

## O DIÁLOGO PLURAL DE JUÓ BANANÉRE

Entre linguagens, textos e contextos: as paródias

Carlos Eduardo Schmidt Capela  
UFSC

### *O gesto fundador*

Na tradição literária brasileira, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o criador de Juó Bananére, é lembrado sobretudo em razão de suas paródias escritas em macarrônico ítalo-português. A simples menção do título de seu principal livro, *La divina incréncia*, indica a importância do jogo paródico para o seu trabalho, algo que um rápido exame dos textos ali reunidos pode de imediato comprovar.<sup>1</sup> Entre estes, com efeito, a predominância é de recriações paródicas, a maioria delas compostas com base em obras de nomes conhecidos da literatura brasileira e mundial, ou com base em letras de modinhas e canções populares na década de 1910.

Simple e espontâneas, motivadas quase sempre por eventos, assuntos e textos então correntes, as paródias de Juó Bananére tinham como objetivo imediato despertar o riso. Nelas, a exemplo do que ocorre nos textos não paródicos do escritor, o cômico nascia de uma série de incongruências e absurdos, sendo o mais básico deles o uso de uma linguagem escrita, “literária”, inspirada diretamente na linguagem mesclada, fluida e mundana, dos imigrantes italianos de São Paulo. Uma “fala” bastarda, sem direito à escrita, ao menos no

---

<sup>1</sup> O volume, lançado em dezembro de 1915, foi reeditado nove vezes, sendo em três delas ampliado. Sua mais recente edição, de 1966, é idêntica à de 1925, a última publicada com o autor ainda em vida. Os textos de *La divina incréncia* aqui citados provêm todos desta edição de 1966, da editora Folco-Masucci, de São Paulo.

registro sério, a não ser que sob a guarda providencial de aspas, itálicos, grifos ou negritos.<sup>2</sup>

A versão da linguagem macarrônica de Alexandre Marcondes Machado mantém um inegável grau de proximidade com relação à linguagem oral dos ítalo-paulistanos. Desta o escritor aproveitou, entre outras coisas, mecanismos de reformulação vocabular, construções gramaticais e sintáticas híbridas, estruturas e expressões discursivas recorrentes (interjeições e provérbios, por exemplo), estabelecendo a partir daí uma matriz estilística singular. O trabalho por ele efetuado tem por fundamento um processo de seleção, recombinação, remodelação e acentuação de formas e elementos lingüísticos e discursivos próprios daquela "fala" historicamente determinada.<sup>3</sup>

O mais fascinante nisso tudo é que o *modo de operação* subjacente a tal atividade de recomposição lingüística é similar àquele que comanda a realização da paródia textual. Em Juó Bananére, deste modo, o mecanismo paródico fundamenta a construção do próprio instrumento de expressão, atuando na base de toda a produção do escritor, inclusive nos textos de "criação livre". Assim, quando emprega essa linguagem para refazer textos específicos, ou quando serve-se dela para relativizar e refuncionalizar normas e convenções formais, genéricas, Alexandre Marcondes Machado nada mais faz que

---

<sup>2</sup> Dada a amplitude da colônia italiana na São Paulo do início do século, com o correr do tempo a linguagem macarrônica passou a influenciar mesmo as gerações mais novas dos habitantes nativos. É o que observa um comentador contemporâneo, cujo texto ilustra de modo exemplar a atmosfera sócio-lingüística a que correspondiam os escritos de Juó Bananére: "Aqui vive-se a vida intensa, já espelhada na linguagem das crianças que dizem *me deixa pegá a raiva e me ponhé sentado in riba da cadeira*. Os italianos, isto é, as crianças nascidas no Brasil e no Bom Retiro, não são os únicos a usarem destas expressões. A língua portuguesa, em São Paulo, está se caldeando com a italiana, mediante transfusões vocabulares e mutuos empréstimos da *gyria* pelos dous idiomas"; suelto publicado em *O Pirralho*, nº 34, São Paulo, 30/03/1912; p. 14 (itálicos e grafia do original).

<sup>3</sup> Em minha Tese de Doutorado, *A farsa como método* (A produção macarrônica de Juó Bananére nas revistas *O Pirralho*, *O Queixoso* e *A Vespa*: 1911-1917), Leuven, 1996, vol. I; esp. pp. 139-156 e 437-445, realizei uma análise da linguagem e do estilo macarrônicos de Alexandre Marcondes Machado. As conclusões aqui apresentadas baseiam-se neste estudo.

repetir aquele gesto paródico fundador, agora porém num segundo nível.<sup>4</sup> Este movimento é de qualquer maneira fundamental, dadas as implicações daí resultantes.

*Entre as paródias satíricas e as sátiras paródicas...*

Boa parte dos teorizadores da paródia textual consideram-na um gênero ou um mecanismo composicional propício sobretudo para a criação da comicidade. Linda Hutcheon, em sua *teoria da paródia*, embora mostre sua discordância com respeito à validade geral desta posição, chama no entanto a atenção para o fato de a paródia ter sido com freqüência utilizada em combinação com a sátira. Tal fato, segundo ela, explica uma das razões pelas quais muitos críticos acabem por confundi-las, amiúde definindo uma em função da outra.<sup>5</sup> Para desfazer tal equívoco a autora descreve-as desde uma perspectiva pragmática, mostrando que cada uma delas possui objetivos, "alvos" específicos. Estes são, no caso da sátira, "extramurais" (sociais ou morais) e, no da paródia, "intramurais", ou seja, textuais.

A partir daí, tomando como pressuposto o estatuto particular da sátira e da paródia, que conformam gêneros literários específicos e podem ainda servir como modos, Linda Hutcheon descreve duas formas de sobreposição de ambas. Ela identifica, de um lado, a paródia satírica, "um tipo do gênero paródia (...) que é satírico e cujo

---

<sup>4</sup> Quem primeiro chamou a atenção para o caráter paródico deste tipo de linguagem macarrônica foi Sud Mennuci, quando comenta paródias de Alexandre Marcondes Machado e de Horácio Campos, o criador de Fernandes Albaralhão, autor de *Caldo Verde* (1931). Para Sud Mennuci, macarrônicos como o do italiano ou do português de Portugal seriam "caricatura (is) dentro da caricatura, parodista (s) dentro da paródia"; em *Humor*, 2ª ed., São Paulo, Piratininga, 1934; pp. 225-226.

