



University of  
Texas Libraries



e-revist@s



Centro Unversitário Santo Agostinho

revistafsa

www4.fsnet.com.br/revista

Rev. FSA, Teresina, v. 16, n. 2, art. 12, p. 219-237, mar./abr. 2019

ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983

http://dx.doi.org/10.12819/2019.16.2.12

DOAJ DIRECTORY OF  
OPEN ACCESS  
JOURNALS

WZB  
Wissenschaftszentrum Berlin  
für Sozialforschung



## Do Rude Rabecão à Barbearia do Piques: Dissonância e “Negatividade” na Poesia Satírica de Bernardo Guimarães e Juó Bananére

### From “Rude Rabecão” to Piques’ Barber Shop: Dissonance and “Negativity” in the Satyric Poetry of Bernardo Guimarães and Juó Bananére

**Francisco Cláudio Alves Marques**

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH/USP

Professor na Universidade Estadual Paulista

Email: fransclau@gmail.com

**Gabriel da Silva Conessa**

Graduado em Letras –Português/Espanhol na Universidade Estadual Paulista

Email: conessagabriel@gmail.com

**Endereço: Francisco Cláudio Alves Marques**

Universidade Estadual Paulista – Av. Dom Antônio,  
Parque Universitário, 2.100, CEP: 19806-900, Assis/SP,  
Brasil.

**Endereço: Gabriel da Silva Conessa**

Universidade Estadual Paulista – Av. Dom Antônio,  
Parque Universitário, 2.100, CEP: 19806-900, Assis/SP,  
Brasil.

**Editor-Chefe: Dr. Tonny Kerley de Alencar  
Rodrigues**

**Artigo recebido em 11/12/2018. Última versão  
recebida em 02/01/2019. Aprovado em 03/01/2019.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review  
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review  
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

**Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação**

**Agências de fomento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.**



## RESUMO

Neste artigo pretendemos investigar como o conceito de “negatividade” se inscreve nos procedimentos poético-satíricos empregados por Bernardo Guimarães no rebaixamento dos temas cultivados pelos poetas românticos, e por Juó Bananére para desbancar os valores formais em que repousava a literatura brasileira no início do século XX. O estudo será realizado à luz das considerações elaboradas por Antônio Candido (1988, 2004, 2006b) relativamente à “negatividade” na literatura brasileira, segundo o crítico, “um dos traços românticos mais interessantes” que caracterizaram a corrente romântica, conceito que ultrapassou a referida escola literária e se instalou definitivamente na literatura brasileira, especialmente nas produções da *Belle Époque* e do Modernismo.

**Palavras-chave:** Bernardo Guimarães. Juó Bananére. Sátira. Negatividade.

## ABSTRACT

In this article we intend to investigate how the concept of “negativity” is inscribed in the poetic-satirical procedures employed by Bernardo Guimarães in the relegation of the themes cultivated by the romantic poets, and by Juó Bananére to displace the formal values in which Brazilian literature rested in the early twentieth century. The study will be carried out in the light of the considerations made by Antonio Candido (1988, 2004, 2006b) regarding “negativity” in Brazilian literature, which is, according to the critic, “one of the most interesting romantic traits” that characterized the romantic current, a concept that surpassed the mentioned literary school and settled permanently in Brazilian literature, especially in the productions of *Belle Époque* and Modernism.

**Keywords:** Bernardo Guimarães. Juó Bananére. Satire. Negativity.

## 1 INTRODUÇÃO

O ato de rir ou troçar do que quer que seja não se limita apenas a apontar gratuitamente para o objeto satirizado, o gatilho da irrisão; antes, sinaliza para uma tomada de posição reveladora de uma inquietação, de um desejo latente de operar mudanças e evidenciar os pontos falsos de uma dada situação. Desbançar posturas anquilosadas e que não davam mais conta de expressar uma realidade que se configurava outra parece ter sido a vontade dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco no final do século XIX, eles mesmos autores de romances e poemas que davam os primeiros sinais de desgaste relativamente à representação de um Brasil étnica e culturalmente diversificado até então feita à luz de uma perspectiva puramente eurocêntrica.

Inscrevem-se nesse contexto autores românticos como Álvares de Azevedo, Cardoso de Menezes, José Bonifácio, o moço, e especialmente, Bernardo Guimarães, este último por ter deixado, esparsos, poemas que, em muitos aspectos, destoavam da estética romântica tal como praticada por poetas como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e tantos outros. Mas, apesar de destoar do esteticamente estabelecido, especialmente por seu caráter transgressor, a poesia satírica de Bernardo Guimarães, praticada no auge de sua juventude, quando ainda era um estudante de república, não fica à margem das produções românticas quanto à “negatividade” que caracterizou uma densa parcela das produções literárias que lhe foram coetâneas.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Antônio Candido: A “Negatividade” na Sátira Brasileira

