elaborar uma análise sobre o personagem Juó Bananére à luz do prisma de sua construção em **La Divina Increnca**. Simultaneamente, resgatamos a figura de Alexandre Ribeiro como gênio criador que tece cuidadosamente, a partir de sua obra, a personalidade e a biografia de Bananére, a ponto de sermos levados a crer ser ele, Juó Bananére, quando, na realidade, trata-se de minucioso jogo de marionetes.

É necessário que a questão da paródia, em Alexandre Ribeiro, seja vista como autorização poética ao que se pretende escrever, assim sendo, Juó Bananére diz o que Alexandre Ribeiro jamais poderia dizer. Alexandre Ribeiro conseguiu apagar inteiramente todos os resquícios que indicassem o ethos de autor empírico, sobrepondo a si a figura do autor ficcional diluído à sua própria imagem, transformando a si mesmo em uma extensão de sua criação e não o contrário.

Quando lemos **La Divina Increnca**, no suceder de um texto a outro, temos a sensação de que Alexandre Ribeiro foi, na realidade, o veículo pelo qual Juó Bananére nos comunicou suas idéias. Na realidade, não corresponde ao fato e nem poderia, pois foi o “personagem-autor” quem serviu ao homem Alexandre Ribeiro.

Não pensem também que pretendemos com estas reflexões iniciais levá-los à idéia de heterônimo. Alexandre Ribeiro assume o personagem Juó Bananére, substituindo Annibale Scipione (Oswald Andrade), contando também que a caricatura visual de Bananére foi feita por Lemmo Lemmi (Voltonino), que se inspirou livremente e com consentimento em uma pessoa real, o humorista Dom Ciccio.

O fato é que Alexandre Ribeiro Marcondes Machado conduziu com maestria Juó Bananére. Para tal, obrigou-se a executar um estilo que fosse pessoal ao personagem, cujas marcas pudessem ser encontradas em qualquer crônica ou poema, ao longo da carreira de “jornalista” de Bananére. Não seria exagero dizer que Alexandre Ribeiro criou um autor diferente de si, e diferente de qualquer outro. Um autor cujo estilo é calcado no riso e criatividade necessários à paródia.

Nesta pesquisa, ao longo dos capítulos, percorremos os seguintes passos: No primeiro capítulo, apresentamos brevemente quem foi Alexandre Ribeiro. Refletimos sobre a importância da paródia no contexto geral das artes, e, por fim, analisamos brevemente o contexto editorial de sua produção e o surgimento do personagem autor Juó Bananére.

No segundo capítulo, traçamos uma análise do riso à luz das concepções de Bakhtin (2008) em **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Fundamentamos ainda a obra de Juó Bananére à concepção de paródia do século XX, proposta por Hutcheon (1998) em **Uma Teoria da Paródia**. Relacionamos ainda os poemas bananerianos com os manifestos de vanguarda que eclodiram no cenário artístico-literário das primeiras décadas do século passado.

No terceiro e último capítulo, aprofundamos nossa análise sobre o autor, focados no processo de ficcionalização autoral que transformou Alexandre Ribeiro em Juó Bananére, apagando do imaginário dos leitores a figura do autor empírico “verdadeiro”. Apresentamos uma forma de ler as paródias de Alexandre Ribeiro como registros biográficos da vida fictícia de seu personagem Juó Bananére. Por fim, traçamos considerações sobre a importância de Alexandre Ribeiro como inaugurador de uma tendência paródica e de linguagem, que encontrou diversos sucessores ao longo das décadas do século XX. Por fim, consideramos a influência da estética bananeriana em nomes como Antônio de Alcântara Machado, e Adoniran Barbosa.

Capítulo 1 – Do Criador e da Criação

1.1 – De Ribeiro a Bananére

Discança migna cóva lá nu Pigues,
N'un lugáro sulitario i triste,
Imbaxo d'una cruiz, i scrivan'ella;
- *Fui poeta, Barbiére i giurnaliste!*

Juó Bananére

De Ribeiro a Bananére, certamente este é o modo mais econômico de apresentarmos o percurso de vida e obra de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado. Sujeito que do anonimato atingiu, por meio de suas colunas humorísticas, popularidade inimaginável na imprensa paulista do início do século XX, ainda mais se considerarmos a escassez de leitores nas primeiras décadas do século passado. Mas, para tal, manteve-se paradoxalmente desconhecido. Geralmente, quem conhece a obra de Juó Bananére, desconhece a figura de seu autor empírico, Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado, o que nos obriga a recorrer a fontes externas para sabermos o nome real de quem nos propiciou, por sua literatura, o riso.

Alexandre Ribeiro, na opinião de muitos, foi o autor mais popular do modernismo² e, talvez por isso seja um dos menos lembrados pela academia em nossos dias. Poeta satírico e arquiteto, formado pela Escola Politécnica em 1917, nascido em Pindamonhangaba onde viveu com sua família, Alexandre Ribeiro foi um grande amante da arquitetura neoclássica, embora não tenha alcançado prestígio em sua primeira carreira (LEITE, 1996. p. 150). Sua obra literária despertou o interesse de grandes nomes da crítica literária, entretanto, pareceu ser, durante muito tempo, o poeta que atingiu as massas, e não o intelectual que conseguiu levar às massas as discussões políticas e literárias de sua época. Isso levou Otto Maria Carpeaux (2001, p.IX) a classificá-lo como *modesto e alegre*, embora reconhecesse sua importância dentro do cenário político paulista, quando diz: “O poeta chama-se Juó Bananére e foi uma voz,

² É o que declara, por exemplo, Alcântara Machado em artigo da coluna “Cavaquinho” do jornal do Comércio, de São Paulo, e publicado posteriormente em *Cavaquinhos e saxofone: solos (1926-1935)*, Rio de Janeiro José Olympio, 1940.

talvez a primeira, da democracia paulista". Sobre o envolvimento do autor no movimento moderno, Carpeaux (2001. p. ix, x), neste mesmo artigo declara:

Juó pode ser considerado como percussor do modernismo, para o qual contribuiu, desmoralizando os deuses parnasianos. Mas também foi precursor de outras modificações mais radicais que só hoje são plenamente percebidas em São Paulo e no Brasil.

Percebe-se claramente que há, neste discurso, uma valorização dos resultados políticos e sociais da obra de Alexandre Ribeiro em detrimento de seu valor literário. Sobre o poeta Bananére, Carpeaux (2001, p. ix) diz mais claramente, ao compará-lo a Carlos Drummond de Andrade:

O humor de Drummond de Andrade pertence a uma outra categoria, mais alta. Juó Bananére porém, é uma categoria per se modesta, mas na qual não tem companheiro.

Não discordamos de Carpeaux, no ponto em que acena ao fato de Drummond e Bananére pertencerem a universos de criação distintos, situando-os em categorias distintas, porém igualmente literárias. Aliás, é comum encontrarmos nos estudos de Juó Bananére comparações do gênero, sobretudo em relação a Oswald de Andrade, visto os diálogos estabelecidos por este em suas paródias para com a obra de Bananére³. Entretanto, tais comparações sempre tendem a desprestigiar um em contraposição ao outro, quer seja no que concerne à originalidade, quer seja no trato da qualidade artística.

Alexandre Ribeiro Marcondes Machado chega ao fim de sua vida aos 41 anos, vítima de anemia perniciosa, no ano de 1933. Não deixou herdeiros, sua esposa, Diva de Melo Barreto Marcondes Machado, faleceu três anos depois. Alexandre e esposa estão sepultados em São Paulo, no cemitério da Consolação.

³ Cristina Fonseca (2001) observa, em seu estudo *Juó Bananére, O abuso em blegue*, que muitos tentaram, de maneira equivocada, valorizar a obra de Alexandre Ribeiro a partir da comparação entre paródias produzidas por Oswald de Andrade, que mantinham uma relação semântica com os textos assinados por Juó Bananére. A justificativa apresentada pela autora é a de que suas paródias, em geral, anteciparam as mais célebres paródias de Oswald de Andrade.

Pouco se sabe sobre sua vida, os registros existentes sobre sua biografia são imprecisos e, em grande parte, de valor documental jornalístico. Não existe um levantamento elaborado sobre sua vida e que tenha sido publicado em um volume para consulta direta⁴.

1.2 – Paródia: questão de mudança

Ao nos propormos à tarefa de refletir sobre a paródia, colocamos-nos em uma situação limite entre os domínios das manifestações artísticas, os interstícios dos gêneros e as fronteiras das épocas, em espaços vazios de onde geralmente emergem as transformações. São espaços que, por suas indefinições, permanecem intocáveis até que se possa, à luz de gerações posteriores, discorrer cerebralmente, sem amarras ideológicas ou comprometimentos políticos.

Toda novidade estabelece diferenças para com o passado, não na busca de aceitação histórica do que se pretende fazer. O inovador não atua de modo a desconsiderar a existência e a força de padrões estéticos anteriores. Quando se propõem a discordar ou a dar ainda mais coro a um discurso que se intitule inovador, o artista deve compreender o que se fez no passado, para projetar um discurso a ser definido no futuro. A paródia é, pois, neste sentido, o recurso primário das vanguardas.

Aqui tratamos de um ponto crucial, sem o qual não poderíamos dar seqüência ao que pretendemos, e por tal razão é necessário que empreguemos nossos esforços primeiramente na questão: qual a importância da paródia no contexto geral das artes?

A paródia é um fenômeno típico das vanguardas. As transformações se consolidaram por meio das paródias ou, ao menos, foi por meio delas que o homem se permitiu pensar e refletir a arte sem os grilhões sacrossantos do cânone, assinalando, algumas vezes, o sentimento de tédio ao gosto comum

⁴ Os dados biográficos desta pesquisa foram retirados de: CARMO, Maurício Martins do. *Paulicéia scucliambada Paulicéia desvairada, Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura Brasileira*. Niterói: EDUFF, 1997; FONSECA, Cristina. *Juó Bananére, O Abuso em blague*. São Paulo: editora 34, 2001; LEITE, Sylvia Helena de Almeida. *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas: A Caricatura na Literatura Paulista 1900 \ 1920*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996; ANDRADE, **Oswald de**. *Um Homem sem profissão*. São Paulo: Editora Globo. 2º ed. 2002.

ou ao erudito. É o caso em que se insere a célebre obra de Cervantes, **Don Quixote**, citação obrigatória a todo trabalho que se propõe ao debate de tais questões. A esse respeito, cita-se o que disse Priestman (apud Hutcheon, 1998, p. 12):

É certo que os formalistas russos utilizaram textos paródicos como modelos e, evidentemente Don Quixote é a obra que melhor revela, segundo Foucault (1970) a separação entre o epistema moderno e o renascentista.

[...]

Muitas épocas competiram pelo título de “idade da paródia”. Por certo que o entusiasmo demonstrado no século XIX por uma paródia específica e ocasional aos poemas e novelas do Romantismo tardio forneceu uma fonte de opinião contemporânea sobre um movimento literário importante.

Com isso, pode-se compreender erroneamente que o único fim da paródia é a utilização prática de se questionar o passado e instaurar novas linguagens e temas, quando na realidade a paródia não é somente a arma do revolucionário, mas também uma ferramenta crítica da arte, sobretudo no movimento moderno que *ultrapassou esta função conservadora de pôr os modismos na ordem* (HUTCHEON, 1998, p.15). É inegável que uma das características das artes é a autocrítica. O artista tem consciência do processo criativo de produção de sua obra e, portanto, é capaz de avaliá-la, não apenas em relação a sua constituição, como também em relação à de outras obras não necessariamente contemporâneas à sua produção. Trata-se de um processo de diálogo intertextual, e por que não dizer “inter-histórico”, que visa a explicitar e explicar o tempo, pensamentos e valores, de um(a) autor\obra em contraste ou contraponto a tudo que existe em matéria de arte. A paródia é a devida prestação de contas que nos impõe o passado.

Sobre o que se afirma, observa-se em **La Divina Increnca** que, ao extrairmos expressões introdutórias como *Sunetto Futuriste*, *Tradução do Bananére*, *Fabula di La fontana*, evidenciamos que Alexandre Ribeiro situa o ponto de partida de sua criação na transcontextualização⁵. Assinala os textos parodiados e aponta para o elemento ideologia ou modelo que será invertido,

⁵ Por transcontextualização compreende-se o processo de estilização de um texto literário proposto por Sant’Anna (2007).

quer seja pelas referências à tradição literária ocidental, quer seja pelos elementos coexistentes à paródia, de forma tal que a apropriação efetuada pelo autor marca sua produção, situando textualmente seus poemas nas primeiras décadas do século XX, por consequência dos assuntos satirizados pelo autor. Alexandre Ribeiro propõe uma leitura cômica dos movimentos de vanguarda e estabelece, ao mesmo tempo, relações entre o passado figurado pela “fábula” e seu aspecto pedagógico, redirecionando a moral dos textos de La Fontaine a um contexto sócio-político específico.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a paródia tornou-se, ao longo dos séculos, uma ferramenta crítico-literária e histórica do artista. Logo, não é de se estranhar que a literatura tenha se colocado em um dilema conceitual acerca de sua finalidade, o que abre possibilidades de debate a respeito da literariedade.