<sup>5</sup> Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia* (Ensinaamentos das formas de arte no século XX), Lisboa, Edições 70, 1989. Sobre algumas das principais teorias sobre a paródia, ver Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1995.

alvo é ainda uma outra forma de discurso codificado” e, de outro lado, “a sátira paródica (um *tipo* do gênero sátira) que visa algo exterior ao texto, mas que emprega a paródia como veículo para chegar ao seu fim satírico ou corretivo”.<sup>6</sup>

Apesar de pouco esclarecedora a respeito dos diversos graus com que sátira e paródia podem, em casos particulares, efetivamente se relacionar, a diferenciação proposta por Linda Hutcheon mostra-se produtiva para uma abordagem inicial dos textos paródicos de Juú Bananére, onde afinal paródia e sátira surgem não raro combinadas.<sup>7</sup> As categorias de sátira paródica e paródia satírica possibilitam classificá-los, ao menos a princípio, em dois grupos.

Um bom exemplo do recurso ao procedimento da recriação paródica com finalidade mais propriamente satírica é “Círgolo viziozo”, paródia dedicada a Machado de Assis, de quem é o soneto original:

“O Hermeze un di aparlô.  
– Se io éra aquilla rosa che stá pindurada  
Nu gabello da mia anamurada,  
Uh! che bô!

A rosa també scamô,  
Xuráno come un bizerigno:  
– Se io éra aquillo gaxorigno!...

---

<sup>6</sup> Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, ob. cit.; pp. 82-83 (itálicos do original). Vale ressaltar que Linda Hutcheon discute com mais atenção a paródia “pós-moderna”, que para ela pode ser “uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis.” E conclui: “O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (p. 28).

<sup>7</sup> Quando procura distinguir os gêneros correlatos da sátira e da paródia, Margaret A. Rose deixa patente as dificuldades implicadas por tal empreendimento: “Despite the fact that some parody may appear to treat its target in a manner similar to satire in making it object of laughter, one major factor which distinguishes the parody from satire is (...) the parody’s use of the preformed material of its ‘target’ as a constituent part of its structure. Satire, on the other hand, need not be restricted to the imitation, distortion, or quotation of other literary texts or preformed artistic materials, and when it does deal with such material, need not make itself as dependent upon it for its own character as does the parody, but may simply make fun of it as a target external to itself”; em *Parody: ancient, modern, and post-modern*, ob. cit.; pp. 81-82.



Uh! che brutta cavaçó!

I o gaxorigno pigô di dizê:

– Se io fossi o Piedadó,

Era molto mais bó!

Ma o Garonello disse també

Triste come un giaburú:

– Che bô se io fosse o Dudú!”<sup>8</sup>

Não parece haver dúvidas de que mesmo este tipo de paródia, a despeito do propósito maior de veicular a sátira, implica em certa dessacralização do soneto original. Mas é importante assinalar que essa é feita em nome da ridicularização de indivíduos específicos, que figuravam então entre os principais “inimigos” políticos de grupos proeminentes das elites paulistas, a quem *O Pirralho*, onde o texto pela primeira vez apareceu, era dirigido. Não é nesse sentido demasiado supor que o seu efeito subversivo, em termos literários, ficasse amortecido, já que a remodelação macarrônica do original canônico era feita em nome de uma “boa” causa social, defendida notadamente pela camada da população que cultivava a tradição literária por ele representada. É como se o rebaixamento das imagens de adversários do momento das oligarquias de São Paulo acabasse por “compensar”

---

<sup>8</sup> “Círculo viziozo”, em *La divina incena*, ob. cit; p. 11. Uma versão inicial da paródia foi publicada na seção *O Rigalegio*, em *O Pirralho*, nº 110, São Paulo, 27/09/1913. É esse o original de Machado de Assis, de *Ocidentais*: “Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume: / – ‘Quem me dera que fosse aquela loura estrela, / Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!’ / Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme: // – ‘Pudesse eu copiar o transparente lume, / Que, da grega coluna à gótica janela, / Contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!’ / Mas a lua, fitando o sol, com azedume: // – ‘Mísera! tivesse eu aquela enorme, aquela / Claridade imortal, que toda a luz resume!’ / Mas o sol, inclinando a rútila capela: // – ‘Pesa-me esta brilhante auréola de nume... / Enfara-me esta azul e desmedida umbela... / Por que não nasci eu um simples vaga-lume?’”. Em *Poesias completas*, São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre/Recife, ed. Mérito, 1959; p. 367. Outras sátiras paródicas de *La divina incena* são, por exemplo, “A ceia dos avacagliado” (pp. 73-100), “A Garibú” (pp. 21-22), “As pombigna” (p. 29), “O Dudú” (pp. 43-46) e “Sunetto futurissimo” (p. 133).

e “neutralizar” o rebaixamento das “imagens” de poemas e convenções poéticas.<sup>9</sup>

O soneto de Machado de Assis parece antes de mais nada funcionar como um molde, uma “fôrma poética”, como um “pré-texto” que empresta estruturas e um encaminhamento narrativo cuja remodelação obedece mais ao propósito de facilitar o ataque a personalidades que de concretizar uma crítica ao texto de fundo.<sup>10</sup> Postas a serviço da sátira, as paródias textual e lingüística constituem artifícios composicionais que indicam, de um lado, a cumplicidade do escritor com relação a interesses imediatos de segmentos das elites de São Paulo, e, de outro, um certo respeito frente a padrões literários estabelecidos. Desprovidas de maior alcance contestatório, paródias como essa atuam em reforço ao modelo literário de que se servem, que mesmo obliquamente consagram e elogiam, e frente ao qual constituem uma espécie de pólo negativo. Ao mesmo tempo em que atualizam referências contextuais para deflagrarem o riso, dado o tratamento caricatural reservado aos seres nomeados, elas são também em si mesmas motivo do riso. Consideradas diante dos originais, aceitos estes como modelos paradigmáticos de alta cultura, elas reiteram e reforçam o estereótipo que de maneira geral identificava os

---

<sup>9</sup> Conforme Mikhail Bakhtin, para quem na paródia a um texto qualquer este torna-se “objeto de representação”, “personagem da paródia”, “imagem” em suma; em “Da pré-história do discurso romanesco”, *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance), São Paulo, Hucitec/UNESP, 1988; p. 372. Vale a pena lembrar que os leitores da época reconheciam de imediato os apelidos citados no texto. “Hermese” e “Dudú” identificavam Hermes da Fonseca, Presidente da República no momento de publicação da paródia; “Piedade” e “Garonello” referiam-se ao Coronel José Piedade, político então em evidência na cena paulista.