Antônio Candido afirma que o Romantismo talvez tenha sido resguardadas as devidas proporções, “uma das fontes principais da modernidade na literatura”, sobretudo porque essa corrente, a partir do fim do século XVIII, “libertou a produção literária das normas preestabelecidas e impositivas, estimulando a experimentação ao romper a tirania das regras.” (CANDIDO, 2006b, p. 137). Segundo o crítico, o Romantismo foi “o começo de uma literatura aberta às mudanças, ao aderir ao presente, não ao passado, num momento de rápidas mudanças técnicas e sociais”, algo que foi se acentuando até as vanguardas do século XX, as quais “privilegiaram a mudança incessante, orientada por um inconformismo permanente que se manifestou pela negação de conceitos, valores e procedimentos.” (*idem*) Essa

“negatividade”, na acepção de Candido, constituiu-se “um dos traços românticos mais interessantes.” (*ibidem*) Assim, o gosto romântico se caracteriza pelo gosto que se opõe, pelo ato que se impõe contra a corrente, de modo que, segundo Candido, estes são os tipos de negatividade cultivados pelos autores do Romantismo como opções preferenciais:

[...] o túmulo que se opõe a casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a normalidade que se opõe à anormalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. (CANDIDO, 2006b, p. 138).

Dentre os principais temas e procedimentos formais que podem ser considerados manifestações da negatividade romântica, Candido destaca o “satanismo”, segundo ele, “negação revoltosa contra os padrões sociais”, caracterizada pela “vontade de afirmar o contrário do que é preconizado”; manifestação fundada no “gosto pela vida irregular, fora da norma, chegando ao gosto pela crueldade.” (CANDIDO, 2006b, p. 139). Essa manifestação da negatividade romântica é patente em algumas obras de Álvares de Azevedo, mais especificamente em *A noite na taverna*, em que se chega ao extremismo temático com homicídios por engano, incesto, necrofilia e canibalismo. (*idem*); e ainda em *Macário*, “no qual a presença do demônio simboliza as regiões tenebrosas da personalidade como avesso da consciência clara.” (*ibidem*).

Mas a negatividade romântica não se manifesta apenas no campo temático. Candido observa que no campo expressional temos manifestações esquecidas de negatividade: “a poesia anfigúrica, a poesia maluca, o *nonsense*, que é a destruição do sentido.” (CANDIDO, 1988, p. 4). O crítico se refere às criações literárias de gosto rabelaisiano, idealizadas pelos estudantes de São Paulo. Nessas produções, a palavra reage “contra seu sentimento de inferioridade, [...] passa por um tal senso de orgulho e soberania que ela despreza o sentido” (*idem*), característica que pode ser encontrada na poesia romântica fragmentária, na poesia pantagruélica de Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e de tantos outros estudantes da chamada Sociedade Epicureia.

Candido explica que a poesia do absurdo, praticada no interior de algumas repúblicas estudantis, foi batizada de “pantagruélica” pelos estudantes de São Paulo no século XX, “naturalmente para evocar a desmedida do personagem de Rabelais, marcado pelo grotesco, a farsa, a obscenidade”. (CANDIDO, 2004, p. 199) Embora as produções desse tipo tenham sido classificadas como “bestialógico”, o crítico defende que tal designação é ampla demais e não faz justiça ao cunho, por assim dizer, orgânico da poesia pantagruélica. Candido associa

tais produções ao desejo de libertar-se do sentimento de confinamento propiciado pela sensação de viver em uma São Paulo ainda marcadamente provinciana e convencional:

O que conhecemos da poesia pantagruélica faz dela, essencialmente, um fenômeno da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os decênios de 1840 e 1860. Pertence, por conseguinte, ao Romantismo paulistano, marcado pelo satanismo, o humor e a obscenidade, exprimindo a sociabilidade especial dum grupo de rapazes confinados no limite estreito da cidadezinha provinciana e convencional, procurando libertar-se por atitudes de negação. (CANDIDO, 2004, p. 199-200).

É fato que nesse período a cidade de São Paulo ainda não tinha recebido a grande massa de imigrantes destinada a substituir a mão-de-obra escrava e propiciar o vertiginoso crescimento urbano e econômico da cidade de que seria testemunho mais tarde o jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o Juó Bananére. Mas outras questões podem também nos levar a entender as motivações da negatividade presente na poesia dos referidos estudantes, sobretudo na de Bernardo, basta pensarmos que é no interior da própria escola romântica que suas produções “malucas” acontecem, quando uma poesia indianista descrevia o índio brasileiro com caracteres emprestados do cavaleiro medieval; quando se invocava ainda a libérrima musa europeia, e bosques mediterrâneos se misturavam à vegetação tropical e agreste na descrição poética da paisagem brasileira. A poesia dos rapazes de São Paulo, praticada em termos transgressivos no interior da própria escola romântica, representava uma implosão das normas e temas cultivados até então pelos nossos autores, direcionando a literatura brasileira rumo à modernidade. As lendas indígenas, quando apareciam na nossa literatura eram, muitas vezes, ajustadas aos arquétipos europeus, enquanto a voz africana continuava sendo ouvida apenas nos reclames das quituteiras ou no interiores das casas de candomblé.