O modernismo encontrou, no aspecto instaurador da paródia, o seu verdadeiro exercício de criação. Nas inversões de arquétipos literários sempre surgem novos padrões e valores estéticos, que se fixam nos sistemas, aos quais as obras parodiadas se submetem, transformando, então, os valores qualitativos do cânone literário.

Um texto literário qualquer, que aqui chamaremos de “primeiro” ou “apropriado”, passa por um processo de análise semântica, sintática e lexical pelo artista que produzirá o texto “segundo”, que pode ou não se tratar de uma paródia a depender de meios específicos de retomada – alterações de uma das ordens citadas. É nesse ponto que encontramos as particularidades entre paráfrase, paródia e pastiche a depender da parecença ou forma com que se conduz a estilização do texto primeiro. As constatações aqui presentes atribuem à estilização o caráter inovador estético da paródia, mas são insuficientes se não pusermos em discussão individualizada os conceitos apresentados até agora de maneira a tornar lúcido o protagonismo da paródia na literatura pré-modernista.

Não é de se estranhar, considerando o poder de inovação da paródia, que todos os domínios artísticos e manifestações tenham em seu processo de evolução histórica se apropriado de seus recursos para pensar a si próprio como mecanismo de instauração de novas ideologias e formas. Da pintura, à música, à literatura, a paródia consolidou-se como o principal método de

transcontextualização, sem o qual seria impossível pensar a arte nos tempos atuais.

1.3 – Uma pausa: definição e contextualização

A palavra paródia tem origem no grego *parodía*, imitação avessa de um gênero poético, *pará* (ao lado de) e *oíde* (ode), canto de exaltação. Aristóteles definiu a paródia como “*canto paralelo*”, não distante da definição moderna que deve ser sempre dotada de ironia, como defende Hutcheon (1998) a respeito da literariedade da paródia em contraponto a outros gêneros imitativos.

As idéias apresentadas na poética aristotélica vêm corroborar a prática das vanguardas do início do século XX. Quando dois artistas, ainda que de diferentes áreas, parodiam um mesmo texto e outros tantos das mais diferentes manifestações artísticas o fazem, cria-se uma espécie de diálogo “temporal” de maneira tal que muitas vezes o texto primeiro – ou hipotexto – torna-se unicamente um ponto referencial de encontro de diferentes linguagens e artistas “parodistas”. Estes diferentes cantos caminham em paralelo ao discurso de determinada(s) vanguarda(s) ou pensamento, como é o caso das telas *Las Meninas* de Picasso (Anexos / Figuras 2, 3 e 4) em referência ao clássico de Velásquez, e *Las Meninas*, na representação de Joel Peter Witkin (Anexo / Figura 5). Poder-se-ia dizer que a terceira citação divide o objeto referencial – obra parodiada – entre o original de Diogo Velásquez (Anexo / Figura 1) e as paródias de Picasso, estabelecendo assim diálogos que vão além da prática da imitação, mas configuram “odes-paralelas”, das quais também participa o texto primeiro. As telas aqui citadas e as apresentadas em anexo correspondem a uma pequena quantidade das paródias elaboradas a partir do trabalho de Velásquez.

Em literatura, especificamente brasileira, encontramos ricos exemplos nas imitações do célebre poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, poema parodiado inúmeras vezes por diferentes autores, incluindo Alexandre Ribeiro.

Há ainda exemplos de obras que são imitadas com, a utilização de recursos materiais distintos dos originais, como é o caso da fábula *A Cigarra e a Formiga* de Esopo, que teve versões além do verbal, ultrapassando o que

aqui chamamos de “limite entre os domínios das manifestações artísticas”, caso da tela de mesmo título, *A Cigarra e a Formiga*, por Gustave Doré (1832 – 1833) (Anexo / Figura 6). Trata-se não só de uma ilustração que transpõe um texto verbal para o visual, mas os elementos “Cigarra” e “Formiga” são alterados para tipos humanos, o que realça a moral da fábula, resultando em um texto paródico, ainda que a moral expressa na fábula de La Fontaine permaneça intacta. Encontra-se, nesse exemplo, um não raro caso de transgressão em que a paródia aponta para si, revelando interdiscursivamente o sentido da obra parodiada, num processo de dialogismo que Bakhtin (1992) chamará de “híbrido dialogístico intencional” e que Hutcheon (1998, p.89, 90) discutirá em sua obra:

O status ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. Para nos servimos das categorias da lógica filosófica, a linguagem dos textos paródicos subverte a tradicional distinção menção/utilização: isto é, refere-se a si mesma, quer aquilo que designa ou parodia. Sendo a paródia tão abertamente interdiscursiva e “de voz dupla” [...], a paródia é uma diafónica, passiva e divergente de discurso representado.

Pode-se dizer, por um lado, que o contrato de uma paródia para com a obra parodiada é permitido pelos recursos de linguagem que são alterados, mas, por outro lado, o texto parodiado oferece as diretrizes básicas para a solidificação de um novo discurso por meio daquilo que será preservado a fim de se conquistar o efeito do diálogo irônico proposto pela paródia, ainda que, como na obra citada *A Cigarra e a Formiga*, esse discurso representado revele o que já estava implícito no texto parodiado.

Concentrando nossos esforços nos períodos que antecederam ao Modernismo Brasileiro, e a respeito da paródia elaborada por Alexandre Ribeiro, é necessário ressaltar o fenômeno dos periódicos humorísticos que inundaram o mercado jornalístico entre o final do século XIX e início do século XX. Como dissemos na introdução, os textos de **La Divina Increnca**, foram publicados originalmente no periódico **O Pirralho**, dirigido por Oswald Andrade, que circulou entre os anos de 1911 e 1917. Os periódicos humorísticos

tornavam-se cada vez mais comuns no mercado gráfico brasileiro, sobretudo, paulista e carioca, como é o caso de: **O Buraco**, 1901, **A Aljava**, 1902, **A Bola Bola**, 1902, **O Azeite**, 1903, **O Clarim**, 1906, **Argus**, 1908, **Zé povo**, 1911, **O Parafuso**, 1915, **O Alfinete**, 1915, **Maroto**, 1916, **O Queixoso**, 1916, **A Vespa**, 1916 e **A Rolha**, 1918.⁶

A grande quantidade de periódicos humorísticos aponta para um aumento significativo, em relação aos padrões da época, do público leitor. O crescimento das cidades é proporcional ao fluxo migratório, sobretudo de italianos ancorados em São Paulo. É flagrante a importância da figura dos imigrantes nos estereótipos cômicos do povo brasileiro - sem que isso signifique dano moral às figuras representadas -, como é exemplo a representação cômica do caipira paulista produzido por Cornélio Pires, que também assinou colunas em **O Pirralho**. O arquétipo do ítalo-paulista passa a compor o imaginário humorístico dos artistas pré-modernos.

O principal elemento introdutor do riso, nesse contexto foi a linguagem. Referimo-nos ao “macarronismo”, mistura de línguas ou dialetos ao nosso idioma. Nesta linha, tivemos, além de Juó Bananére em **La divina Incredula** e em *As cartas d'abax'o pigues*, colunas como *Correspondência de Xiririca* e *Cartas Caipiras* em “caipirês”, por Fidêncio Costa (Cornélio Pires); em uma mistura à língua alemã, tivemos *Xornal Allemong* e *O Biralha*, por Franz Kenniperlein, e no uso de um tipo peculiar de franco-português, tivemos *Lettres Politiques*, por Vitor Hugo.

A este respeito, a historiadora Janovicth (apud BORGES, 2009, p. 32) afirma:

Com fortes traços de crítica social, aliados a inovações na linguagem e nas ilustrações caricaturais, essa imprensa destoa radicalmente das revistas ilustradas de variedade e entretenimento, como a Cigarra (1914) ou mesmo a Vida moderna (1907), que primavam, no geral, em representar, mediante do instantâneo fotográfico, da reportagem impactante, do comentário rápido, da vida mundana e das crônicas ligeiras, a face mais civilizada da cidade, como um palco cujo cenário teria que ser

⁶ Informações mais detalhadas podem ser encontradas em: GALLOTA, Brás Ciro. *São Paulo Aprender a rir – a imprensa humorística entre 1839 – 1839*. Tese de Doutorado, PUC-SP: São Paulo, 2006; BORGES, Augusto César Mauricio. *A Sátira Política em O Pirralho: Juó Bananére e o Hermismo – 1911 a 1915*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP: São Paulo 2009.

construído de acordo com o refrão republicano da “celebração do Progresso”, em que tanto o espaço quanto o cidadão republicano da ‘celebração do progresso’, em que tanto o espaço público quanto o cidadão republicano foram idealizados; definido-se determinadas condutas, novas identidades comprometidas com um olhar classificador de uma imprensa voltada para a rapidez da ‘novidade’ e a venda dos tablóides. (BORGES, 2009: 32)

Sobre o que Janovicth observa a respeito da linguagem em relação às inovações produzidas pelos periódicos típicos do início de século XX, Borges (2009, p. 32) diz que:

[...] essa característica não parece ser privilégio nem de *O Pirralho* e, tampouco, das outras publicações de seu tempo, afinal, desde o século XIX a articulação entre cotidiano, humor, linguagem e imprensa/periodismo já estava colocada, por exemplo, em *O Diabo Coxo* (1964 – 1865) e *O Cabrião* (1866 – 1867).

Entretanto, foram em periódicos como **O Pirralho** que tais características, sobretudo as que se centraram no âmbito lingüístico, aprimoraram-se e incorporaram elementos que colocaram, por exemplo, as paródias de Juó Bananére em um contexto material de criação literário ainda pouco explorado, o periódico. Outro ponto interessante é que esse tipo de publicação periódica antecipa as idéias literárias que seriam apresentadas na Semana de Arte Moderna e, também, ao longo dos anos subseqüentes.

Se, por um lado, **O Pirralho** não inaugura uma tendência, por outro, destaca-se em relação às demais produções do gênero, pois o próprio semanário pretendia destoar dos demais no fino trato de suas colunas literárias. Entende-se por isso uma preocupação de estar “antenado” com os movimentos artísticos aos quais, o fundador de **O Pirralho**, Oswald de Andrade, e outros nomes da redação iriam apoiar.

A priori, **O Pirralho** declara-se inofensivo, o que de fato pode ser verificado em seus fascículos:

Apareceu finalmente, *O Pirralho*, um semanário humorístico e literário, mas de humorismo leve e inofensivo e de literatura fina, um semanário como o reclamava o nosso meio, aliás, tão rebelde às publicações desse gênero. (*O Pirralho*, 19/08/1911, p. 1)

Entretanto, a tenuidade política aos poucos se transformou em plataforma política de combate ao general Hermes da Fonseca.

É possível compreendermos ainda a expressão *como o “reclamava nosso meio”*, como uma referência ao cenário literário brasileiro que se encontrava em processo de transformação, influenciado principalmente pelas mais variadas vanguardas que eclodiam no cenário artístico europeu. Já apontamos, neste trabalho, a importância da paródia neste contexto, e, portanto, não estranhemos que periódicos como **O Pirralho** tenham grande parte das colunas dedicadas a este tipo de produção. Em consequência do caráter humorístico destes periódicos, evidencia-se a presença de forte apelo aos recursos visuais como ilustrações e caricaturas. Sobre a caricatura, consideremos o que afirma Leite (1996, p.20):

A caricatura é criação associada ao cômico, apesar de nem sempre provocar o riso, podendo despertar o medo e o horror. Recurso especialmente explorado nas artes visuais (charges em jornais, revistas e livros). Pode também ser construída com outros elementos, que associam o visual e o verbal (cinema, teatro, quadro humorísticos e novelas de TV) ou mesmo restringindo-se ao material verbal (contos, novelas, romances, crônicas, poemas).

Esta pequena introdução ao tema, dimensiona-nos o teor gráfico de *O Pirralho*, assim como a importância de um outro sujeito além de Alexandre Ribeiro na composição de Juó Bananére. Estamos falando do ilustrador e cartunista Lemmo Lemmi (Voltonino). Voltonino se inspira em Don Ciccio, amigo de quem o artista recolhe e recria, em Juó Bananére, os traços marcantes do rosto do personagem em sua forma avantajada de um bom italiano, tal qual nos pinta o estereótipo do querido bonachão.