<sup>10</sup> Alexandre Marcondes Machado recompôs não só textos da tradição erudita com finalidades satíricas, tendo para tanto também se servido das letras de algumas modinhas e canções de apelo popular na época. Vale dizer que nesse caso a infração fica reduzida a um grau ainda menor, seja em razão do caráter não canônico do texto de fundo, seja porque tal tipo de recriação era então, segundo o testemunho de Antônio de Alcântara Machado, bastante comum. Em sua “Lira paulistana” este inclusive desenvolveu versões pessoais de letras de músicas populares nos anos 10 e 20, realizando ainda um breve estudo sobre este tipo de prática cultural; em *Prosa preparatória & Cavaquinho e saxofone* (Obras — vol I), Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1983; pp. 287-328.

italianos pobres de São Paulo. Pondo de lado o caráter político do texto, o ato petulante do “carcamano” inculto em se fazer passar por “escritor” fornece assim um ingrediente cômico considerável. Sua paródia, afinal, pode facilmente ser lida como um mero exercício derivativo, uma brincadeira simples, “uma imitação, no sentido pejorativo, de um original ou uma obra primária”.<sup>11</sup>

Para falar em termos mais teóricos, ocorre aí um caso limite de “transgressão autorizada de normas”, princípio que conforme Linda Hutcheon subjaz a todo discurso paródico.<sup>12</sup> As sátiras paródicas de Alexandre Marcondes Machado, nesse sentido, não chegam a atingir o caráter ambivalente que segundo Mikhail Bakhtin é característico da paródia carnalizada, ou o atingem apenas parcialmente. Não configuram “duplos destronantes”, cuja criação pode levar, conforme argumenta o crítico russo, a um processo de renovação da tradição literária.<sup>13</sup>

O problema aí aflorado, que diz respeito ao papel que a paródia pode assumir no processo de renovação de formas e gêneros literários, foi abordado por Mikhail Bakhtin em vários momentos de sua obra.<sup>14</sup> Seus pontos de vista sobre esse caráter transformador da paródia mantêm certa proximidade com relação àqueles sustentados pelos formalistas russos, que em suas análises do fenômeno paródico acentuaram exatamente sua atuação construtiva na história da

---

<sup>11</sup> G. D. Kiremidjian, “The aesthetics of parody”, *Journal of aesthetics and art criticism*, nº 28, 1969; p. 232.

<sup>12</sup> Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, ob. cit.; p. 95.

<sup>13</sup> Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981; esp. pp. 109 e ss.

<sup>14</sup> Em suas análises do fenômeno da paródia Mikhail Bakhtin muitas vezes relaciona-o com outras formas do discurso cômico. Para ele, é notadamente o riso carnavalesco, popular, em suas diversas manifestações (entre as quais a paródia), que opera no sentido de relativizar convenções sociais e discursivas estabelecidas. O crítico trata da paródia, vista como manifestação da literatura carnalizada, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ob. cit.; esp. pp. 92-118; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo/Brasília, Hucitec/UNB, 1987; esp. na “Introdução” (pp. 1-50); e em alguns dos ensaios reunidos em *Questões de Literatura e de estética*, ob. cit.

literatura ocidental.<sup>15</sup> Segundo o pensamento formalista, quando procedimentos e formas literários de uma tradição tornam-se gastos e passam a ser usados mecanicamente, a recriação paródica proporciona uma desfamiliarização e desautomatização destas formas e procedimentos, que por ela são desnudados e ao mesmo tempo refuncionalizados. A paródia proporciona deste modo um tipo especial de posicionamento crítico, que não só mostra a necessidade da emergência de uma nova matriz formal e estilística como abre possibilidades para tanto.

Foi tomando como base uma concepção semelhante a essa que alguns críticos, como Otto Maria Carpeaux e Francisco Foot Hardman, chamaram a atenção para o caráter iconoclasta e ao mesmo tempo construtivo de algumas paródias de Alexandre Marcondes Machado. Os dois estudiosos se referem, um mais outro menos explicitamente, a paródias onde são mínimas as referências extra-textuais: elas constituem, nesse sentido, paródias literárias, ou, para manter a terminologia de Linda Hutcheon, paródias satíricas, cujo "alvo" principal são textos específicos e as convenções que os embasam.

Mantido mais propriamente no campo literário, o diálogo intertextual conduz a um distanciamento crítico que, em Juó Bananère, possui quase sempre uma nuance ridicularizadora. É o que pode ser percebido em "Uvi stella", por exemplo, recriação do soneto XIII da *Via-Láctea*, de Olavo Bilac:

---

<sup>15</sup> Margaret A. Rose, em *Parody: ancient, modern, and post-modern*, ob. cit.; pp. 125-126 e 169, demonstra a sintonia entre algumas concepções sobre a paródia dos formalistas russos e de Mikhail Bakhtin. Sobre a visão formalista da paródia, ver I. Tyrianov, "Destruction, parodie", em *Change*, nº 2, Paris, Seuil, 1969; pp. 67-76. Ver também, do mesmo autor, "Da evolução literária"; de B. Eikenbaum, "A teoria do método formal"; e de B. Tomachevski, "Temática"; em *Teoria da literatura* (Formalistas russos), Porto Alegre, Globo, 1971; de V. Chklovski, ver o ensaio "Le roman parodique", em *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973; pp. 211-244. Para uma discussão sobre as teorias formalista e bakhtiniana da paródia, consultar ainda Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, ob. cit.; Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, ob. cit.; esp. pp. 103-170; e Elzbieta Sklodowska, *La parodie en la nueva novela Hispanoamericana* (1960-1985), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1991; esp. pp. 1-15.

"Che scuitá strella, né meia strella!  
Vucê stá maluco! e io ti diró intanto,  
Chi p'ra iscuitalas muitas vez livanto,  
I vô dá una spiada na gianella.

I passo as notte acunversáno c' oella,  
Inquanto che as otra lá d' un canto  
Stó mi spiano. I o sol come un brigliante  
Nasce. Oglio p'ru çeu: — Cadê strella?!

Direis intó: — Ó migno inlustre amigo!  
O chi é chi as strella ti dizia  
Quando illas viéro acunversá contigo?