A poesia obscena, em especial a de Bernardo, para seguirmos a mesma linha de pensamento de Candido, é a negação da ordem moral, no entanto, a subversão presente em seus escritos não se limita apenas a este campo, pois toda essa negatividade, segundo o crítico, “vai tão longe que se chega a uma total subversão do objeto.” (CANDIDO, 1958, p. 7). Apesar de ter sido cultivada quase que exclusivamente pelos poetas românticos de São Paulo, a poesia anfigúrica não é uma invenção destes, pois essa poesia irreverente, de caráter mais popular, já era cultivada na Europa, no entanto, no Brasil, por volta do século XIX, começa a ganhar cor local e motivações nacionais. Candido lembra que essa poesia anfigúrica, já com jeito brasileiro, com ares de crítica social e com intentos rebaixadores dos modelos literários vigentes, surge no Rio de Janeiro com a obra satírica de Joaquim José da Silva, o Sapateiro Silva, seguida depois de um pequeno lapso de tempo, pela poesia

bestialógica e, daí, para o *nonsense*, para a poesia obscena e para o sadismo. Nesse intervalo, o crítico menciona a poesia satírica de Luiz Gama, cujo poema “A bodarrada”, “de uma negatividade social extraordinária”, desmistifica o preconceito de cor, e a poesia vanguardista de Sousândrade, alinhada com o *nonsense*. (CANDIDO, 1958, p. 7). Mas o que mais interessa para o nosso recorte, é a afirmação final de Candido (*idem*): “Mas toda essa negatividade tem como avesso uma positividade: destruímos para reconstruir, negamos para afirmar – a coisa é dialética. Veremos, então, como diante da literatura europeia, a literatura romântica e pós-romântica brasileira encontrou soluções próprias. ”

Talvez Antônio Candido tenha sido o primeiro crítico literário a assinalar a provável influência das décimas de Joaquim José da Silva sobre a poesia pantagruélica dos estudantes de São Paulo, em especial na de Bernardo Guimarães. O crítico vê uma flagrante semelhança, por exemplo, entre alguns poemas de Silva com alguns de Bernardo Guimarães, como o “Mote estrambótico”, que começa assim: “Das costelas de Sansão/ Fez Ferrabrás um ponteiro,/ Só para coser um cueiro/ Do filho de Salomão.” (GUIMARÃES, 1992, p. 138).

Vagner Camilo aponta nessa mesma direção: “[...] se tivéssemos de falar em fonte direta onde os românticos foram buscar inspiração para seus alogismos poéticos, talvez devêssemos recorrer, [...] à tradição local, mais especificamente ao que restou da obra de Joaquim José da Silva.” (CAMILO, 1997, p. 191). Essas observações nos levam a entender que, na verdade, as sementes da negatividade que passaria a caracterizar a literatura paulistana, mais marcadamente as produções da *Belle Époque* e do Modernismo, já vinham sendo plantadas no Rio de Janeiro, viabilizando a concepção de que uma rede de conexões satíricas foi se estabelecendo no eixo Rio/São Paulo, entre uma estética e outra.

## 2.2 As notas demolidoras do “rude rabeção” de Bernardo Guimarães

Se em Petrarca, clássico inspirador de muitos poetas românticos, Laura figurava como a musa inatingível e etérea, (PETRARCA, 2006, p. 381, trad. nossa),

Quando vejo no céu surgir a Aurora  
com a fronte de rosas e as crinas de ouro,  
o Amor me assalta, empalideço  
e digo suspirando: “Lá está Laura agora”.

no Romantismo o motivo da musa inspiradora sofre uma subversão, e a mulher amada já não é mais a musa fugaz de louro adornada. No poema “É ela! É ela! É ela! É ela!”, de Álvares de

Azevedo, o exacerbado alumbramento petrarquesco diante da aparição de Laura ao surgir da Aurora transforma-se ironicamente numa sarcástica admiração em que figura como musa inspiradora uma simples lavadeira, observada pelo poeta enquanto estende seus pobres vestidos de chita, à distância de um telhado:

É ela! é ela! – murmurei tremendo,  
e o eco ao longe murmurou – é ela!  
Eu a vi... minha fada aérea e pura –  
a minha lavadeira na janela.

Dessas águas furtadas onde eu moro  
eu a vejo estendendo no telhado  
os vestidos de chita, as saias brancas;  
eu a vejo e suspiro enamorado! (AZEVEDO, 2000, p. 275).

Segundo Vagner Camilo (1997), no âmbito da escola romântica a poesia satírica produzida por Bernardo Guimarães já não é tão suave e discreta quanto aquela praticada por Álvares de Azevedo, sendo este um dos motivos que ajudaram o poeta a se firmar na literatura satírica brasileira como um dos mais autênticos líricos do grotesco, especialmente por ter idealizado uma poesia, cujas sonoridades ecoavam satânica e fantásticamente de um metafórico “rude rabecão” que não se calava diante das inconsistências literárias e ideológicas do antigo e do moderno:

Comparado ao riso ténue de Álvares de Azevedo, o de Bernardo Guimarães surge como polo oposto, quer pela intensidade, quer pela variedade de notas que extrai de seu “rude rabecão”. O forte traço de personalismo e intimismo que desponta na poesia do primeiro contrasta vivamente com certa tendência à impessoalidade presente na do segundo. A margem da gradação já não caminha aqui do humor ligeiro em direção à ironia mesclada de patético, mas cobre um outro espectro, que vai da sátira e do humor ligeiro até o riso extremo de perversão e sadismo: o “gran rire infernal” de que fala Hugo só chega mesmo a ecoar entre nós com Bernardo Guimarães. Com ele, a poesia romântica alcançaria, entre nós, aquela dimensão do grotesco como pura criação, que Baudelaire também denominou de “cômico absoluto”, capaz de provocar um riso que traria em si “qualquer coisa de profundo, de axiomático, de primitivo”, por oposição ao “cômico significativo” ou “de costumes”, fundado na referencialidade, na imitação – ao qual, todavia, também não se furtaria o próprio Bernardo em alguns momentos de sua produção lírica. (CAMILO, 1997, p. 99-100).

A clássica “Musa da Grécia”, que há muito vinha inspirando tantos poetas, agora, no poema “Canto da musa recitativo”, de Bernardo, vê suas canções fadadas ao esquecimento:

Peregrina gentil, de que te serve  
Andar vagando aqui nestes retiros,  
Na solidão dos bosques exalando  
Melódicos suspiros?...

Não vês que o tempo assim perdes embalde,  
 Que tuas imortais nobres canções  
 Entre os rugidos, abafadas morrem,  
 Dos rápidos vagões?...

Neste país de ouro e pedrarias  
 O arvoredado de Dáfnis não medra;  
 E só vale o café, a cana, o fumo  
 E o carvão de pedra. (GUIMARÃES, 1992, p. 105-106).

A libérrima musa inspiradora dos clássicos não bastava para expressar o Brasil de Bernardo, às voltas com a exploração do ouro, dos minerais e com a monocultura do café, da cana e do fumo, práticas econômicas que vinham empregando o mesmo braço africano que naqueles dias serviria de motivação à poesia de Luiz Gama, o qual passava a se inspirar na “Musa da Guiné, cor de azeviche”, postura que revela uma clara negatividade social, como bem observou Candido.

O arquétipo do cavaleiro medieval, empregado tanto por Alencar, para exaltar Peri, como por Gonçalves Dias, em “I- Juca Pirama” e “O Canto do Guerreiro”, para ilustrar o vigor e os feitos do índio guerreiro, é negativamente revisitado no contexto da sátira de Bernardo, o qual, ao compor “O Elixir do Pajé”, coloca em cena um índio velho e desvigorado por meio de metáforas fálicas que, no fundo, retratam a verdadeira condição do elemento indígena no interior da sociedade brasileira: sem terra, sem saúde e sem voz:

Um pajé sem tesão, um nigromante  
 das matas de Goiás,  
 sentindo-se incapaz  
 de bem cumprir a lei do matrimônio,  
 foi ter com o demônio,  
 a lhe pedir conselho  
 para dar-lhe vigor ao aparelho,  
 que já de encarquilhado,  
 de velho e de cansado,  
 quase lhe sumia entre o pentelho. (GUIMARÃES, 1992, p. 52).

Mas, se por um lado se renovam as esperanças do velho pajé, que ao ingerir um milagroso elixir feito de “plantas cabalísticas” sente de novo “renascer os brios/ de seu velho chouriço!”, por outro parece não haver remédio para o desencanto do poeta que, em “Lembranças do Nosso Amor”, recorre ao disparate para se referir a uma antiga amada, inatingível não por ser etérea, como a Laura de Petrarca, mas por ter ficado geograficamente distante, “Lá na estalagem do Meira”. O lamento sarcástico do poeta satiriza, em tons quase grotescos, o sentimento amoroso da saudade, marca de muitos poetas românticos:



Qual berra a vaca do mar  
 Dentro da casa do Fraga,  
 Assim do defluxo a praga  
 Em meu peito vem chiar.  
 É minha vida rufar,  
 Ingrato, neste tambor!  
 Vê que contraste do horror:  
 Tu comendo marmelada,  
 E eu cantando, aqui, na escada,  
 Lembranças do nosso amor!  
 [...]  
 O anjo da morte já pousa  
 Lá na estalagem do Meira,  
 E lá passa a noite inteira  
 Sobre o leito em que repousa.  
 Com um pedaço de lousa,  
 Ele abafa toda a dor,  
 E, por um grande favor,  
 Manda ao diabo a saudade,  
 E afoga, por amizade,  
 Lembranças do nosso amor! (GUIMARÃES, 1992, p. 140-141).

A presença de elementos satânicos, caracterizadores da escrita “bestialógica” de Bernardo, se faz sentir com maior intensidade no poema “A Orgia dos Duendes”, em que o poeta empresta fantoches das lendas brasileiras para caracterizá-los com cores demoníacas, numa visão muito similar àquela elaborada pelos colonizadores europeus relativamente às práticas, crenças, rituais e divindades dos nativos brasileiros à época da Colônia. Neste poema, a descrição carnalizada dos rituais primitivos, no interior da floresta tropical, lembra, em muitos aspectos, a orgia dos comensais da ceia menipeica, está também uma espécie de quebra, pelo exagero, das convenções sociais, como fizera Petrónio no *Satiricon*:

Meia-noite soou na floresta  
 No relógio de sino de pau;  
 E a velhinha, rainha da festa,  
 Se assentou sobre o grande jirau.