Constata-se, então, a existência de dois “Juós”, o ilustrado visualmente por Lemmi, e o Juó Bananére verbal que surge nas páginas de *O Pirralho* em 1911, responsável pela sessão *As Cartas de d’Abaxo Piques*, sucedendo Annibale Scipione (Oswald Andrade). Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado assume em definitivo *As Cartas de d’Abaxo Piques*, tomando para si a responsabilidade pelo futuro de Juó Bananére, a partir da edição de número onze do periódico paulistano.

Porém há de se destacar que, uma vez juntos, Alexandre e Voltolino foram responsáveis por um dos mais bem sucedidos casos de parceria na história das artes no Brasil e, provavelmente, na história de nosso mercado editorial, visto o sucesso, a projeção de seus trabalhos e o período considerável de tempo em que trabalharam juntos na composição de Juó Bananére. Sobre o trabalho de ambos, Leite (LEITE, 1996, p. 146) observa o seguinte:

A caricatura gráfica delineada por Voltolino, e já na época bastante conhecida como uma das fortes expressões da colônia italiana, seria fixada e popularizada ao tomar voz a *persona* adotada por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado em suas crônicas. Denominadas do mesmo modo (João Bananeiro, *Juó Bananére*, apelido muito comum nos bairros de imigrantes) compõem, entretanto, a caricatura visual e verbal, tipos que guardam algumas diferenças.

Sob o comando de Alexandre Ribeiro, Juó Bananére ganha força, à medida que apreende o discurso da elite intelectual da época a respeito da política nacional, principal assunto tratado em suas paródias. Entre o leque de leituras parodiadas pelo artista, estão desde sonetos clássicos e parnasianos a canções populares de inspiração Romântica, como a já popular na época *Luar do Sertão* de autoria discutível. Tudo, entretanto, trabalhado no melhor português macarrônico, fala estropiada que passaria a ser imitada por outros poetas satíricos.

Com relação aos temas, Bananére falava por uma elite de intelectuais, sendo criticado por utilizar o estereótipo do italiano. Era acusado de exagerar os traços característicos atribuídos ao ítalo-paulista. Crítica semelhante era feita a Monteiro Lobato por seu Jeca Tatu, muitíssimo questionado por Cornélio Pires, companheiro de Bananére, em *O Pirralho*. Alexandre Ribeiro, entretanto, inova em relação ao tipo de paródia praticada na época, e cria um italiano consciente de seu ofício autoral, um homem que dialoga com os clássicos, não somente propondo sátiras políticas, mas possibilitando novas leituras aos textos parodiados.

Bananére, nesse sentido, faz às vezes do crítico de literatura, tanto em consideração aos textos alheios, quanto em relação à sua própria

produção, a ponto de candidatar-se a *Gademia Baolista di Lettera*, projeto satírico de imortalidade por vias da literatura.

Alexandre Ribeiro, só não previa que haveria de pagar um alto preço por situar-se em um tipo de literatura desvinculada do cânone de sua época. Ainda que em consonância com o pensamento artístico moderno, mesmo tratando-se de uma literatura inovadora a ponto de ser referência criativa para tantos outros nomes de nossa literatura, música popular ou TV, pagou o preço do jugo perpétuo e injusto de autor de paródias.

CAPÍTULO II – O BARBEIRO, O POETA E O JORNALISTA

2.1 O riso e o riso de Bananére, o Barbeiro

O universo do cômico é um universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou desatarem-se. (JOLLES, 1976, p. 215)

Muitos dos que empreenderam a tarefa de traçar uma análise da obra bananeriana, sobretudo em **La Divina Increnca**, satisfizeram-se em reconstituir seu panorama histórico-social, estabelecendo uma leitura calcada no aspecto alusivo e alegórico das paródias do autor. Tarefa de extrema importância e de valor imprescindível à manutenção da memória das paródias bananerianas.

É lógico pensar que não podemos nos furtar ao trabalho de atribuir referências históricas precisas a personagens como “Dudu” (Marechal Hermes da Fonseca). Entretanto, considerar a obra de Alexandre Ribeiro unicamente sobre esse aspecto reduz a importância do personagem Juó Bananére no contexto geral da literatura brasileira. Esse, no entanto, parece ser o valor a ser pago por qualquer autor que recorra ao riso como forma de expressão estética.

Alexandre Ribeiro não pode ser propriamente considerado um autor das massas, porta voz do imigrante desprovido de direitos políticos. Alexandre Ribeiro posicionava-se ideologicamente ao lado da elite intelectual paulista que pensava os problemas políticos do Brasil dentro de um contexto geral. Embora, algumas preocupações de ordem social fossem claramente manifestas, a figura do imigrante serve como elemento chave da constituição de uma linguagem que iria problematizar a questão da literatura sistematizada por um padrão canônico da arte. A este respeito Carmo (1998, p. 70), observa o seguinte:

O que o cronista do Piques realizava não era propriamente um exercício engajado, quer na proposta de novas estratégias da arte, quer na defesa de minorias. Nem de longe se pense que Juó Bananére tenha aberto espaço de resistência e expressão da cultura dos imigrados. Questionava-se mesmo uma pretensa documentalidade de sua linguagem. No entanto, no cenário brasileiro em que determinada dicção da língua portuguesa era dominante na literatura e tida como única habilitada a vincular a arte, apresentou nova proposta, calcada

no falar de uma minoria; uma estilização que, sem utilizar italiano ou português puros, problematizava uma recepção uniformizada do que se entendia por arte. E a linguagem de quem era ao mesmo tempo *outro* e brasileiro com a seriedade das formas canonizadas.

Alexandre Ribeiro não foi o único, nem o primeiro, a utilizar o processo de macarronismo lingüístico na literatura brasileira, tampouco foi pioneiro em termos da ficcionalização autoral de sua obra. Entretanto, os métodos empregados em seu trabalho, assim como a maestria com que reunia o léxico e a sintaxe do italiano aos do português foram únicos. A precisão com que Alexandre Ribeiro construiu Juó Bananére a cada texto se deve à tentativa de reconstituir o cômico como fruto de uma configuração alternativa de organização da realidade não sustentada por leis materiais opressivas, quer seja o estado, quer seja, o cânone literário.

Não pretendemos promover um resgate histórico de Alexandre Ribeiro, trabalho, aliás, executado pelos pesquisadores referidos no primeiro capítulo, dos quais Gallota (2006) e Borges (2009) não tiveram como principal interesse de seus estudos voltarem-se para questões relacionadas com a literariedade e com as inovações estéticas promovidas por Alexandre Ribeiro.

É importante compreendermos as relações entre o riso e a paródia no contexto das artes no século XX. Mas, para tal, preocupamo-nos em reconstituir brevemente seu processo de evolução de valores e significados analisados a partir de Bakhtin (2008).

A respeito da importância do riso na Idade Média, Bakhtin (BAKHTIN, 2008, p. 79, 80), diz:

O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem ressurte a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do Carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo que oprime e limita.

Bakhtin ressalta que o riso na Idade Média não estava ligado ao sentimento de uma ideologia classista como nos parece ocorrer em nosso tempo. O riso na Idade Média relaciona-se mais amplamente com o homem em seu estado coletivo. O riso medieval é o elo entre o homem e a continuidade da existência em seu estado material-mundano, sendo, portanto, capaz de vencer tudo o que oprime e limita, mesmo tratando-se do céu e do inferno. Aliás, “espírito e carne”, elementos a serem diluídos pelo poder implacável do riso, transpostos em imagens grotescas, que Bakhtin definiu por baixo material e corporal⁷, compõem o eterno ciclo de morte e renascimento.

Entretanto, como demonstra Bakhtin, o riso passará por um processo de desqualificação ou desconstrução de seu sentido original. Isso resultará em um empobrecimento anacrônico da cultura popular da Idade Média, por parte da visão panfletária e de uso prático do riso, estabelecendo sobre este um juízo de literatura fácil, meramente alegórica ou de divertimento. Esses fatos são frutos da ideologia burguesa concentrada nas aspirações subjetivas do indivíduo, em detrimento do senso de renascimento coletivo do homem Medieval. Nas palavras de Bakhtin (2008, p. 87), podemos compreender:

O século XVI marca o apogeu da história do riso, cujo ponto culminante é o livro de Rabelais. Com a Plêiade, observa-se em seguida uma descida bastante abrupta. Já definimos anteriormente o ponto de vista do século XVII sobre o riso: este perdeu seu elo essencial com a concepção do mundo, associa-se à inflamação – inflamação dogmática, esclareçamos –, reduz-se ao domínio do particular e do típico, perde seu colorido histórico; sua ligação com o princípio material e corporal subsiste ainda, mas esse próprio princípio é relegado ao domínio inferior do cotidiano.

Neste sentido, o século XX busca prestar contas para com a história a respeito do riso, mesmo não restituindo os elos rompidos durante o século XVII entre o riso e seu sentido primário de existência. Esse parece ser ainda o traço fundamental da paródia que aqui estudamos, parece ser ainda de grande importância para lermos Juó Bananére para além de seu tempo ou para além de seus apontamentos histórico-alegóricos. Observemos um trecho de *O Gazua i a Polizia*, paródia de *A Caridade e a Justiça* de Guerra Junqueiro, no

⁷ Toda e qualquer atividade relacionada às funções sexuais, alimentares ou excreções.

qual Juó Bananére (2007, p. 29) opera elementos associados à origem medieval do riso:

Nu arto du Garvaglio tenia uma cruiz,
I dindurado ingoppa, o corpo di Jesus.
Notte di tempestá. Nuvolas gôr di garvô,
Corria pelo céu comu um bando di leitô.
A lua, redonda come uma melanzia
I branga come um biglietto di lotteria,
Derramava na terra uma iluminaçó
Migliore du gaiz i migliore du lampió.
Du Braiz a Barafunda, do O' ao Billezigno,
Non si iscuitava né un barulignho.
Jesus, prigado na cruiz stava spirano
I os corvo imbaxo stava spiano.

A passagem inicial do texto de Bananére não nos interessa unicamente pela análise comparativa com o texto original do qual dispensamos a citação, mas é necessário analisarmos como os símbolos Românticos e figuras alusivas à cultura religiosa do povo brasileiro são tratadas pela paródia bananeriana.

O primeiro fator a observar é como a figura “Jesus” é submergida em um ambiente que mistura referências a símbolos românticos, imagens puramente materiais. Na construção metafórica “*Notte di tempestá. Nuvolas gôr di garvô, \ Corria pelo céu comu um bandu di leite*” (BANANÉRE, 2001, p. 29), é notória a representação de um cenário fúnebre, tipicamente associado a uma vertente fantástica da literatura romântica; entretanto, tal representação será desestabilizada não apenas pela linguagem macarrônica, mas principalmente pela expressão “*come um bando di leite*”.

O “leitão” é um animal alheio à atmosfera que envolve o texto original, é um animal alheio ao contexto do qual emerge *A Caridade e a Justiça*. O leitão é uma criatura tipicamente rural, vive em um ambiente de lama e sujeira, vive com o fim de satisfazer a necessidade humana de alimentar-se. O leitão está associado à fartura, à glotonaria, a banquetes distantes de qualquer tipo de sofisticação.

Na seqüência dos versos, temos: “*A lua redonda come una melancia \ I branga come um biglietto di lotteria*”. Dessa vez observamos a presença de

um símbolo tipicamente romântico, a lua; que será comparada a uma melancia por sua forma e tamanho.

Devemos, no entanto, nos atermos ao fato de tratar-se mais uma vez de uma metáfora cômica associada ao ato de comer, alimentar-se. Por essa leitura, entrevemos o *“biglietto di loteria”* – bilhete de loteria –, como um meio de alcançar a satisfação da carne, ou suprir as necessidades materiais. Logo, poderíamos comparar com o recurso de inclinação grotesca: substituir símbolos do cânone literário por elementos associados à satisfação da carne, como, por exemplo, a comida, em oposição ao espírito e à fé.

Para Bakhtin (2008), esses elementos estão ligados ao baixo material e corporal, e compõe o ciclo de continuidade da vida, o que se opõe ao discurso clássico sobre transitoriedade do tempo, culminando com o pessimismo romântico diante da certeza sobre a fugacidade da vida. Tais incertezas sobre o mundo, na concepção do homem medieval eram suplantadas pela celebração do baixo material corporal na efusão coletiva dos festejos carnavalescos.