E io ti diró: — Studi p'ra intendela,  
Pois só chi já studô Astrolomia,  
É capaz de intendê istas strella."<sup>16</sup>

Otto Maria Carpeaux, em ensaio publicado em 1958, assinala que textos como "Uvi strella" acentuavam "fraquezas da obra parodiada", o que, de par com a desmoralização imposta a escritores respeitados, no caso um dos mais festejados "deuses parnasianos", punha sob suspeita o próprio código literário vigente nos anos 10, tornado ali razão de chacota.<sup>17</sup> Daí ele reservar para Alexandre Marcondes Machado um papel de relevo no que toca à "evolução"

---

<sup>16</sup> Juó Banarêre, *La divina incença*, ob. cit.; p. 30. Uma versão inicial da paródia foi publicada na seção *As Cartas D'Abax'o o Piques*, em *O Pirralho*, nº 204, São Paulo, 16/10/1915. É esse o texto original de Olavo Bilac: "Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso! / E eu vos direi, no entanto, / Que, para ouvi-las, muita vez desperto / E abro as janelas, pálido de espanto... // E conversamos toda a noite, enquanto / A via-láctea, como um pálido aberto, / Cintila. E, ao vir do sol, saudosos e em pranto, / Inda as procuro pelo céu deserto. // Dizeis agora: 'Treloucado amigo! / Que conversas com elas? / Que sentido / Tem o que dizem, quando estão contigo?' // E eu vos direi: 'Amai para entendê-las! / Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas.'" Olavo Bilac, *Poesias*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1978; p. 37. Outras paródias satíricas de *La divina incença* são "Migna terra" (p. 14), "Amore co amore se paga" (p. 17), "Sunetto crassico" (p. 33), por exemplo.

<sup>17</sup> Otto Maria Carpeaux, "Uma voz da democracia paulista", em *Presenças*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1958; pp. 200-204.

literária brasileira, considerando-o “precursor do modernismo”.<sup>18</sup> Tal avaliação é retomada por Francisco Foot Hardman, para quem Juó Bananére, com “sua sátira e linguagem própria, (...) rompia na prática com os esmeros do parnasianismo, em *La divina incença* (onde as bem sacadas paródias a Gonçalves Dias e a Olavo Bilac surgem como verdadeiras precursoras da crítica modernista).”<sup>19</sup>

Na perspectiva dos dois críticos, deve-se ressaltar, o caráter transgressivo de algumas paródias de Alexandre Marcondes Machado resulta antes de mais nada do recurso à linguagem macarrônica, plebéia e desclassificada, como instrumento para a remodelação de textos que faziam parte do cânone da época. Otto Maria Carpeaux é quem expõe de maneira mais clara tal tipo de raciocínio quando, após discorrer sobre a relação entre língua e classe social, pondo em relevo o abismo que separava a “língua parnasiana dos cartolas de São Paulo” e a da “classe mais pobre do Estado, dos recém-imigrados italianos”, observa que “Juó Bananére usou a linguagem macarrônica, italo-portuguesa, dessa gente, para ridicularizar os ‘cartolas’”, isso através da desmoralização da “expressão literária” que lhes era própria.<sup>20</sup>

Este tipo de leitura parte do pressuposto de que a crítica concretizada pela paródia mantém-se nos limites da cultura erudita. À linguagem macarrônica é, no caso, atribuída uma função antes de tudo instrumental: é considerada a partir de um ponto de vista que define para ela um caráter duplamente excêntrico, pois traduz uma perspectiva estranha seja a seus usuários habituais, os italianos e italo-

---

<sup>18</sup> Na verdade, tudo indica ter sido Brito Broca quem primeiro manifestou tal opinião, em “O Piralho” – uma revista de transição”, artigo publicado em *A Gazeta*, São Paulo, 13/02/1954. Brito Broca, no entanto, ali não se refere às paródias mas sim às crônicas de Juó Bananére de *O Piralho*, que segundo ele “prepararam terreno para o Modernismo, ridicularizando muitos dos valores formais em que repousava então a nossa literatura”.

<sup>19</sup> Em *Nem pátria, nem patrão!* (Vida operária e cultura anarquista no Brasil, 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1984; pp. 125-126.

<sup>20</sup> Otto Maria Carpeaux, “Uma voz da democracia paulista”, ob. cit.; pp. 202 e 204.

paulistas pobres de São Paulo, seja àqueles que obedeciam às regras do fazer literário do momento, os poetas e literatos "oficiais".

A "voz" paródica é de todo modo descrita como proveniente apenas do "escritor". Este teria, em alguns de seus textos, servido-se da versão paródica da linguagem italianizada para criticar e rebaixar formas e normas literárias "elevadas", inserindo-se assim num debate circunscrito às esferas intelectualizadas, então já iniciado, e que iria ganhar maior repercussão na década seguinte, de 1920.<sup>21</sup> Segundo esta interpretação, no campo literário Alexandre Marcondes Machado teria por vezes assumido, com suas paródias satíricas, uma posição dissonante, original, ao contrário do que ocorre nas sátiras paródicas, que patenteiam sua adequação ao discurso imperante na imprensa burguesa de São Paulo. Seja como for, a linguagem macarrônica surge aí como principal elemento, senão o único, que o escritor teria emprestado dos italianos para a realização de seu trabalho criativo, o termo mediador sobre o qual se apoiou o fazer paródico, que lhe deu sentido e sustentação.

#### ... o conto paródico

Certas paródias de *La divina incrensa* indicam, no entanto, que essa instância mediadora assume por vezes uma dimensão e um caráter mais abrangentes. Elas, ao mesmo tempo, apontam para a existência de um grupo de textos cuja compreensão e análise demanda o recurso a outras categorias que não aquelas até aqui utilizadas, emprestadas de Linda Hutcheon. Um destes textos é "Tristezza", recriação de "Lembrança de morrer", de Álvares de Azevedo, poema composto por 12 estrofes, 4 das quais foram selecionadas para o exercício paródico:

---

<sup>21</sup> Em *O Pirralho*, por exemplo, eram frequentes críticas à produção literária do momento; ver, a esse respeito, minha Tese de Doutorado, *A farsa como método*, ob. cit.; esp. pp. 81-101.

"Io dexo a vita come un tirburêro,  
Chi dexa as ruas sê cavá frigueiz;  
Come un pobri d'un indigraziato,  
Chi já ando na Centrale arguna veiz.

Come Gristo che fui grucificato,  
I assubí p'ra çêu como un rojó!  
Só levo una sodade unicamente:  
É du chopigno lá du Bar Baró.