*Lobisome* apanhava os gravetos  
 E a fogueira no chão acendia,  
 Revirando os compridos espetos,  
 Para a ceia da grande folia.

Junto dele um vermelho diabo  
 Que saíra do antro das focas,  
 Pendurado num pau pelo rabo,  
 No borralho torrava pipocas.

*Taturana*, uma bruxa amarela,  
 Resmungando com ar carrancudo,  
 Se ocupava em frigar na panela  
 Um menino com tripas e tudo.

*Getirana* com todo o sossego  
A caldeira da sopa adubava  
Com o sangue de um velho morcego,  
Que ali mesmo co'as unhas sangrava.

*Mamangava* frigia nas banhas  
Que tirou do cachaço de um frade  
Adubado com pernas de aranha,  
Fresco lombo de um frei dom abade. (GUIMARÃES, 1992, p. 31).

Algumas vezes a negatividade temática em Bernardo configura-se também como negatividade social, sátira dos costumes, como em Luiz Gama. Enquanto na poesia romântica as vestes sinalizam para a castidade da donzela cantada em versos, como fizera Dante com Beatriz e Petrarca com Laura, cujos vestidos alegorizam a beatitude de ambas, no poema “À Saia Balão” (1865), de Bernardo, as inúmeras rendas e fitas que ajudavam a adornar as saias francesas, usadas sem parcimônia pelas mulheres brasileiras, servem para ocultar a beleza e a essência das que nelas se escondem:

De que serve enfeitar da vasta roda  
Os estufados flancos ilusórios  
Com esses infinitos acessórios,  
Que vai criando a inesgotável moda,  
De babados, de gregas, fitas, rendas,  
De franjas, de vidrilhos,  
E outros mil badulaques e fazendas,  
Que os olhos encham de importunos brilhos,  
Se no seio de tão tofuda mouta  
Mal se pode saber que ente se acouta?! (GUIMARÃES, 1992, p. 81-82).

É provável que Bernardo tenha se inspirado no poema “Balão”, sátira feita à mesma vestimenta por Luiz Gama, em 1859:

Rengas moçoilas,  
De pernas finas,  
Têm lamparinas,  
Óleo e carvão;  
Para empinarem  
O bojo enorme,  
Do desconforme,  
Monstro balão.  
[...]  
Silêncio! É ela!  
Tão vaporosa  
Vem, e formosa,  
- que treme o chão!  
Gordo cetáceo,  
Deixando os mares,  
Que afronta os lares  
Sobre um balão! (GAMA, 2000, p. 55).

Como bem salientou Antônio Candido, a negatividade na literatura brasileira não nasce com os românticos nem morre com eles. Ela adentraria a *Belle Époque* e se alastraria pelos bastidores da inteligência por trás da Semana de Arte Moderna de 1922. Mas não se pode negar a contribuição dos inúmeros atores que, antes de Bananére, de Mário e de Oswald de Andrade, entraram em cena, passando por Gregório, pelo Sapateiro Silva, por Bernardo, por Sousândrade e Q corpo Santo, os quais, de boca de em boca, de verso em verso, ajudaram a tecer o fio da meada da sátira dessacralizadora do cânone.

### 2.3 Os acordes dissonantes de Juó Bananére nos frementes anos da *Belle Époque* paulistana

Nesta seção, falaremos a respeito da poesia macarrônica praticada por Juó Bananére, prolífico jornalista satírico da *Belle Époque* paulistana. Antes, vale ressaltar que, relativamente aos recursos poético-satíricos típicos do Romantismo, e à negatividade que lhe são inerentes, Antonio Candido (2006b, p. 140) observa que tais procedimentos se desenvolveram também em tendências posteriores à referida escola, e são frequentes no Simbolismo, chegando inclusive a assumir posição dominante nas vanguardas do século XX. Isto posto, convém lembrar que a poesia macarrônica praticada por Bananére está tão assentada na negatividade quanto àquela romântica, no entanto, assevera Candido (2004, p. 197), “É preciso distinguir do anfiguri a poesia que se pode chamar macarrônica, consistente em deformar outra língua de maneira jocosa, a exemplo do que se fazia nos séculos clássicos com o latim.” Referindo-se ao estilo macarrônico dos escritores de São Paulo, ao tempo da *Belle Époque*, Candido observa:

Num país de imigração como o Brasil, essa poesia de cunho macarrônico foi cultivada em nossos dias a partir da fala errada dos estrangeiros, italianos, portugueses, sírios, alemães. [...] Um de seus mais famosos praticantes foi o engenheiro Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que sob o pseudônimo de Juó Bananére elaborou uma curiosa língua ítalo-brasileira. (CANDIDO, 2004, p. 197).