Todavia, parece-nos evidente que não poderíamos aplicar a análise de Bakhtin sobre François Rabelais à obra de Juó Bananére sem considerarmos a problemática anacrônica gerada por este confronto. A São Paulo do início do século XX deve ser contraposta distintamente ao contexto espacial rabelaisiano, apenas assim não incorreríamos em equívocos de interpretação. Entretanto, nos interessa analisar a concepção moderna de paródia defendida por Hutcheon, em que *“a paródia é um modo de chegar a acordo com os textos desse ‘rico e terminável legado do passado’”* (BETE apud Hutcheon, 1998, p.15). Com isso, o legado histórico de Rabelais se manifesta em ecos na obra de Alexandre Ribeiro.

Para Hutcheon, parece ser um traço fundamental à paródia moderna, o constante acerto com o legado do passado, não apenas o passado do texto parodiado, mas o passado das tradições e da eterna luta pela liberdade, ainda que interpretada sobre o prisma de uma concepção filosófica limitada ao terreno da arte. Hutcheon (1998, p. 21 e 147) ainda declara:

Não estou a afirmar que a paródia moderna é apenas imitação da Renascença: careceria da adição de uma dimensão da

crítica e irônica para ser um reflexo fiel da arte dos nossos dias. Mas, tal como a paródia, a imitação oferecia uma posição exequível e eficaz em relação ao passado, na sua paradoxal estratégia de repetição, como fonte de liberdade.

Mas o “mundo” não desaparece no “tráfico interarte” que é a paródia. Através da interação com a sátira, através da necessidade pragmática entre codificador e decodificador, e através do paradoxo da sua transgressão autorizada, a apropriação paródica do passado estende-se para além da introversão textual e do narcisismo estético, dirigindo-se à “situação do texto no mundo”.

É necessário, entretanto, mencionarmos novamente que os apontamentos bakhtinianos sobre transgressão autorizada, e as reflexões de Hutcheon (1998, p.95) sobre as tentativas frustradas de aplicar as considerações a respeito de uma “nova imortalidade popular” (HUTCHEON, p. 95), assim como o que o Bakhtin (2008, p. 81) definiu como “arma de libertação nas mãos do povo”, não podem ser desconsideradas e/ou aplicadas indistintamente fora das raízes históricas estudadas em **A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento**. Porém, tais reflexões são importantes para que possamos entender como Alexandre Ribeiro opera este legado histórico, por meio de Juó Bananére, em favor de uma tese sobre a paródia que ultrapasse sua natureza política meramente panfletária e associada ao regime político da Primeira República.

Juó Bananére constantemente se utilizava de imagens sacralizadas pelo cânone romântico para parodiar o cotidiano em cenas que desmistificam o cânone do Romantismo. Citamos, por exemplo, o poema *O Gondoleiro do Amor* de Castro Alves, parodiado em *O Varredore da Rua*. Frente à dificuldade de separarmos trechos específicos do poema que dificultariam a compreensão de nossas observações apresentamos a transcrição do poema na íntegra:

Gançó

O Varredore da Rua
(C'ao musica dos Gondolero du amore)

Teus oglio só pretto, pretto,
Uguali da pomarolla;
Só maise negro i oscuro,
Chi o fundo da gaçarolla.

Pindurada na gianella,
Imbaixo da luiz da lua,

Teus zoglios vê allegrá
O Varredore da rua

Tua voiz é una canzone,
Ma proprio napuletana,
Ghí faiz a genti vibrá
Uguali c'oa barbatana.

I come bebe a pinguina,
O pirú i a piruá,
Bebi os teus gantos aóra
O varredore da rua.

Tua risada quirida,
E' o toque d'un violó
Chi vê battê diritigno,
Ingoppa u meu goraçó.

Quano a notte stá safada,
I non tê gaiz i né lua,
Tê a luiz do teu sorrizo,
O varredore da rua.

Teu amore é una stella,
I é una lamparina,
Che mais miliore d'un sole,
Migna vita n'inlumina.

Tu é o meu begliafôre,
– Un passarigno che avua –
O amor a namurada,
Do varredore da rua.

(BANANÉRE, 2001 p. 42, 43)

Observamos, nesse poema, em diferentes passagens, como se operam as metáforas em Juó Bananére. Na primeira estrofe, o autor faz uso de “pomarolla” e “gaçarolla”, ambas as palavras relacionadas com o cotidiano doméstico, sendo “gaçarolla” uma espécie de utensílio doméstico (panela), em geral utilizado no preparo de ensopados. Outras inversões são elaboradas para reduzir a atmosfera romântica de *O gondoleiro do Amor*, no qual cenas são banalizadas por elementos da vida cotidiana, redução já prenunciada pelo “Varredore da Rua” – trabalhador urbano advindo das mais baixas camadas sociais.

A obscuridade romântica, na representação das inquietudes do eu - lírico, somente se aplaca na presença da amada. Obscuridade invertida pela representação da noite: “*Quano a notte stá safada, / I non tê gaiz i né lua*” (BANANÉRE, 2001 p.43). A ausência da luz da lua,

também presente no poema de Castro Alves, assume um caráter meramente utilitário de iluminar as noites, desmistificando os clichês românticos relacionados aos astros, o que se torna claro na gradação degenerativa em: “*Teu amore é una strella, / I é una lamparina*” (BANANÉRE, 2001, p. 43). Vemos que “strella” e “lamparina”, elementos distintos em suas acepções e usos nas construções poéticas do romantismo, são postos em situações de equivalência na elaboração da metáfora bananeriana, gerando zombaria, troça, para com os textos românticos de lírica amorosa.

O riso produzido pela obra de Alexandre Ribeiro promove sensação de liberdade diante das formas literárias pré-estabelecidas em nossa literatura. É importante observarmos que no caso de *O Varredore da Rua*, são satirizadas as formas românticas como estética fossilizada no seio da literatura e cultura brasileiras: Juó Bananére questiona a validade artística da estética romântica ainda presente no século XX. A única maneira para libertar-se esteticamente do cânone é trazê-lo em nível material das relações sociais, isto é, da praça.

Mas para descer dos pedestais do cânone até a praça, o autor necessitaria fazer parte, mesmo que ficticiamente, do seio da cultura popular. Tarefa empreendida por muitos, mas que somente alcançou êxito completo em Juó Bananére. Como já dissemos anteriormente, Alexandre Ribeiro superou as conveniências humorísticas de um pseudônimo literário e deu vida e estilos independentes ao Barbeiro jornalista, transformando-se em parte indissolúvel de sua criação.

Notamos como elementos facilmente associados ao baixo material corporal das representações satíricas dos festejos medievais são retomados de maneira atenuada. Isso é reflexo do processo de parodização, segundo o que defende Hutcheon (1998); isto é, a paródia como elemento organizador de nosso legado literário. Observamos a modernização de elementos relacionados com o baixo corporal material, por exemplo, na expressão: “*biglieto di lotteria*”. Adaptação talvez inconsciente das satisfações corporais inerentes ao homem.

Esse recurso de atualização das origens medievais do riso, embora reiterado artificialmente por Alexandre Ribeiro por não promover uma segunda ordem social paralela às regras institucionais vigentes, transcende o uso panfletário e prático atribuído à sátira durante os séculos posteriores ao Renascimento. Por meio de Juó Bananére, nosso autor soube questionar os

caminhos do riso percorridos na história da literatura. Superou, ao menos no pensamento, o estigma de autor de críticas políticas, cujo sentido está restrito a um período determinado pela história, ou seja, a obra de Alexandre Ribeiro vai além de leituras centradas nas interpretações de suas alegorias políticas.

2.2 – O Cômico Bananére: o imitador

Uma das características encontradas na paródia bananeriana é o diálogo entre contemporaneidade e tradição. Épocas e contextos distintos são misturados em uma “salada lingüística” que redimensiona a própria paródia por meio de um jogo irônico de transcontextualização.

Em alguns textos, este efeito é elaborado por informações pré-textuais como notas e prefácios, quando não pelo próprio título. Alguns enunciados e estruturas tornaram-se típicos da paródia bananeriana e se espalharam por toda **La Divina Increnca**. São exemplos destes enunciados: “*Traduçó Futuriste*” em “*O Gorvo i Raposo*” (2001, p.6); “*Traduçó du Bananére*” em *O Lobo e o cordeiro* (2001, p.13); no título “*Sunetto Futuriste*” (2001, p. 12) e em “*Elli*” (2001, p.20). Em outros momentos, há também a presença de dedicatórias, em sua grande maioria, inspiradas em “Dudu” ou “Hermeze” que, como já referimos, trata-se de Marechal Deodoro da Fonseca, principal alvo da crítica de **O Pirralho**. Segue a citação do fragmento inicial de “*O Gorvo i o Raposo*”:

O Gorvo i o Raposo
(*Fabula di Lafontana. Traduçó futuriste*)

*Mestre gorvo n'um gaglio sentadigno,
Tenia nu bico um furmaggio;
Mestre rapozo sintino u xirigno
Aparlô nistu linguagio.*

(BANANÉRE, 2007, p. 6 e7.)

Como observamos, o texto se apresenta na condição de tradução. Trata-se de um posicionamento crítico diante do original. O autor-personagem, Juó Bananére, sabe estar diante de um clássico e, portanto, assume uma postura respeitosa que será desfeita apenas nos dois últimos versos, no

instante em que o personagem “Gorvo”, diante do logro do “Raposo”, assume uma solução fácil à condição de logrado: *Pigo um pidaço di gorda \ I S’inforcô*. (BANANÉRE, 2007, p.7)

Torna-se evidente a ironia presente neste novo desfecho apresentado por Juó Bananére, uma vez que se trata da visão do autor sobre a proposta Futurista. Num outro plano da ironia, podemos dizer tratar-se de um futurismo que reconstitui o poder da moral das fábulas a um contexto espacial novo, “*istu distritto*” (BANANÉRE, 2001, p.6), o que evidencia a atemporalidade das fábulas que conhecemos ainda nos dias atuais.

Outro exemplo desta mesma estratégia de transcontextualização é a paródia “*O Lobo i o Gorderigno*”(BANANÉRE, 2001, p.13), texto que o autor designa por “*traduço du Bananére*”, e mais uma vez o contexto espacial é definido em: “*Un dia n’um riberó / Chi tê lá nu Billenzinho*” (BANANÉRE, 2001, p. 13). Por *Billenzinho* entende-se “Belenzinho”, conhecidíssimo bairro paulista.

É curioso notar que, na medida em que o texto conserva em sua estrutura as oposições “Opressor (Lobo) x Oprimido (cordeiro)⁸”, Alexandre Ribeiro expressa que conflitos e danos provocados por abusos de poder eram presentes nos contextos paulista e brasileiro das primeiras décadas do século XX.

Em algumas paródias, Juó Bananére recorre ao “chiste”, não como a simples inversão fonética mediante a escrita macarrônica causadora de um trocadilho vazio de significados, mas o chiste sob a forma da disposição mental do ítalo-paulista imitado por Alexandre Ribeiro. Observemos as seguintes passagens sobre o chiste em Jolles (1976, p. 213, 214):

Mesmo quando um chiste tenha a finalidade de desfazer uma realidade repreensível num caso individual, a consequência disso é libertar-nos de uma tensão geral. A sátira mordente e a ironia mais amarga continuam desempenhando essas duas tarefas; por muito graves que sejam as feridas ou a afronta que se inflige a um inimigo (na sátira) ou a si mesmo (na ironia). [...] Certas formas de zombaria – penso na paródia – oferecem uma certa semelhança com a imitação. Elas repetem aquilo de que zombam, mas sublinhando, pelo cômico, o que continha os germes de um desenlace; repetem-no de uma maneira que o desfaz como um todo.

⁸ Adotamos as terminologias “Opressor / Oprimido” com base no valor semântico que tais termos assumem dentro da proposta alegórica da fábula “*O Lobo e o Cordeiro*”.

Este pensamento de Jolles se aplica perfeitamente ao poema *Amore co Amore si Paga*, paródia de *Nel Mezzo del Camim* de Olavo Bilac, não raramente vítima dos autores do modernismo. A paródia de Bananere gira em torno da figura de construção utilizada por Olavo Bilac, apenas na primeira estrofe:

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E alma de sonhos povoada eu tinha...