Só levo una sodades: — d'una sombra  
Che nas notte di inverno mi cubria...  
Di ti — ó Juóquina, goitadigna,  
Che io amatê con tanta cuvardia.

Discançe migna cóva lá nu Piques,  
N'un lugáro sulitario i triste,  
Imbaxo d'una cruz, i scrivan'ella:  
— Fui poeta, Barbière i giurnaliste!"<sup>22</sup>

Nos dez versos iniciais a paródia parece operar segundo o modelo de "Uvi strella", podendo ser caracterizada, pelo menos a princípio, como uma paródia satírica. Neles, afinal, a remodelação é feita de tal modo que ficam preservados tanto elementos estruturais (como o uso da 1ª pessoa, das comparações, ou de pequenos fragmentos apenas "traduzidos" para o macarrônico, por exemplo) como referências temáticas do original (a saudade, o sono velado).

---

<sup>22</sup> Juó Banarêre, "Tristezza", *La divina incenza*, ob. cit.; p. 47. Uma versão inicial da paródia foi publicada em *O Pirralho*, nº 202, São Paulo, 18/09/1915, na seção *As Cartas D'Abax'o o Piques*. As estrofes de "Lembrança de morrer" parodiadas por Alexandre Marcondes Machado são a 3ª, a 4ª, a 5ª e a 10ª: "(...) // Eu deixo a vida como deixa o tédio / Do deserto, o poente caminheiro / — Como as horas de um longo pesadelo / Que se desfaz ao dobre de um sineiro; // Como o desterro de minh'alma errante, / Onde fogo insensato a consumia: / Só levo uma saudade — é desses tempos / Que amorosa ilusão embelecia. // Só levo uma saudade — é dessas sombras / Que eu sentia velar nas noites minhas... / De ti, ó minha mãel pobre coitada / Que por minha tristeza te definhas! // (...) Descansem o meu leito solitário / Na floresta dos homens esquecida, / À sombra de uma cruz, e escrevam nela: / — Foi poeta — sonhou — e amou na vida. — // (...)"; em *Álvores de Azevedo*, col. *Literatura Comentada*, São Paulo, Abril, 1982; pp. 28-29.



Resulta daí a sensação de que o diálogo intertextual circunscreve-se ao domínio literário. Ao menos até ali fica a impressão de que o poema de Álvares de Azevedo constitui o "alvo" principal da paródia: ao ter desfiguradas convenções e recursos retóricos nele presentes, e substituídas imagens que garantiam o tom e a atmosfera agônicos, tipicamente românticos, por outras que fazem referência ao cotidiano de São Paulo, ele seria desautorizado.

A partir da segunda metade da terceira estrofe, contudo, torna-se possível perceber que o fazer paródico passa a guardar maior semelhança com relação àquele realizado em sátiras paródicas. Isso porque fica então evidente que o texto de fundo, a exemplo do que sucede em "Círculo viziozo", é usado antes de mais nada como molde. Há a sobreposição de um outro contexto, que dialoga, é verdade, com o original, mas não faz dele objeto principal de uma visada irônica e crítica. Ao contrário porém do que ocorre nas sátiras paródicas, esse novo contexto pouco ou nada tem de satírico. As referências introduzidas não fazem menção a terceiros, a indivíduos ou fatos concretos, dizendo respeito à primeira pessoa. Elas têm caráter "biográfico".

O texto na realidade recupera lances de uma narrativa anterior, centrada nas peripécias de Juó Bananére, que Alexandre Marcondes Machado fora desenvolvendo em *O Pirralho*. A paródia, desta maneira, é composta com base não em um, mas em dois "textos". O poema de Álvares de Azevedo, de um lado, fornece notadamente o encaminhamento e a estrutura formal nela reformada; o contexto que lhe é sobreposto, de outro-lado, alude aos relatos em que Juó Bananére, tornado *personagem* de Alexandre Marcondes Machado, descrevera flagrantes de sua vida pessoal e de suas experiências como um imigrante italiano imerso no dia a dia da comunidade paulistana. Possuindo função narrativa, fazendo parte de uma narrativa, que a

transcende, "Tristezza" ilustra portanto um tipo de fazer paródico singular. É um *reconto paródico*.<sup>23</sup>

### *A afirmação da personagem e a diversificação de procedimentos retóricos*

A percepção de que no caso ocorre a exploração de um modo particular de jogo com e na paródia é facilitada pelo conhecimento do conjunto da produção do escritor entre os anos de 1911 e 1917, publicada notadamente em *O Pirralho*, onde colaborou de forma quase ininterrupta entre outubro de 1911 (quando, salvo engano, publica seus primeiros textos macarrônicos, assinados já por Juó Bananére) e novembro de 1915.<sup>24</sup> A leitura destes textos mostra o estabelecimento de uma seqüência narrativa — fragmentada, aberta para as circunstâncias e inconclusa —, formada a partir de um acúmulo serial de referências a Juó Bananére, que exerce as funções de protagonista e de cronista, constituindo o narrador e autor suposto.

Ao longo do tempo Alexandre Marcondes Machado consegue assim produzir, em torno da personagem italiana, uma espécie de "aventura" cômica. O acompanhamento deste processo de ficcionalização revela-se interessante, entre outros motivos, porque permite identificar a existência de uma relação íntima, não casual, entre a evolução da personagem e a diversificação de procedimentos retóricos. A criação de paródias textuais só começa a acontecer à medida que Juó Bananére define-se como representação de um ser ímpar, com certeza limitado, mas dotado de certa singularidade pessoal e representatividade social.

---

<sup>23</sup> Em *La divina incenca*, "Os òglio da Marietta" (p. 132) é outro exemplo de *reconto paródico*.

<sup>24</sup> No segundo volume de minha Tese de Doutorado, *A farsa como método*, ob. cit., transcrevi, corriji e anotei todos os textos macarrônicos publicados pelo autor nas revistas *O Pirralho* (1911-1917), *O Queixoso* (1915-1916) e *A Vespa* (1916).

As qualificações enumeradas no verso final de "Tristezza", através das quais o autor suposto da paródia refere-se à sua própria vivência e experiência, à sua história pessoal e a seu papel social, resumem os passos essenciais deste processo de ficcionalização. Elas identificam três das principais facetas de Juó Bananére; em termos de seu aparecimento cronológico, porém, surgem ali numa ordem inversa à que nos textos se verifica.