Bananére alega que as novidades sobre política, economia e literatura, que alimentavam suas crônicas em dialeto ítalo-caipira, ele as ouvia enquanto fazia a barba de seus clientes em sua fictícia barbearia situada no Largo do Piques, hoje Praça da Bandeira em São Paulo. A estilização da fala do imigrante italiano, fabricada pelo jornalista, desempenha papel crucial no conjunto de mudanças que começam a ocorrer nos bastidores da cultura oficial no início do século XX, visto suas sátiras, na visão de Brito Broca (1975, p. 240),

preparavam paulatinamente “terreno para o Modernismo, ridicularizando muitos dos valores formais em que repousava então a nossa literatura. ” Essa contribuição surte efeitos demolidores que podem ser verificados nas paródias que o escritor macarrônico faz de poemas consagrados da literatura erudita. Basta citarmos alguns para que se tenha uma ideia do processo de desconstrução do cânone iniciado por Bananére. Em “Migna Terra”, por exemplo, Bananére satiriza o saudosismo nacionalista presente na “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias:

Migna terra tê parmeras,  
 Che ganta inzima o sabiá,  
 As aves che stó aqui,  
 Tambê tuttos sabi gorgeá.  
 [...]  
 Os rios lá sô maise grandi  
 Dus rios di tuttas naçó;  
 I os matto si perdi di vista,  
 Nu meio da imensidó. (BANANÉRE, 2001, p. 8).

O poema “As Pombigna” parodia “As pombas”, de Raimundo Correia:

Vai a primiéra pombigna dispertada,  
 I maise otra vai dispoza da primiéra;  
 I otra maise, i maise otra, i assi dista maniéra,  
 Vai s´imbora tutta pombarada.  
  
 Pássano fora o dí i a tardi intêra,  
 Catáno as formiguigna ingoppa a strada;  
 Ma quano vê a notte indisgraziada,  
 Vorta tuttos in bandos, in filêra. (BANANÉRE, 2001, p. 24).

Em “Os meus otto anno” Bananére parodia “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu:

O chi sodades che io tegno  
 D´aquillo gustoso tempigno,  
 Ch´io stava o tempo intirigno  
 Bringando c´oas mulecada.  
 Che brutta insgugliambaçó,  
 Che troça, che bringadêra,  
 Imbaxo das bananêra,  
 Na sombra dus bambuzá.  
 [...]  
 Che sbornia, che padodêra,  
 Che pandiga, che arrelia,  
 A genti sempre afazia  
 Nu largo d´Abaxo o Piques.  
 Passava os dia i as notte  
 Brincando di scondi-scondi  
 I atrepáno nus bondi,  
 Bulino cos conduttore. (BANANÉRE, 2001, p. 33).

“Via láctea”, de Bilac, transforma-se em “Uvi Strella”:

Che scuitá strella, né meia strella!  
Vucê tá maluco! e io ti diró intanto,  
Chi p´ra iscuitalas moltas veiz livanto,  
I vô dá una spiada na gianella.

I passo as notte acunversáno c´oella,  
Inguanto che as otra lá d´un canto  
Stó mi spiano. I o sol come un briglianto  
Naçe. Oglio p´ru çéu: - Cadê strella!?! (BANANÉRE, 2001, p. 25).

Enquanto na paródia aos poetas românticos Bananére satiriza o saudosismo nacionalista de Gonçalves Dias e a idealização da infância em Casimiro de Abreu, na paródia aos versos de Raimundo Correia e Olavo Bilac a crítica recai sobre a retórica do parnasianismo, promovendo uma verdadeira carnavalesação dos recursos artificiais aos quais os poetas recorrem – a formalidade e o truque teatral.

De acordo com Otto Maria Carpeaux, o “insubordinável senso crítico” de Bananére, latente em seus textos paródicos, além de oferecer resistência à retórica do parnasianismo, colaborava potencialmente para sua desconstrução. Após definir a paródia como uma forma de crítica literária, reveladora das fraquezas da obra parodiada, Carpeaux observa que Bananére “Só precisa ouvir as expressões nobre de Bilac – ‘Ora (dizeis), ouvir estrelas! Certo/ Perdeste o senso!’ –, para sentir a falsidade dessa nobreza e traduzir para seu idioma de plebeus: ‘Che scuitá strella, né meia strella!/ Vucê tá maluco!’”. (CARPEAUX apud BANANÉRE, 2001, p. x-xi).

O dialeto falado pelos imigrantes italianos de São Paulo era utilizado pelo jornalista não só para estigmatizar a “eloquência balofa e roçagante” (ANDRADE, 1978, p. 69) ostentada pelos representantes da cultura letrada. As primeiras avaliações das crônicas de Bananére, geralmente anônimas, consideram que o escritor se apropriou desse “colorido e grotesco falar dos bairros cosmopolitas” para “dizer coisas que, muitas vezes, eram vedadas aos que se exprimiam no vernáculo” (MARTINS, 1933, p. 2) de modo que, ao utilizar essa fala híbrida, “fugia ao perigo de ser traído pelo linguajar correto, que está viciado em contar pretextos”. (MARTINS, 1978, p. 173).