(BILAC, 1997, p.58)

O quiasmo, inversão sintática de termos repetidos em versos diferentes apresentados simultaneamente, torna-se o ponto crítico a ser ridicularizado no poema bananeriano. Toda sátira, como toda caricatura, sobretudo na paródia, tendem invariavelmente ao exagero. Assim, as repetições presentes apenas na primeira estrofe, na paródia tomaram todo texto, e serão o fio condutor de *Amore co Amore si Paga*. Isto é, todo gesto da “namurada” (namorada) deve ser repetido \ imitado pelo eu-lírico, desencadeando simultâneos atos de reação. Diz o poema de Juó Bananére (2001, p. 11):

Amore co Amore si Paga
(Pra Migna Anamurada)

Xiguê, xisgaste! Vigna afatigada i triste
I tirste i afatigada io vigna;
Tu tigna a arma povolada di sogno
I a arma povolada di sogno io tigna.

Ti amê, m'amasti! Bunitigno io éra
I tu també era bunitigna;
Tu tigna uma garigna de féra
E io di féra tigna uma garigna.

Una veiz ti begiê a linda mó,
I a migna també vucê begió.
Vucê mi apiso nu pé, e io non pisé no da signora.

Moltos abbracio mi deu vucê,
Moltos abbracio io també ti dê.
U fóra vucê mi deu, e io també ti dê u fóra.

Chama-nos atenção o chiste, fruto da linguagem estropiada em “*Xiguê, xigaste*”, que não só assume o significado da forma “*Cheguei, chegastes*” em uma simples modificação da escrita padrão, mas assemelha-se foneticamente às relativas conjugações do verbo “xingar” (xinguei, xingastes). Na mesma estrofe, temos a substituição de “alma” por “arma”, o que tenciona ainda mais o processo de ambigüidade significativa entre a língua padrão e o macarronismo bananeriano.

Não curiosamente este início revela o jogo amoroso expresso no decorrer do texto, jogo que pode ser descrito pela constante aproximação e imediata repulsa dos elementos presentes neste sistema. Num outro plano de análise, poderíamos falar das relações de identificação – ainda que por consequência da imitação – e inversão entre o poema parnasiano e a paródia bananeriana.

Algumas características pré-modernas culminaram nas concepções filosóficas dos manifestos de Oswald de Andrade, Manifesto Pau-Brasil e Antropófago, assim como a relação da poesia bananeriana com os manifestos futuristas.

O diálogo que Juó Bananére empreendeu com as vanguardas não pode ser encarado como algo banal, entretanto não se pode afirmar que os escritos bananerianos foram referenciais à formulação dos manifestos oswaldianos. Na realidade, estamos diante do processo de evolução natural dos pensamentos estéticos vigentes nas primeiras décadas do século XX que culminaria em uma reação nacional às estéticas européias. Certamente, Alexandre Ribeiro é peça fundamental no quadro artístico do modernismo brasileiro.

2.3 Das Vanguardas ao Vanguardismo bananeriano

As primeiras décadas do século XX foram de uma efervescência artística sem precedentes, resultado da febre tecnológica que varria a Europa. O crescente fluxo de informações e o surgimento de novas manifestações artísticas, assim como a especialização dos recursos de ordem visual, trouxeram um impacto na tipografia dos jornais da época e, por consequência, nos conceitos estruturais da poesia. Pregava-se o futuro, o progresso.

Entrávamos no reinado das máquinas, na era das chaminés e dos primeiros automóveis.

Este é o berço do Futurismo, vanguarda idealizada por Fellipo Tomazo Marinetti, não coincidentemente satirizado por seu patrício ítalo-paulista Juó Bananére, de quem podemos dizer que fora autor de seu próprio Futurismo, que atrevemos a chamar de *Futurismo Canarinho*. O fato é que os periódicos humorísticos citados no capítulo anterior, entre eles **O Pirralho**, acompanharam as transformações profetizadas por Marinetti. O que não podemos afirmar é que as transformações ocorridas nas artes, a ruptura de determinados gêneros e o surgimento de outras formas de manifestações, assim como o estreitamento entre o texto literário e o teórico, redigido na forma de manifesto, tenham origem única no primeiro manifesto Futurista de 1909. Antes, o manifesto Futurista é consequência de uma aguda transformação social que impactou diretamente o conceito de arte no século XX.

Em São Paulo, essas transformações tiveram peculiaridades próprias, que determinaram, além do tipo de literatura produzida no pré-modernismo, o Regime político da Primeira República e a ameaça do militarismo, mas, principalmente, a substituição da mão de obra negra pela de imigrantes e a inserção do italiano em nossa cultura. Através da caricatura do italiano, Alexandre Ribeiro, à moda brasileira, irá ler e reinventar o Futurismo.

A respeito das transformações artísticas durante o século XX, Perloff (1993, p. 203) destaca a importância do movimento Futurista, classificando-o por “*nova tecnopoética*”:

A arte do manifesto prepara, assim, o caminho para a erosão gradual da distinção entre os textos “literários” e “teórico”, que se tornou a problemática central do nosso próprio discurso crítico.

Tal ruptura de gêneros, como o corte e a intercalação da colagem, é sintomática do que poderíamos chamar a nova tecnopoética do século XX. É um lugar-comum achar que os movimentos de vanguarda dos dez anos e dos anos vinte foram por definição *anti*, que o espírito que os animou era o de ruptura e de reversão, da negação desafiadora da arte e da cultura dominante. Mas dificilmente pode haver ruptura sem uma adição compensatória: cortar X inevitavelmente significa abrir caminho para Y. No caso da experiência futurista – seja com as palavras em liberdade ou da colagem ou a *performance* –, o ímpeto é o de incluir material extraliterário

(ou extrapictórico) que possa situar a obra no seu contexto real.

Como já dissemos, no Brasil, o fluxo migratório europeu, sobretudo italiano, contribuiu para uma tomada particular dos rumos da literatura. A população brasileira aproximou-se dos costumes das massas do velho continente, e os nossos artistas não puderam omitir o impacto que esta aproximação cultural trouxe à sociedade e, conseqüentemente, à literatura. A figura do italiano em solo brasileiro dá um relevo ainda mais interessante à influência dos manifestos de vanguarda no contexto de nossa literatura.

Por conseqüência de tais fatos, Juó Bananére alude ao Futurismo na figura de porta-voz de Marinetti. Entretanto, o nacionalismo futurista transformar-se-ia em bairrismo. As *“traduções futuriste”* e outros textos de Juó Bananére são recheados de referências a esta nova vida que os italianos assumiriam em São Paulo. Nota-se essa característica a começar pela linguagem, ou pela nomeação de lugares, bairros, ou mesmo pela própria cidade enquanto espaço de interação entre indivíduos. É o que se observa em *O Lobo e o Gorderigno* (BANANÉRE, 2001, p.13), no fatídico encontro no bairro do Belenzinho, ou em *O Gorvo e o Raposo* (BANANÉRE, 2001, p. 7), nos versos: *Sô gorvo, o signore é é un gaió \ peggiore do Gapitó!*

Nesse aspecto, evidencia-se a diferença entre o nacionalismo futurista, e o que seria defendido por Oswald Andrade em seus manifestos. O Futurismo pregava a construção de uma identidade pela máquina, alimentado pelo progresso das chaminés, que reergueria a Itália ao posto de Grande Império Adriático. Observa-se tal meta a partir dos títulos empregados nos manifestos futuristas que se, por um lado, revelam a natureza híbrida dos manifestos para com o discurso publicitário, por outro, revelam a natureza radical do movimento em contraste aos símbolos históricos e/ou culturais. A esse respeito diz Perloff (1993, p. 175):

Em contraste, eis aqui alguns dos títulos de Marinetti, geralmente impressos em grandes letras de forma pretas: *Uccidiamo il chiaro di luna* (*Assassinemos a lua*), *Contro Venezia passatista* (*Contra Veneza Passadista*), *abasso il tango e Parsifal* (*Abaixo o Tango e Parsifal*), *Distruzione della Syntassi – Imamginazione senza fili – Parole in Libertà* (*Destruição da Sintaxe – Imaginação sem fio – Palavras em*

Liberdade). Para ser memorável, afirma Marinetti, um título deve ser concreto e provocativo o bastante para capturar tanto a vista quanto o ouvido. Outros futuristas o seguiram: *Movimento Absoluto* Mais *Movimento Relativo Igual a Dinamismo* (Boccioni), *Reconstrução Futurista do Universo* (Balla, Fortunati Depero), *Manifesto futurista da Luxúria* (Valentine de Saint-Point) e assim por diante.

Em contrapartida, os manifestos oswaldianos nascem da necessidade de uma afirmação cultural primitiva, esquecida durante os séculos de nossa colonização. Não se trata mais do ressurgimento glorioso iluminado pela luz elétrica, diante da aniquilação total da lua, símbolo romântico ligado ao passado e, portanto, desnecessário, mas de uma retomada de consciência histórica, que promovesse a afirmação cultural brasileira. Não que as origens brasileiras tenham sido renegadas em nossa história da literatura, mas este momento caracteriza-se por tentarmos enxergar nossas origens sobre o prisma de nosso próprio olhar, um olhar alheio às considerações de nossos colonizadores.

De certa forma, Juó Bananére, ao referir-se claramente aos manifestos futuristas, não os poupando em suas sátiras abre espaço para pensarmos a literatura em nosso contexto. Acaba por incorporar elementos que mais tarde seriam premissas do pensamento antropófago. Não coincidentemente, observamos semelhanças entre as paródias de Alexandre Ribeiro e Oswald Andrade, como mostra Fonseca (2001, p. 69) nos poemas: *Migna Terra* (Juó Bananére) e *Meus Oito Anos* (Oswald de Andrade), o que ressalta a originalidade de Juó Bananére⁹ por antecipar em dez anos a proposta paródica de Oswald de Andrade.

É necessário, porém, que compreendamos tais diálogos como o resultado da evolução estética em nosso modernismo. Neste sentido, Alexandre Ribeiro faz parte das transformações artísticas já mencionadas e, embora seja figura indispensável principalmente no que diz respeito às incorporações de marcas da oralidade na escrita literária e na representação da figura do imigrante em nossa sociedade, não o podemos ter como percussor

⁹ Atentamos ao fato da própria autora (FONSECA, 2001, p. 69) advertir os leitores sobre os danos causados à obra de Alexandre Ribeiro, por leituras que o comparam superficialmente a Oswald de Andrade.

de um novo pensamento estético, mas como gênio colaborador na formação de uma nova estética literária.

Um pequeno trecho do Manifesto Antropofágico elucida o que defendemos:

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. (ANDRADE, Oswald de. 1970, p. 15)

O Manifesto Antropofágico não é contrário à história ou a qualquer movimento literário, mas se opõe a qualquer empréstimo que condicione o pensamento a valores exteriores, leia-se com isso empréstimo de colonizadores. A alternativa proposta pelo movimento antropofágico aos malefícios dos empréstimos culturais é a posse, manipulação, e redefinição do que nos é ofertado por empréstimo. O Antropófago promove a “*Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem*” (ANDRADE, 1970, p. 18).

De certo modo, Juó Bananére promove esta absorção do *inimigo sacro* por meio do cânone e das vanguardas européias. Não em um movimento de revolta contra os clássicos ou contra a vanguarda futurista, mas na busca em repelir o catecismo cultural combatido por Oswald de Andrade.

Alexandre Ribeiro defende os antropófagos quando diz “comi” La Fontaine, digerindo-o e transformando-o em “La Fontana” em suas fábulas do Belenzinho, “comi” Edgar Allan Poe, “comi” Camões, “comi” Marinetti. Digere-os todos, aproveitando os nutrientes que serviram ao resgate de nossa identidade e que, certamente, contribuíram para a formação da identidade do ítalo-paulista.

O totem cultural esculpido por Alexandre Ribeiro encontraria morada nos manifestos de Oswald Andrade e no pensamento literário de toda uma geração. Traços de sua linguagem estropiada retornariam triunfalmente em sutis apelos de oralidade nas crônicas de Alcântara Machado e, mais adiante, na música popular por meio do humor e do novo-bairrismo de Adoniran Barboza. Adoniran, possivelmente, não conheceu a fundo a obra de seu antecessor, mas teve em suas canções a influência do estilo e simplicidade de Juó Bananére.

O grande mérito de Alexandre Ribeiro foi captar com precisão o fluxo da disposição mental da sociedade a qual pretendeu representar. Embora, por décadas, a crítica tenha negado sua importância, sua obra permaneceu viva nos desdobramentos da paródia e do pensamento humorístico brasileiro ao longo do século XX até os dias de hoje. Isso justifica o crescente interesse sobre sua obra e estilo.

CAPITULO III – A autoria de Juó Bananére

3.1 Ficção Autoral

Certamente a questão da construção autoral de um texto é ponto crucial na análise da obra de um autor, seja ele quem for. Não diferente é o caso de Alexandre Ribeiro, entretanto, alguns nomes tornam-se específicos por denotarem um procedimento específico de criação autoral.