Pois foi interpretando o papel de "giornalista", como correspondente do "Abaix'o Piques", que Juó Bananére apareceu em *O Pirralho*. De um lado, a figura cômica do italiano pobre, do "carcamano" interesseiro, inculto e mal-educado, a princípio caracterizado com base na transposição paródica da linguagem macarrônica e de acordo com o estereótipo a ela então associado, foi explorada notadamente com finalidades satíricas. Isso porque ela facilitava a criação, em suas cartas e páginas jornalísticas,<sup>25</sup> de situações propícias para a ridicularização de indivíduos contra os quais os diferentes grupos apoiados por Alexandre Marcondes Machado se opuseram. Juó Bananére servia então de porta-voz do escritor, função que ocupou em especial nos momentos de tensão política.

Em meio às sátiras a pessoas reais o autor e narrador suposto começou também, conforme os textos se sucediam, a fornecer informações sobre si mesmo. Juó Bananére ganha com isso um perfil mais nítido enquanto personagem, enquanto representação de um "barbière" do Piques. Ele apresenta aos leitores os membros de sua

---

<sup>25</sup> Em *O Pirralho*, os textos de Juó Bananére foram publicados ou como correspondências, nas seções *As Cartas D'Abax'o Piques* (66 textos, entre as edições de número 10 (14/10/1911) e 79 (22/02/1913)), e *As Cartas D'Abax'o o Piques* (47 textos, entre as edições de número 155 (03/10/1914) e 206 (13/11/1915)), ou, assumindo formas diversas, compuseram as páginas jornalísticas *O Rigulegio* ("Órgão independente do Abax'o Piques i do Bó Retiro", com 59 edições, saídas entre os números 80 (01/03/1913) e 142 (09/05/1914)) e *O Féxa* ("Órgão di increnca", com 7 edições, entre os números 233 (27/03/1917) e 239 (22/06/1917)). Também em *O Queixoso* os textos apareceram no suplemento *Sempr'Avantill!* ("Órgão intaliano independenti", com 7 edições, entre os números 1 (09/12/1915) e 8 (06/04/1916)). Já em *A Vespa*, publicação de vida efêmera (apenas três números tirados), o autor não chega a estabelecer uma página ou seção específica.

família, a esposa, filhos, seus "cumpadres" e conhecidos, criando uma galeria de personagens secundárias que reaparecem em diferentes momentos. Estas são tanto fictícias como "inspiradas" em indivíduos concretos, entre estes figurando inclusive alguns dos indivíduos normalmente vítimas do tratamento denegridor.

Em bom número de textos, nesse sentido, a menção a eventos e personalidades do cotidiano passa a ter valor subordinado, integrando-se como material que é retrabalhado ficcionalmente. Neles o foco tende a privilegiar o relato das peripécias e atribuições vividos pelos Bananére, descritos quase sempre desde a perspectiva do patriarca da família, com destaque para situações ridículas e grotescas. Em "Tristezza", por exemplo, há a menção explícita ao episódio em que Juó Bananére assassina a sua primeira esposa, Juóquina, a quem surpreendera em pleno idílio amoroso com o amante, o poeta Milio Di Menezos!<sup>26</sup>

Essa rápida digressão sobre alguns traços básicos do universo ficcional de Juó Bananére indica como o escritor soube se aproveitar, em sua produção, das liberdades de composição e criação dos gêneros e formas do cômico. O processo de diversificação de procedimentos retóricos e mecanismos de construção textual ocorre, vale repetir, em consonância com o processo de melhor definição e caracterização da personagem. Juó Bananére tem assim alargadas e aprofundadas não só as atribuições a ele conferidas como passa a abordar, em seus textos, um leque mais variado de assuntos e temas, que comenta e reinterpreta, acabando por se apropriar de formas e códigos textuais de prestígio na época, que em seus textos são transformados. Resulta desse movimento a atenuação do caráter circunstancial presente em parte dos textos e, em contraponto, a inserção do "intelectual" Juó Bananére num debate cujo âmbito é de ordem literária e cultural.

---

<sup>26</sup> O relato completo do episódio foi publicado nas edições de *O Pirralho* nº 91 (17/05/1913), nº 92 (24/05/1913) e nº 94 (07/06/1913), na página *O Rigalegio*. As crônicas originais, após terem sido reformuladas pelo autor, figuram em *La divina incensa* a partir da 2ª ed., de março de 1916.

O “poeta”, de qualquer forma, que já surge parodista, sucede o jornalista e o barbeiro. O novo papel, entretanto, não implica na anulação dos anteriores, pois ataques satíricos, narrativas, muitas vezes de caráter “biográfico”, e, a partir de certo momento, paródias textuais, não só surgem muitas vezes num único texto como serão realizados por Alexandre Marcondes Machado ao longo de toda a sua produção no período aqui considerado, alternando-se conforme as demandas do momento.

### *O desdobramento das vozes*

Dois dos mais importantes procedimentos de composição explorados por Alexandre Marcondes Machado para a criação dos textos de Juó Bananére, o recurso a um autor e narrador suposto e a remodelação paródica, foram descritos por Mikhail Bakhtin a partir de sua importância para a introdução do plurilingüismo ou da bivocalidade em textos literários.<sup>27</sup> Em “O discurso no romance”, quando descreve o papel que a personagem do autor e narrador suposto pode naquele sentido assumir, ele assinala que esta surge, num caso ideal, como portadora “de uma perspectiva lingüística, ideológico-verbal particular,, de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, de apreciações e entonações específicas, tanto no que se refere ao autor, quanto no que se refere à narração e à

---

<sup>27</sup> Muitos dos conceitos fundamentais desenvolvidos por Mikhail Bakhtin receberam um tratamento pouco rigoroso. As definições de plurilingüismo e bivocalidade exemplificam esta situação. O autor utilizou o primeiro notadamente em “O discurso no romance”, em *Questões de literatura e de estética*, ob. cit.; pp. 71-210, definindo-o como resultado da incorporação, no texto literário (o romance em especial), do “discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (p. 127; itálicos do original). Já em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ob. cit., ele emprega o segundo, descrevendo o discurso bivocal como duplamente orientado, voltado “para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para outro discurso, para o discurso de um outro” (pp. 160-161; itálicos do original). Mais adiante ele reafirma o caráter intencional e mediador inerente ao procedimento: “o autor inclui no seu plano o discurso do outro no sentido das suas próprias intenções” (p. 167).

linguagem literária 'normais'".<sup>28</sup> O autor "real", conforme a terminologia de Mikhail Bakhtin, em consequência "se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela."<sup>29</sup>

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde o tema é também discutido, o crítico assinala a não existência de conflitos entre a perspectiva do autor "real" e a do autor e narrador suposto.<sup>30</sup> Quanto à paródia, ela se diferencia da narração de um autor ou narrador suposto justamente por operar de modo contrário, ou seja, a partir de um conflito entre os discursos nela sobrepostos. Segundo Mikhail Bakhtin, a "segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de lutas entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, como é possível na estilização ou na narração do narrador (...); aqui as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil."<sup>31</sup>

Levando-se em conta que Juó Bananére, na produção de Alexandre Marcondes Machado, chega a atingir o estatuto de uma

---

<sup>28</sup> "O discurso no romance", ob. cit.; p. 117.