A fala macarrônica de Bananére é produto de uma São Paulo caótica e em vertiginosa expansão urbana, embora a cidade apresentasse ainda traços rurais que subsistiam em meio às primeiras promessas de modernidade. Ali se revezavam caipiras recém-chegados à metrópole, imigrantes das mais variadas nacionalidades e ex-escravos em busca de estabilidade. Vestido de imigrante italiano e muitas vezes alçando sua bandeira, Bananére capta, com seu estilo, “a

circunstância do deslocamento e inadaptação, não apenas de sua figura, mas de algo mais amplo, representado pelo universo que logra criar”. (ANTUNES, 1998, p. 16) O princípio gerador dessa linguagem macarrônica funda-se na “tentativa de explicar esse universo”, caótico, inconsistente, fragmentário e, acima de tudo, quase impossível de se representar, dado seu caráter de indefinição. E é nesse universo que passeiam os desenraizados no tempo e no espaço, e que vêm à luz através da pena satírica de Bananére.

No contexto de *O Pirralho* coexistem cronistas em língua macarrônica e representantes da literatura oficial. Além da paródia linguística ítalo-portuguesa de Annibale Scipione (Oswald de Andrade) e Juó Bananére, se sobressaem a teuto-portuguesa nas páginas de *O Biralha*: “xornal allemong”, dirigido por Franz Kenniperlein, a franco-portuguesa de Victor Hugo, *Lettres Politiques*, e a caipira de Cornélio Pires, *Correspondência de Xiririca*. Essa literatura dialetal, no entanto, era muitas vezes combatida e considerada uma ameaça à língua nacional, é o que podemos depreender das palavras de Cláudio Souza ao ser interrogado sobre a influência do dialeto na literatura, inquérito realizado por *O Pirralho*, no dia 29 de novembro de 1913:

Abomino toda a literatura dialetal, seja donde for. O dialeto é uma deturpação ignóbil da língua, castrando os vocábulos por mera indolência, com aféreses, síncope e apócopes, deformando outros por inexplicável verbiagem com próteses quísticas, apênteses hernianas e paragoges caudais... [...] Ora, viciar a nossa literatura com tons dialetais de retrocesso não nos parece obra de acoroçoar. Antes, *para rir*, as espirituosas charges de Juó Bananére, sobre a dialeção que se vai operando entre os italianos residentes em S. Paulo e contra a qual o governo se deve precaver, fiscalizando e obrigando o ensino do português aos filhos dos nossos colonos. (SOUZA, 1913, p. 9, grifo nosso).

Vale ressaltar que esses embates se dão no contexto do próprio jornal em que parte dessa abominada literatura dialetal era praticada. O entrevistado reduz a importância da literatura dialetal à simples capacidade de fazer rir – “Antes, para rir, as espirituosas charges de Juó Bananére” – e, por extensão, rir do processo de “dialeção que se vai operando entre os italianos residentes em S. Paulo”, talvez como uma forma de minar o reconhecimento dessa nova realidade que começava a se delinear na metrópole, e que, na verdade, ia redefinindo os postos de poder e decisão.

Na contramão, essa literatura que se queria bem comportada e que insistia na manutenção do purismo da língua portuguesa, era contestada nos moldes da sátira bananeriana. Assim se expressava Bananére, em 1912, tentando definir anarquicamente a língua macarrônica: “[...] a artugrafia moderna é una maneira di scrivê, chi a genti scrive

uguali come dice. Per insemplio: - si a genti dice Capitó, scrive Kapitó; si si dice Alengaro, si scrive Lenkaro; si si dice dice, non si dice dice, ma si dice ditche. (BANANÉRE, 1912, p. 9)

Em 1913, ao responder a um inquérito de *O Pirralho*, Bananére faz questão de satirizar os poetas e os gêneros literários parodiados por sua “paraliteratura”:

Quale só us migliore poete?  
 Os migliore poete só io co Giglio Pignêro, c’oa differenza che io só futuriste e o Giglio pernasiano.  
 Illo iscrivê a storia du Brasile in verso, poema hyppico in quattros canto. É una indiscriçó bunita p’ra burro di tutta a storia du Brasile, desde o Pietro Caporale té a inleçó du Hermeze. Io inveiz faccio o sunetto futuriste isugliambagno con Hermeze...  
 Que influenza podi tê a Gademias Baolista di Letteras inzima a litteratura baolista?  
 Uh! Porca miséria! una influenza indisgraziata, pur causa che faiz una divisó intro o pissoalo chi sabe lê i scrivê, cioé, os afarbeto. Na Gademias só entra os anarfabeto.  
 (BANANÉRE, 1913, p. 4).

Por um lado, *O Pirralho* congregava a produção de escritores consagrados, por outro, a de representantes da literatura dialetal, humorística, embora muitos destes tenham sido, em pouco tempo, colocados à margem e relegados ao esquecimento. De acordo com Saliba (2002, p. 155), “o humorismo da Belle Époque confundiu-se com aqueles escritores que se esforçaram por fazer a crônica da cidade de São Paulo num momento de transição e de rápidas transformações sociais”. Muitos desses escritores acabaram esquecidos, primeiramente, “pela própria efemeridade da produção humorística, toda ela associada ao periodismo de jornais e revistas. Mas esquecidos, sobretudo, pela dificuldade do seu enquadramento nos cânones literários”. (SALIBA, 2002, p. 156).