Todo autor é fruto de um procedimento consciente de criação literária, no qual estão envolvidos fatores e contextos de diferentes ordens. Bakhtin (1992, p. 202) nos auxilia na reflexão acerca do jogo autoral proposto nas colunas literárias dos periódicos do final do século XIX e início do século XX.

Consideremos que um dado artístico se constitui ao redor do homem, num espaço-tempo que lhe confere significação estética. Consideremos, também que o autor não pode inserir-se como núcleo de significação da obra literária. Cabe ao autor distanciar-se do herói, não permitindo que este o represente na condição de instancia ficcional alegórica, se assim for, a criação estará fadada a pertencer a gêneros não literários.

A percepção dessas relações é fundamental para a compreensão do procedimento estético de criação literária, no que se refere ao “jogo-brincadeira” autoral magistralmente dominado por Alexandre Ribeiro. A respeito dessas considerações, Bakhtin (1992, p. 202-203) declara:

O desígnio artístico fundamental se efetua com base no material que é a palavra (que se torna artística na medida em que é governada por este desígnio) através de determinadas formas de criação verbal e de determinados procedimentos condicionados não só pelo desígnio artístico inicial, mas também pela natureza do material dado: a palavra; esse material deve ser adaptado às finalidades estéticas (é aí que começam os domínios de uma estética especializada que leva em conta particularidades do material de uma dada arte). (Assim efetua-se a passagem que leva da visão estética à arte). Uma estética especializada não deve, claro, apartar-se do desígnio artístico, da relação criadora do autor com o herói que determina o desígnio artístico no que este tem de essencial. Vimos que eu mesmo, em minha determinação, só posso tornar-me sujeito (e não herói) de um único tipo de discurso: o da introspecção-confissão, cuja força organizadora

se deve a essa relação de valor mantida consigo mesmo e que, por isso, é um gênero totalmente extra-estético.

Não diferente de outros grandes autores, em Alexandre Ribeiro, a palavra é organizada com fim artístico determinado. De tal maneira que o sucesso estético da obra está relacionado com uma aparente simplicidade da linguagem e estrutura poética. A real complexidade dos escritos bananerianos está vinculada ao processo de construção autoral, isto é, à construção de um autor-personagem (Juó Bananére), a quem é atribuída personalidade própria, independente à do autor empírico Alexandre Ribeiro.

O jogo autoral que pretendemos descrever pode ser compreendido como o deslocamento de um dos elementos existentes entre as possíveis combinações de relação entre autor, herói, leitor e obra. No caso, dissertamos sobre os deslocamentos entre autor e herói. O autor empírico, no nosso caso, é Alexandre Ribeiro. Mas há a sobreposição de uma figura ficcional – Juó Bananére – que pretende ocupar o lugar do autor empírico na composição do signo poético da obra.

Em grande parte dos poemas de **La Divina Increnca**, Juó Bananére é sujeito e herói, a depender das relações entre autor e obra estabelecidas durante a leitura para compreensão dos textos. Alexandre Ribeiro insere pequenos indícios biográficos – biografemas – de seu autor-personagem Juó Bananére, o que estabelece a autoria fictícia das paródias bananerianas, desestabilizando o autor empírico de sua relação imediata com a obra.

Entretanto, devemos ater-nos ao seguinte fato: Juó Bananére é resultado de um processo de criação literária que se definiu durante e ao longo da produção de todos os poemas, crônicas de Alexandre Ribeiro, e das ilustrações e gravuras de Lemmo Lemmi.

O autor, segundo Bakhtin (1992), deve situar-se na fronteira do mundo, no qual se insere o herói. A intromissão do autor no universo da criação comprometeria a coesão estética da obra. Como vimos anteriormente, a intromissão do autor no corpo do herói ou sua relação consigo mesmo (autor-autor) acaba por gerar um gênero extra-estético de valor puramente introspectivo e de confissão. Bakhtin (1992, p.205) afirma:

O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria estabilidade estética deste. Sempre podemos determinar a atitude do autor para com o mundo que representou pela forma como ele lhe representa a exterioridade, e vemos se a imagem que dá dele lhe é transcendente, se tem coesão pelo fato de que suas fronteiras são vivas, reais, sólidas, de que o herói está entranhado do mundo que o rodeia, o acabamento e a solução estão impregnados de sinceridade e de tensão emocional, a ação é serena e plástica, as almas dos heróis são vivas (ou então se não passam dos vãos esforços do espírito procurando transformar-se em alma). É a esse preço que o mundo estético fica estável e autônomo, que coincide consigo mesmo na visão que teremos dele através do exercício de nossa atividade artística.

Esse aspecto é extremamente importante se quisermos abordar a obra de Bananére segundo sua qualidade estética, sem incorrermos nos equívocos comuns que excluíram Alexandre Ribeiro do convívio acadêmico e das salas de aula durante décadas. Alexandre Ribeiro situa-se perfeitamente nos limites do mundo que pretende criar, porém este mundo pretende ser mais do que espelho do mundo físico. Ao fazer com que Juó Bananére dialogue com as personalidades da época – elaborando um complexo jogo de alegorias e colocando-o presente nas redações dos jornais em que ele, Alexandre Ribeiro, trabalhou – cria-se, no imaginário do leitor, uma idéia de total identificação entre Juó Bananére e Alexandre Ribeiro, como se o primeiro fosse um tipo de segunda personalidade do próprio autor empírico.

Esta impressão causada pelo sucesso de Alexandre Ribeiro tem em partes explicações bem simples, como já mencionamos em capítulos anteriores, Voltonino (Lemmo Lemmi) inspira-se na figura de Dom Ciccio para criar a ilustração de Bananére. É possível que o próprio Alexandre Ribeiro tenha também aproveitado da personalidade de Dom Ciccio para compor a versão verbal de Juó Bananére. Essa base de criação, inspirada em uma pessoa real, pode ter contribuído para que o personagem Juó Bananére ganhasse independência e adquirisse personalidade suficiente, rompendo os espaços comuns dentro das obras literárias, atribuídos aos personagens de ficção.

Entretanto, não podemos considerar que os leitores acreditassem na existência física de Bananére, seria pressupor uma ingenuidade

despropositada. Mas, estabeleceu-se implicitamente a idéia de haver vários “Juós”: um visual de Voltonino, construído segundo a imagem e semelhança de Dom Ciccio, e um verbal de Alexandre Ribeiro. Atentamos também que tal percepção, embora clara, não corresponde ao Juó Bananére consagrado em **O Pirralho**. Surge, então, um terceiro Bananére que reuniu os anteriores e passa a confundir-se com a figura do autor Alexandre Ribeiro, como se este se utilizasse do personagem em questão para representar o que ele mesmo, Alexandre Ribeiro, foi em relação à sua personalidade.

Ao menos do que podemos dizer a respeito do autor Alexandre Ribeiro, tal afirmação se aplica perfeitamente, uma vez que sua carreira literária esta associada ao que escreveu Juó Bananére. Não haveria maneira, de essas duas figuras serem lidas separadamente, como se fossem corpos distintos.

Adiante, veremos como a personalidade de Juó Bananére é descrita, à medida que uma biografia ficcional é escrita ao longo dos textos. Entretanto, a seleção do corpus nos colocará diante de questões restritas levantadas em **La Divina Incredence** e, embora, a este propósito a análise de outros materiais fossem interessantes, nos importa apenas o estudo das paródias poéticas do autor.

3.2 Juó Bananére: vida e obra

Alguns poemas, em **La Divina Incredence**, parecem possuir um particular aspecto biográfico e confessional, em relação à biografia fictícia de Juó Bananére. Alexandre Ribeiro seleciona, para a composição de suas paródias, poemas de características autobiográficas, muitas vezes valendo-se do saudosismo e sentimentalismo romântico, para compor paródias que nos remeta às experiências de seu personagem, de maneira que possamos construir, em nosso imaginário, deduções sobre a personalidade de Juó Bananére.

Alexandre Ribeiro sabia que um poeta ou artista qualquer revela indícios de sua existência, de sua passagem no mundo, ou melhor, de sua vida. Alguns poemas possuíam temáticas favoráveis à produção de paródias que indicassem a construção da personalidade e biografia de Juó Bananére

pela inversão do eu-lírico do texto parodiado pelos desabafos confessionais da personagem. Entre alguns exemplos, estão *Migna Terra*, *O studenti du Bó Ritiro*, *Sodades di Zan Baolo* e *Os meus otto anno* (BANANERE, 2001, p. 8, 16, 31 e 33).

Em *Migna terra*”, paródia do célebre poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, Bananére desestabiliza a relação patriótica do texto do poeta romântico, à medida que não há mais registros que indiquem o sofrimento saudosista de um indivíduo distante de sua pátria. Há apenas o imigrante que se mistura a uma nova paisagem, a novos costumes e assume como sua a terra do outro.

Outro, com o qual é estabelecido um diálogo de identificação e troca, que será, principalmente, apresentado em forma de linguagem por meio da mistura dos idiomas italiano e português. A mistura de dialetos na escrita de Bananére nos dimensiona a inserção do italiano na cultura paulista. Dessa maneira, Alexandre Ribeiro não apenas compõe a biografia de Juó Bananére, mas também de todo imigrante italiano em solo brasileiro, sobretudo o dos bairros paulistas, por ele representados. A transcrição do poema *Migna Terra* esclarece a questão:

Migna Terra

Migna terra tê parmeras,
Che ganta inzima o sabiá.
As aves che stó aqui,
Tembê tuttós sabi gorgeá.

A abobora celestia também,
Che tê lá na mia terra,
Tê moltos milliód di stella
Che non tê na Ingraterra.

Os rios lá sô maise grandi
Dus rios di tuttas naçó;
I os matto si perde di vista,
Nu meio da imensidó.

Na migna terra tê parmeras
Dove ganta a galigna dangola;
Na migna terra tê o Vap'relli,
Chi só anda di gartolla.

(BANANÉRE, p. 16, 2001)

À medida que Juó Bananére parodia as imagens românticas ufanistas, ele situa *Migna Terra* em um contexto histórico determinado que inverte não pejorativamente a relação do eu-lírico com a terra cantada no poema. Este raciocínio sobre o poema seria retomado inúmeras vezes nas várias versões da *Canção do Exílio*¹⁰ que sucederam à paródia bananeriana. Juó Bananére usa o poema de Gonçalves Dias para falar da relação do emigrante italiano com o Brasil. Outras paródias do mesmo poema estabelecem relações diversas entre sujeito, pátria e cenário político nacional, ou refletem algum aspecto da formação histórica brasileira, caso de “Canto de Regresso à Pátria”, de Oswald Andrade.

O texto original é quem determina a chave de significado que permite a criação de tantas paródias a seu respeito. É mérito de Alexandre Ribeiro ter captado o potencial significativo do texto romântico, revelando para inúmeros autores os caminhos de se compor paródias, não apenas do poema em questão, mas, sobretudo, do processo de criação literária.

Outro texto crucial para a afirmação da personalidade da personagem é o poema *Os meus otto anno*, uma evidente paródia de *Meus Oito Anos*, de Casimiro de Abreu. Não é de se estranhar que o teor saudosista do poema de Casimiro de Abreu seja mantido na paródia de Alexandre Ribeiro. Embora com sua típica ironia e linguagem macarrônica, a paródia se faz pela inversão da ingenuidade lírica romântica pelo contexto mais humanizado das travessuras infantis. Essa característica se deve ao fato de Alexandre Ribeiro aproveitar-se do saudosismo romântico de Casimiro de Abreu para construir o passado infantil de Juó Bananére, revelando também o germe da personalidade anárquica do poeta Bananére. É o que podemos perceber na leitura das duas primeiras estrofes da paródia abaixo transcrita:

Os meus otto anno

O Chi sodades che io tegno
D'aquillo gustoso tempigno,
C'io stava o tempo intririgno

¹⁰ Poderíamos citar exemplos de diálogo com o poema “Canção de Exílio” anteriores à paródia de Alexandre Ribeiro, como: o texto homônimo de Casimiro de Abreu, e até mesmo o Hino Nacional Brasileiro. Entretanto, ao analisarmos algumas das versões do poema romântico posteriores à “Migna Terra”, é claramente perceptível que Alexandre Ribeiro abre o precedente que tornaria “Canção de Exílio” um poema largamente parodiado.

Brincando c'oas mulecada.
Che brutta insgugliambaçó,
Che troça, che bringadêra,
Imbaxo das bananêra,
Na sombra dus bambuzá.