<sup>29</sup> "O discurso no romance", ob. cit.; pp. 118-119.

<sup>30</sup> "A narração do narrador (...) refratando em si a idéia do autor, não se desvia de seu caminho direto e se mantém nos tons e entoações que de fato lhe são inerentes. Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional". *Problemas da poética de Dostoiévski*, ob. cit.; p. 168.

<sup>31</sup> *Problemas da poética de Dostoiévski*, ob. cit.; p. 168.

verdadeira personagem, tornando-se efetivamente autor e narrador suposto, nas suas paródias textuais é possível haver a sobreposição não de apenas duas, mas de três vozes, três perspectivas, enfim três discursos distintos: do texto parodiado, da personagem do "carcamano", e, finalmente, do autor "real". Isso posto, importa agora verificar como estas três vozes se relacionam, nos diferentes tipos de paródia aqui identificados.

Nas sátiras paródicas Juó Bananére atua notadamente como arauto dos ataques satíricos dirigidos contra indivíduos específicos da cena da época, configura uma máscara, um disfarce para a expressão do escritor. O grau de mediação nesse caso é mínimo.<sup>32</sup>O discurso do "autor real" pode ser nesse sentido caracterizado como em essência direto. Em tais textos, portanto, a representação não chega a configurar a imagem de um sujeito dotado de certo grau de autonomia, alguém que possui interesses próprios. Do italiano o escritor utiliza notadamente a linguagem macarrônica, empregando-a todavia como veículo para exprimir conceitos e posições sobre temas estranhos para a maioria dos imigrantes pobres nos quais se baseara, como é o caso da política, por exemplo. Despersonalizado, tratado como algo antes de mais nada exótico ou pitoresco, o macarrônico importa sobretudo em razão do aspecto cômico que lhe é intrínseco, dado seu contraste com relação à linguagem literária convencional.

Algo de análogo verifica-se no nível do diálogo textual. A estrutura do texto de fundo é preservada, sendo descartado o material temático original. A refuncionalização não objetiva instaurar uma polêmica interna com o texto recriado, servindo principalmente para fins extra-literários. A paródia textual, em consequência, tende para a mera repetição de soluções formais, não alcançando maior vigor crítico. Como foi dito antes, ela reforça normas e concepções literárias

---

<sup>32</sup> Esta técnica, bastante produtiva para a criação satírica, é comum na literatura ocidental. Conforme, entre outros, Matthew Hodgart, *La satire*, Paris, Hachette, 1969; pp. 123-124.

vigentes e, ao mesmo tempo, repete o discurso político comum em boa parte da imprensa burguesa paulista.

Nos recontos paródicos, por sua vez, Juó Bananére constitui uma personagem específica, representando, ao menos até certo ponto, um sujeito social e culturalmente definido, dono de uma vivência e história pessoais. Ultrapassada a mera reiteração do estereótipo, o autor "real", nesse sentido, neles passa a se utilizar da linguagem e do discurso deste "outro", o autor suposto, tomando-os como termos mediadores para a expressão de seus próprios pontos de vista. Não ocorre, todavia, uma total sobreposição das vozes do autor "real" e do autor suposto, e tampouco o discurso deste último é utilizado para um fim que não lhe diga nenhum respeito. Através dele falam, simultaneamente, de maneira até certo ponto direta, até certo ponto refratada, tanto o autor "real" como a personagem. O discurso do italiano é convencionalizado apenas parcialmente.

No âmbito textual o efeito de contraposição do jogo paródico é também, por assim dizer, mediano. Porque de um lado o original é ao menos em certa medida atacado, tem relativizado parte de seu valor literário, isso em razão do tratamento macarrônico, rebaixador, que atinge tema e imagens pré-existentes; de outro lado, porém, como ele é também usado como mera "forma" poética, seu papel paradigmático fica relativamente preservado. A percepção, a vivência e a linguagem populares dos italianos, o olhar crítico do autor "real", normas e concepções literárias e lingüísticas dominantes, atualizadas pelo texto de fundo, bem como as normas desviantes do "dialeto italo-paulista", entretêm uma relação de tensão limitada, parcial. Em tais tipos de texto, de todo modo, o cômico e a crítica se dão tanto através do discurso como nas malhas do próprio discurso.

Nas paródias satíricas, por fim, o discurso do italiano é tratado com um grau máximo de convencionalidade, sendo contraposto diretamente ao discurso literário convencional. O autor "real" assume-o como veículo da expressão da voz e da perspectiva do outro, do "carcamano". Juó Bananére deixa de ser uma simples marionete,



conformando, para usar os termos de Mikhail Bakhtin, uma "imagem individual característica", ainda que algo esfumada: ganha os contornos de "um personagem socialmente definido com um respectivo nível intelectual e uma forma de concepção do mundo".<sup>33</sup>

O ponto de vista do autor "real" é apresentado e realizado na perspectiva e na linguagem de Juó Bananére, integra-se a estas, sendo por elas refratados. Sua fala é indireta, penetra no âmago da fala macarrônica da personagem, instala-se nela, toma como seus valores a ela inerentes. A paródia lingüística é tratada como uma linguagem social efetiva. Não é somente objeto de representação; é tomada, ao contrário, como uma linguagem que permite uma interpretação singular do mundo, tornando possível ao autor "real" contrapor-se, por meio dela, a formas discursivas instituídas.