Che sbornia, che pagodêra,
Che pandiga che arrelía,
a genti sempre afazia
No largo d'Abaxo o Piques.
Passava os dia i as notte
Brincando di scondi-scondi,
I atrepáno nus bondi,
Bulino c'os conduttore.

(BANANÉRE, 2001, p. 33)

A atenção aos condutores dos bondes não tardaria, e Alexandre Ribeiro direcionaria às personalidades políticas da Época, o que revela já em sua infância a natureza anárquica de Juó Bananére. À medida que descreve a infância do menino do Piques, o autor traça um retrato da rotina escolar e das relações familiares do ítalo-paulista instados nas periferias de São Paulo no início do século passado.

Em outro poema, *O studenti du Bó Retiro*, Alexandre Ribeiro parodia o poema *O Estudante Alsaciano* de Acácio Antunes. Juó Bananére (2007, p. 19). subverte o patriotismo do poema transformando-o em bairrismo, por meio da figura emocionada do estudante que, com a mão batendo sobre o peito, declara: “*o Bó Retiro Sta Aqui*” Em algumas publicações do poema, conforme indica Carmo (1998), *O studenti du Bó Retiro* vem acompanhado das seguintes inscrições:

O studenti du Bó Retiro
Poesia Patriótica

(Premiata c'ao medaglia di pratina na insposiçó da Xéca-Slovaca i c'oa medaglia di brigliantina na spociçó internazionale d aVarzea du Carmo) (CARMO apud Bananére, 1998, p. 199)

Ao mencionar o patriotismo do texto parodiado, associando tal sentimento nacionalista à paródia, Alexandre Ribeiro, ao redimensionar tal sentimento à disputa bairrista entre mestre e aluno, mostra que os ítalo-paulistas, embora inseridos à cultura brasileira, permaneciam segregados a

bairros que concentravam imigrantes, negros e operários. Bairros de maioria italiana, que estabeleceram a inserção do italiano no cotidiano da cidade, fato que aos poucos moldariam a identidade do ítalo-paulista, marcando profundamente a formação étnica e cultural de toda cidade.

Um outro exemplo de como Alexandre Ribeiro explora a relação do imigrante com a cidade de São Paulo é o poema *Soldade di Zan Baolo*. O poema revela a relação de afetividade com a cidade que Juó Bananére definiu por “*Policea*” (Paulicéia). Isso é notado na expressão “*bellas figlia lá du Bó Ritiro*”, estrutura que se repete ao longo de todo poema, nos últimos versos de cada estrofe. Vejamos a transcrição da primeira estrofe do poema:

Soldades di Zan Baolo

Tegno sodades dista Paulicéa,
dista cidade chi tanto dimiro!
Tegno sodades distu céu azur,
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

(BANANÉRE, 2001, p.40)

Vemos que, mais uma vez, a relação de amor à cidade de São Paulo revela sentimento de saudosismo num diálogo direto com as temáticas românticas. Neste caso o sentimentalismo do eu - lírico é despertado pelas lembranças do bairro Bom Retiro, que, entre outros bairros, foi foco da instalação italiana em solo paulista.

Alexandre Ribeiro, embora prioritariamente não tivesse enquanto público leitor os imigrantes das colônias italianas de São Paulo, consegue ser sensível às transformações sociais e culturais que emergiriam do seio das camadas por ele representadas. Não se trata de alguém que dá voz ao ítalo-paulista, mas de um autor que, ao fingir, concebeu um lugar comum à existência do ítalo-paulista, contribuindo com a construção de orgulho repetido nos discursos de outros que o haveriam de sucedê-lo.

3.3 O Legado do Riso

Como já dissemos anteriormente, a importância da obra de Alexandre Ribeiro ultrapassa os limites de seu tempo, embora possa ser lida como alegoria satírica do cenário político da Primeira República.

O legado de Alexandre Ribeiro pode ser compreendido e segmentado em três áreas: a influência de sua linguagem macarrônica no que diz respeito à transcrição da linguagem verbal na literatura; a expressão popular e a representação de camadas sociais concentradas em bairros e muitas vezes excluídas do contexto cultural da cidade como todo; e a criação do arquétipo humorístico do ítalo-paulista que seria copiado inúmeras vezes, nem sempre de maneira respeitosa, principalmente na televisão.

Na literatura, podemos destacar como admirador e, em certa medida, sucessor de seu trabalho, o escritor modernista, autor de **Brás, Bexiga e Barra Funda**, Alcântara Machado. Embora conserve traços do bairrismo bananeriano e de seu macarronismo lingüístico, tem como objeto de criação literária outra geração de ítalo-paulistas, considerando-se a data de publicação das crônicas que compuseram a obra citada, final da terceira década do século XX. Isso evidentemente resulta em outra descrição das relações dos personagens com a terra adotada, é o caso, por exemplo, do texto *Tiro-de-Guerra Nº 35* (MACHADO, 2008, p.28). Nesse texto, a questão do patriotismo intermediado pela relação do sujeito com bairros paulistanos é superada por um símbolo genuinamente pátrio, no caso, o Hino Nacional Brasileiro.

Na música popular, tivemos Adoniran Barbosa, de quem Fonseca (2001, p. 193) levanta certas considerações:

Na época em que Adoniran Barbosa compôs suas músicas, as ruas já não tinham mais o “linguajar castiço” de Bananére, e as expressões italianas haviam praticamente se incorporado ao “jeito de dizer” do paulistano: cortando, por exemplo, as concordâncias de número (“nós fomo lá”), pluralizando palavras (“eu tô afins”), ou ainda nas expressões “nós éramos em cinco”, “namorar com ela” e nas abreviações (“cê tá aí?”). Mesmo assim, era ainda a presença anônima de Juó Bananére que ecoava nas inspirações do compositor.

Embora, os casos apresentados pela autora não correspondam diretamente às composições de Adoniran Barbosa, por terem sido retirados diretamente das ruas, podemos encontrar, na fala do sambista amigo do Arnesto¹¹, o eco lingüístico de Juó Bananére. Além dos aspectos relativos à linguagem, entre os dois autores, podemos perceber uma tênue semelhança temática, como o bairrismo, a esculhambação e a malandragem do eu - lírico. Nas composições *Um Samba no Bexiga* (Anexo 7) e *Torresmo à Milanese* (Anexo 8), os textos são dirigidos em torno da satisfação de necessidades alimentares, o que parece ser a tônica de inúmeros sambas dos mais diferentes autores. Como vimos, tal aspecto está presente na obra de Alexandre Ribeiro por consequência da aproximação textual com as tradições carnavalescas.

Podemos afirmar, a respeito de Alexandre Ribeiro, que se trata de um autor de criatividade impar, seu mérito, como dissemos, foi perceber aspectos da paródia que marcariam a produção artística no século XX, criando uma estética da paródia que passaria a representar um modelo a ser seguido ou, ao menos, se tornaria citação obrigatória a quem se propõe a traçar os desdobramentos da paródia até os nossos dias.

¹¹ Referência à célebre canção da música popular brasileira, “Samba do Arnesto”, composta por Adoniran Barbosa e imortalizada na voz de tantos intérpretes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discutir **La Divina Increnca**, nossa pesquisa objetivou trazer para o centro do debate a figura de seu idealizador, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado. Ao criar um personagem que assumiu o papel de autor de maneira tão contundente, Alexandre Ribeiro leva leitores, pouco atentos, à impressão de crença na existência de Juó Bananére. Entretanto, Alexandre Ribeiro é quem levou Juó Bananére ao estrelato, sob a pena de ser, aos poucos esquecido.

O Século XX marca, como apontou Perloff (1993), transformações tecnológicas que alteraram os padrões literários anteriores às vanguardas, principalmente por decorrência da influência de linguagens associadas a outras e novas mídias. Esse fato fecundará o território ocupado pelos manifestos vanguardistas, sobretudo o Futurista de Marinetti em 1909, e resultará em preocupações até então descon sideradas, como: de que maneira a tipografia de um texto – disposição espacial das fontes na página de um periódico – contribui com o seu conteúdo significativo? Ou mesmo, possibilita o franco diálogo entre texto verbal e visual?

Esse período de transformações foi também o berço de **O Pirralho**, periódico humorístico dirigido por Oswald de Andrade. Berço também do personagem Juó Bananére, inventado visualmente por Voltonino (Lemmo Lemmi), e, verbalmente por Alexandre Ribeiro, autor empírico da obra que estudamos.

Alexandre Ribeiro, na composição de Juó Bananére, desenvolve, possivelmente a partir da observação da fala dos imigrantes que viviam em bairros formados por colônias italianas em São Paulo, uma linguagem híbrida entre os idiomas português e italiano. Esse tipo de fenômeno é chamado de macarronismo. A maestria com que Alexandre Ribeiro opera o macarronismo lingüístico que acabamos de descrever, tanto constitui um padrão de linguagem exaustivamente imitado, quanto nos oferece um registro histórico-literário não só da inserção do italiano no cotidiano da São Paulo das primeiras décadas do século passado, mas também de sua adaptação e contribuição na formação cultural da cidade.

A principal característica com a qual Alexandre Ribeiro compõe os textos assinados por Juó Bananére é de natureza estético-literária, e diz respeito ao processo de ficção autoral dos escritos bananerianos. A linguagem empregada por Juó Bananére é traço fundamental do estilo e personalidade fictícia criados por Alexandre Ribeiro ao personagem. Esse estilo peculiar reflete quem foi Juó Bananére, “*poeta, barbiére i giurnaliste*” (BANANÉRE, 2001, p.39), e não quem foi Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado. Carelli afirma:

Seus projetos, nas linha neoclássica de influência italiana, como, por exemplo, o Clube de Araraquara, jamais caem nos excessos de certos *capomastri*, cujo estilo ornamentado demais é qualificado de ‘compoteira’, ‘tutti-frutt’ ou ainda ‘macarrônico’. Pouco importa que seus projetos sejam de estilo colonial neoclássico, ele não é inovador, mas seus negócios prosperam e isso lhe permite consagrar mais tempo às atividades jornalísticas. (FONSECA, 2001, p. 27 e 28 apud Carelli, 1985, p. 104)

Não nos interessa saber das qualidades de Alexandre Ribeiro enquanto arquiteto, mas quais foram os meios com que, em sua atividade paralela de escritor, consagrou o personagem ítalo-paulista em suas colunas a ponto de distanciar-se do texto e podermos dizer que “*o homem publico foi Juó Bananére*”. (FONSECA, 2001, p. 28)

Juó Bananére é um autor de paródias, na primeira versão de **La Divina Increnca** em 1915, são apresentados vinte e três textos, entre eles paródias de textos clássicos, românticos e parnasianos. O autor, em alguns textos, propõe uma reescrita de textos consagrados em linguagem macarrônica. Não apenas somos acometidos com o riso, provocado por sua perspicaz audácia, mas somos influenciados a pensar sobre a história do riso e sobre a importância da paródia no pré-modernismo brasileiro.

Segundo o que compreende HUTCHEON (1998), a paródia no modernismo exerceu uma função de diálogo histórico que pode ser entrevisto como o reconhecimento de um legado artístico anterior à nossa existência. Portanto, poderíamos dizer que a paródia produzida por Juó Bananére se apresenta como fruto de um processo contínuo de diálogos abertos e inacabados.

Juó Bananére remete suas sátiras a um tipo particular de ambiente carnavalesco. Paródias como *O Gazua i a polizia* (BANANÉRE, 2001 p. 29), analisada ao longo do trabalho, descaracteriza símbolos religiosos e, ao apontar para a materialidade da realidade cotidiana, acaba aludindo a elementos associados à satisfação de necessidades puramente materiais. Não podemos determinar até que ponto tal diálogo se faz de forma consciente, mas não podemos deixar de anotar que, ao desmistificar a estética romântica, Juó Bananére promove um tipo de discussão a respeito do riso que, segundo BAKHTIN (2008), acaba sofrendo, na literatura, a banalização por meio da incorporação de sátiras de fins meramente panfletários.

Embora não possamos falar do riso nas paródias de Juó Bananére sem considerarmos o contexto de sua produção, as representações alegóricas e a crítica política presentes no posicionamento ideológico de Alexandre Ribeiro nos revelam uma característica universal do riso incompreendida durante um longo período de tempo. A respeito da impossibilidade de transformar o riso em ferramenta de poder Bakhtin (2008, p. 81) defende o seguinte:

O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais lúcido. Seus privilégios exteriores estão indissoluvelmente ligados às suas formas interiores, constituem de alguma maneira o reconhecimento exteriores desses direitos interiores.

Por essa razão o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo.