Mas é com base não apenas na linguagem macarrônica, e sim também com base na interpretação de uma concepção e percepção italianas e populares de mundo, materializadas, no caso da paródia citada, na preocupação com o lado prático das coisas, que o texto de fundo é recriado. Valores estranhos ao sistema literário então dominante, em que entre outras tendências se combinavam um romantismo diluído e um academismo diletante, funcionam como metro para a proposição de uma leitura crítica, que denuncia o caráter artificial e empolado do original, com seu preciosismo formal e seu idealismo romântico absurdo.<sup>34</sup> Manifestações da cultura erudita são

---

<sup>33</sup> Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, ob. cit.; p. 166.

<sup>34</sup> Este tipo de crítica, em que o caráter anacrônico e ideológico de uma concepção "literária" da existência, idealista, é posto a nu, isso a partir do confronto com experiências corriqueiras da vida cotidiana, aparece em outros textos de Juó Bananére. Como, por exemplo, nas respostas da personagem à "enquete" sobre Fradique Mendes, promovida por *O Pirralho*, em que são acentuados dramas e problemas enfrentados por trabalhadores e pessoas simples: "Istus nigozio di vivê afazeno verso, tê uma piquena chi adóra a genti como un angelo, durmi inzima do argodó con agua di colorúa i otras robba dista marca, stá uma grandissíssima mintira! Inzima da a vita, mas mesimo da vita reale, a genti livanta di manhã cidigno, lava a gara, si vesti, i quano a genti stá si vistino bate na porta, per insemplio. Penza chi é a Deusa da Billeza amuntada ingoppa un cisnio branco chi vê ti afazê una declaraçô d'amore?"

assim atingidas em cheio por paródias, tornam-se objeto de ridículo, motivo de piada. A sutileza maior resulta do fato de que esta não é transmitida indireta e exteriormente, através do discurso, mas se instala no coração mesmo do próprio discurso dominante, internaliza-se graças à operação de subversão e relativização a ele imposta.

É através da mediação da voz de um "carcamano", do discurso e da linguagem macarrônicos, que Alexandre Marcondes Machado mostra-se em desacordo com práticas e tendências literárias então instituídas. Para que o conteúdo crítico de tais tipos de texto seja bem compreendido, de todo modo, é absolutamente necessário que o leitor mobilize conjuntos de valores sócio-culturais provenientes de duas comunidades, de dois grupos sociais diferentes. Jogando fora preconceitos de classe ou de raça, ele precisa colocar lado a lado tais valores, contrapô-los, considerando no caso manifestações da cultura e da literatura eruditas do ponto de vista da cultura popular e italiana.

O leitor deve perceber que o centro de enunciação é diferente para o caso dos três tipos de paródias examinados. Assim, entre "Círculo viziozo" e "Uvi stella", a visão externa, bem paulista, aplicada para a ridicularização caricatural de políticos e do italiano, mais e mais se internaliza, passa para a esfera do próprio texto, e, o que fundamental, italianiza-se. Melhor e mais profundamente que o epíteto de "precursor do Modernismo", esse movimento aponta para o que há de mais instigante, e moderno, na produção de Alexandre Marcondes Machado. Aliás, Juó Bananére.

---

Che speranza! é o frigueis da verdura chi vê priguntá p'ra genti si quere acumprá a tumata frisca, o pipino, a bobrigna... As vez inda é pióre! é o dono do boteghino da squina chi vê cobrá a genti.

Disposa a genti vai armoçá, ma non vai cumê lingua di begiaflóre insopado con xampagna, né petto di roligna con prisuntimo! é fijó, arroz i carne! si tivé! si non tivé vai cavá un armoço di meia gara nu Zan Bento.

Durante o die, penza chi é p'ra apassá o die intrigno leno puisia, cunversáno litteratura, a cavallo inzima das nuvola? una óva! Tê di cavá a vida o die intrigno, atrabagliano chi né un animalo. Automobile, taksi, né nada! É alli, inzima do bondi si quizé." "A nossa "enquête" sobre Fradique Mendes — Fala-nos Juó Bananére (Alexandre Machado)", em *O Pirralho*, nº 185, São Paulo, 01/05/1915.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Álvares de. *Álvares de Azevedo* (col. Literatura Comentada; sel. Bárbara Heller, Luís Percival Leme de Brito e Marisa Lajolo), São Paulo, Abril, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance), São Paulo, Hucitec/UNESP, 1988 (tradução do original em russo de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade).
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981 (tradução do russo de Paulo Bezerra).
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo/Brasília, Hucitec/UNB, 1987 (tradução da versão francesa de Yara Frateschi Vieira).
- BANANÉRE, Juó (Alexandre Marcondes Machado). *La divina incença*, São Paulo, Folco-Masucci, 1966.
- BILAC, Olavo. *Poesias*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1978.
- BROCA, Brito. "O Pirralho" – uma revista de transição", *A Gazeta*, São Paulo, 13/02/1954 (repblicado em *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo* (proj. Alexandre Eulálio; org. Luiz Dantas), Campinas, UNICAMP, 1991; pp. 336-340).
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *A farsa como método* (A produção macarrônica de Juó Bananére nas revistas *O Pirralho*, *O Queixoso* e *A Vespa*: 1911-1917), Tese de Doutorado, Katholieke Universiteit Leuven, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Uma voz da democracia paulista", *Presenças*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1958; pp. 200-204.
- CHKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 (tradução do russo de Guy Verret).
- EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura* (Formalistas russos), Porto Alegre, Globo, 1971 (tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt).
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!* (Vida operária e cultura anarquista no Brasil), 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1984.
- HODGART, Matthew. *La satire*, Paris, Hachette, 1969.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia* (Ensinaamentos das formas de arte no século XX), Lisboa, edições 70, 1989 (tradução do original inglês de Teresa Louro Pères).
- KIREMIDJIAN, G. D. "The aesthetics of parody", *Journal of aesthetics and art criticism*, nº 28, 1969; pp. 231-242.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. "Lira Paulistana", *Prosa preparatória e Cavaquinho e Saxofone* (Obras – vol. I; dir. Francisco de Assis Barbosa; org. Cecília de Lara), Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1983.
- MACHADO DE ASSIS, João Maria. *Poesias completas*, São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre/Recife, Mérito, 1959.
- MENNUCCI, Sud. *Humor*, 2ª ed. São Paulo, Piratininga, 1934.

ROSE, Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

SKLODOWSKA, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela Hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1991.

TYNIANOV, T. "Destruction, parodie", *Change*, n° 2, Paris, Seuil, 1969; pp. 67-76.