Alexandre Ribeiro foi, em seu tempo, o mais bem sucedido no exercício de fazer rir. Mesmo sendo **O Pirralho** veículo em que publicava, comprometido com posições políticas a respeito do governo Hermes Fonseca e a política da Primeira República, as habilidades de Alexandre Ribeiro superaram o risco de manter suas paródias restritas ao universo das sátiras políticas mais simples ou panfletárias.

A imagem do ítalo-paulista é trabalhada, à medida que, por meio dos escritos bananerianos, é construída a biografia de Juó Bananére. Alguns textos assumem características que beiram a emotividade, caso de *O studenti du Bó*

Retiro (BANANÉRE, 2001, p. 18). Aos poucos, afeiçoamos-nos ao personagem, pois suas experiências se misturam à nossa própria realidade, àquilo que encontramos em nosso cotidiano. Bananére se mistura ao nosso mundo.

Reconhecemos a face de Bananére não na identidade do poeta Alexandre Ribeiro, mas na identidade do ítalo-paulista que viveu aqui no início do século XX. Por isso, é tão fácil crer que Juó Bananére existe. Todavia, poderíamos dizer que Juó Bananére continuará existindo apenas enquanto tivermos sensibilidade suficiente para lembrarmos-nos de seu criador, Alexandre Ribeiro.

Vale dizer também que despertou-nos para outros interesses pontos que merecem aprofundamentos posteriores. Um deles é sobre a maneira que a estética bananeriana evoluiu ao longo dos anos, marcando a cultura paulista, sobretudo, na música popular. Até pensamos sobre esta questão quando demos como exemplo o ícone Adoniran Barbosa: suas características revelam fala estropiada, típico sentimento bairrista, peculiar comicidade e, entram em contraponto com o samba de inspiração melancólica em que a tristeza, a solidão e os desapontamentos amorosos são temas comuns. Tal construção exige, muitas vezes, que a linguagem opere concordâncias sintáticas, cuja pronuncia beira o exagero.

Outro aspecto interessante, a nosso ver, seria um estudo acerca da produção verbal de Juó Bananére em gêneros que não só o poético. Um recorte mais amplo da produção de Alexandre Ribeiro, como, por exemplo, **As cartas de A'bax o pigues**. Um trabalho desse portes ofereceria aos leitores de Juó Bananére uma análise detalhada do processo de ficcionalização autoral, proposto por Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado.

Por fim, é importante registrar que a memória de Juó Bananére se mistura às memórias da cidade de São Paulo, às origens de inúmeros bairros, e incontáveis famílias. Há de se fazer um estudo também comprometido com exposição de sua influência entre os grandes nomes do Modernismo Brasileiro, para que, em meio a tantos autores agraciados pela crítica, Alexandre Ribeiro Marcondes de Machado ultrapasse o lugar imposto injustamente a ele: o de autores que despertam não mais que curiosidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: **Oswald Andrade: Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: **Oswald Andrade: Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. Oswald de. **Um Homem sem profissão**. São Paulo: Editora Globo. 2º ed. 2002.
- ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Abril cultural, 1973. (Os Pensadores).
- ALVES, Castro. **Espumas Flutuantes**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ÁVILA, Affonso. **O Poeta e a Consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva. 3ª ed. 2008.
- BANANÉRE, Juó. **La Divina Increnca**. Editora 34. 1ª ed. São Paulo, 2001. (Reprodução integral da Primeira edição de 1915).
- _____. Juó. **Juó Bananére: as cartas D'abax o pigues**. Org. Benedito Antunes. Editora UNESP, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara de Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 6º ed, 2008.
- _____, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 4ºed, 2008.
- _____, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOSA, **Adoniran Um Samba no Bexiga**. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188522/>> Acessado em: 04 jan. 2010.
- _____, Adoniran; VERGUEIRO, Carlinhos. **Torresmo a Milanese**. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188521/>> Acessado em: 04 jan. 2010.
- BILAC, Olavo. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- BORGES, Augusto Cesar Mauricio. **A Sátira Política em O Pirralho: Juó Bananére e o Hermismo – 1911 a 1915**. Dissertação de Mestrado, PUC-SP: São Paulo, 2009.

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1975.
- BRAIT, Beth. **Dialogismo e Polifonia**. Contexto. 1ª ed. São Paulo, 2009.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 21ª ed. José Olympio. Rio de Janeiro, 1990.
- BUBER, Martin. **Do Diálogo e do Dialógico**. Trad. Marta Ekstein de souza Queiroz e Regina Weinberg. Coleção debates. Perspectiva. 1ª ed. São Paulo, 2007.
- CALDERÓN, Demetrio Estébanez. **Diccionario de términos literários**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- CARMO, Maurício. **Paulicéia Scugliambada – Paulicéia Desvairada – Juó Bananére e a imagem do italiano na Literatura Brasileira**. 1ª ed. EDUFF, 1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. Uma voz da Democracia Paulista. *In: La Divina Incrência*, Editora 34. 1ª ed. São Paulo, 2001.
- FONSECA, Cristina. **Juó Bananére, O abuso em blague**. São Paulo: Editora 34, 1ª ed, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia, ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Editora 70. Lisboa, 1998.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora cultrix, 1976.
- LEITE, Sylvia Helena de Almeida. **Chapéus de Palha, Panamá, Plumas, Cartolas: A Caricatura na Literatura Paulista 1900 \ 1920**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás Bexiga e Barra Funda**. Martin Claret, São Paulo, 2002.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. **Cavaquinhos e saxofones: solos (1929-1935)**. José Olympio. Rio de Janeiro, 1940.
- PERLOFF, Marjorie. **O Movimento Futurista**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- PICASSO, Pablo. **Las Meninas**. Disponível em <<http://www.terra.es/personal/asg00003/picasso/meninas.html>> Acessado em: 04 jan. 2010.

_____, Pablo. **Las Meninas.** Disponível em
<<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/pablo-picasso-las-meninas.jpg>> Acessado em: 04 jan. 2010.

_____, Pablo. **Las Meninas.** Disponível em
<<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/pablo-picasso-las-meninas.jpg>> Acessado em: 04 jan. 2010.

_____, Pablo. **Las Meninas.** Disponível em
<<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/pablo-picasso-las-meninas.jpg>> Acessado em: 04 jan. 2010.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura.** 6ª ed. Ateliê Editorial. Cotia-SP, 2004.

POUND, Erza. **Abc da literatura.** Augusto de Campos e José Paulo Paes. Cultrix. São Paulo, 2006. São Paulo: Ática, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia.

SOUZA, Elaine Hernandez de. Os Discursos do Trabalho na Fábula “A Cigarra e a Formiga”. **Revista Intercâmbio**, volume XVII: 154-164, 2008. São Paulo: LAEL/PUC-SP. ISSN 1806-275x. Disponível em <http://pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/artigos_xvii/12_elaine_hernandez.pdf> Acessado em: 11 jan. 2010.

VELÁSQUEZ, Diego. **Las Meninas.** Disponível em
<<http://www.terra.es/personal/asg00003/picasso/meninas.html>>
Acessado em: 04 jan. 2010.

WITIKIN, Joel Peter. **Las Meninas.** Disponível em
<<http://interartive.org/index.php/2008/10/meninas/>> Acessado em: 04 jan. 2010.

ANEXOS

Devido às necessidades apresentadas no primeiro capítulo em discutirmos a paródia segundo sua importância no contexto geral das artes, abaixo apresentamos as telas citadas no início deste trabalho. Após os anexos das telas de Diogo Velásquez, Pablo Picasso, Joel Peter Wink e Gustave Doré, inserimos também, para apreciação, as letras das canções de Adoniran Barbosa citadas no terceiro capítulo.

Anexo 1



Figura 1 – Diego Velásquez, *Las Meninas* (1656)

Anexo 2

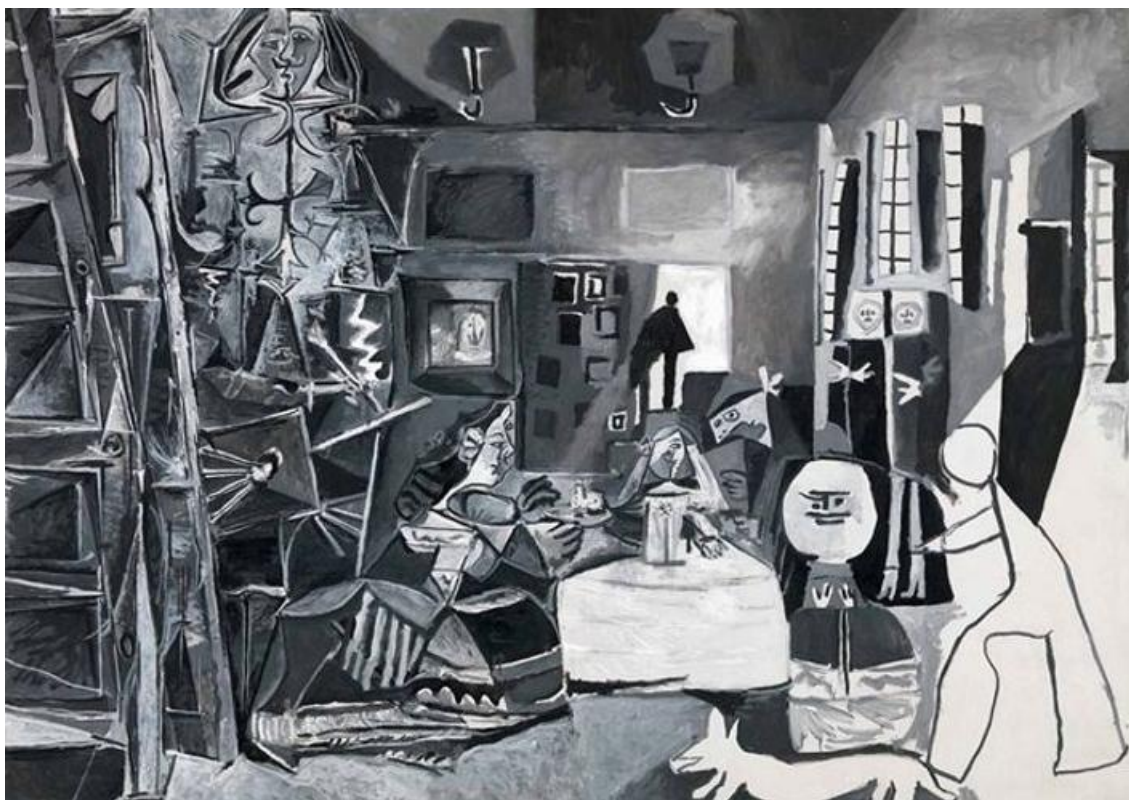


Figura 2 – Pablo Picasso, *Las Meninas* (1957)

Anexo 3



Figura 3 – Pablo Picasso, *Las Meninas* (1957)

Anexo 4



Figura 4 – Pablo Picasso, *Las Meninas*

Anexo 5



Figura 5 – Joel Peter Witkin, *Las Meninas (Self Portrait)* (1987)

Anexo 6



Figura 6 – Gustave Doré, *A Cigarra e a Formiga*

ANEXO 7

Um Samba No Bexiga (Adoniran Barbosa)

Domingo nós fumo num samba no bexiga
Na rua major, na casa do Nicola
A mesa não deu conta
Saiu uma baita duma briga
Era só pizza que avuava junto com as braxola

Nóis era estranho no lugar
E não quisemo se meter
Não fumos lá pra briga, nós fumo lá pra come
Na hora "h" se enfiemo de baixo da mesa
Fiquemo ali, que beleza vendo a nicola briga
Dali a pouco escutemo a patrulha chegá
E o sargento oliveira falá

Num tem importância
Foi chamada as ambulância
Carma pessoal,
A situação aqui está muito cínica
Os mais pior vai pras clínica

ANEXO 8

Torresmo À Milanese (Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro)

O enxidão da obra bateu onze hora

Vam s'embora, João!

Vam s'embora, João!

O enxidão da obra bateu onze hora

Vam s'embora, João!

Vam s'embora, João!

Que é que você troxe na marmita, Dito?

Troxé ovo frito, troxe ovo frito

E você beleza, o que é que você troxe?

Arroz com feijão e um torresmo à milanese,

Da minha Tereza!

Vamos armoçar

Sentados na calçada

Conversar sobre isso e aquilo

Coisas que nós não entende nada

Dispois, puxá uma páia

Andar um pouco

Pra fazer o quilo.

É dureza João!

É dureza João!

É dureza João!

É dureza João!

O mestre falou

Que hoje não tem vale não

Ele se esqueceu

Que lá em casa não sou só eu.