As representações humorísticas da *Belle Époque*, e mais especificamente a sátira bananeriana, ajudavam, em conjunto, a delinear um quadro cujas especificidades iam além da tentativa de desbancar os políticos e os costumes anquilosados; acima de tudo, tais representações não só renovavam com vistas à desconstrução das velhas mentalidades e estruturas, mas procuravam traçar um perfil da experiência de desenraizamento do homem moderno, do italiano em terras alheias, do caipira fora do seu contexto, enfim, de toda a sociedade paulistana, daí a ideia de um humor “necessário” e fundado na negatividade.

De acordo com Sevcenko (1992, p. 39), a cidade de São Paulo era, então, subproduto imprevisto e até inoportuno da expansão internacional da economia cafeeira, aparecendo aos agentes desgarrados e itinerantes enredados nela, como a possível boia salva-vidas no descomunal naufrágio que os flagelara. Assim, imigrados, negros recém-egressos da escravidão, caipiras etc., engrossavam as fileiras dos “desenganados das falácias do ‘ouro verde’, da ‘sociedade livre’, da ‘economia competitiva’, pela realidade restrita da monocultura

extensiva, [...] homens e mulheres, das mais variadas culturas e extrações sociais”. Todo esse contingente humano procurava se adaptar à nova realidade, aos novos tempos, ajustar-se aos desenraizados já existentes na metrópole. Todos “buscavam em São Paulo uma válvula de escape, um abrigo temporário ou, no melhor dos casos, uma segunda chance, na indústria ou nos serviços”. (*idem*).

Deliberadamente ou não, Bananére reproduz e representa esse contexto no qual se sobressai o elemento italiano – não só porque este constitui a maioria –, e o reproduz pelo viés do humor, humor mais que “necessário”, “conveniente”. Ao adotar a fala do imigrante italiano, e “transcrevê-la”, como assinala Aurora Bernardini (1995, p. 29), Bananére conduz o leitor a observar a realidade de outro ângulo, realidade da qual ele também participa: trata-se de uma realidade política, econômica, social e cultural que passa a ser vista pela ótica do imigrante. O escritor macarrônico cria, a partir daí e pela linguagem, um universo autônomo, embora ficcional, mas com o qual muitos se identificam pela contemporaneidade dos fatos satirizados e porque esse universo é também resultado do processo de interiorização dos elementos dessa realidade da qual todos são protagonistas. Desse modo, a sátira bananeriana exerce, nesse contexto, uma força centrípeta, atraindo para si a atenção de toda aquela massa de desenraizados e inadaptados que se encontra boiando na superfície instável dos acontecimentos; força que encurta as distâncias, arrefece os preconceitos e instiga a repensar os velhos conceitos.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

#### 3.1 A especificidade da sátira de Bernardo e Bananére

O apelo ao baixo corporal, comum na literatura carnalizada e obscena, e com intenções rebaixadoras do mito e das convenções literárias, torna-se um recurso muito comum na poesia pantagruélica de Bernardo Guimarães. Em “O elixir do pajé”, por exemplo, Bernardo constrói uma sátira rebaixadora da figura idealizada do índio presente em poemas como “I-Juca Pirama” e “Os Timbiras”, de Gonçalves Dias: “Um pajé sem tesão, um nigromante/das matas de Goiás,/sentindo-se incapaz/de bem cumprir a lei do matrimônio,/foi ter com o demônio,/a lhe pedir conselho/para dar-lhe vigor ao aparelho,/que já de encarquilhado,/de velho e de cansado,/quase se lhe sumia entre o pentelho”.(GUIMARÃES, 1992, p. 52) Juó Bananére, por sua vez, introduz o riso destronador na literatura por meio de sua produção poético-satírica, ridicularizando os poetas parnasianos e desmoralizando a



expressão literária da classe dominante, da velha oligarquia dos “cartolas”, preparando, de certa forma, a recepção do Modernismo. O poema “Amore co amore si paga” parodia o soneto “Nel Mezzo del Camin”, de Olavo Bilac, satirizando os estilemas codificados da escola parnasiana: “Xinguê, xigaste!/ Vigna afatigada i triste/ I triste i afatigada io vigna;/ Tu tigna a arma povolada di sogno,/ I a arma povolada di sogno io tigna”. (BANANÉRE, 2001, p. 11).

A incipiente produção satírica de Bernardo Guimarães circulava na forma de manuscritos ou de folhetos, no entanto, seus versos pantagruélicos representam um elo significativo na tessitura de vozes dissonantes que tem início com o Sapateiro Silva, no Rio de Janeiro do século XIX e, “de foz em foz”, desemboca na literatura do Modernismo. A produção de Bananére, por ser mais prolífica, atingiu um público mais amplo, e parece ter contribuído definitivamente, às vésperas do Modernismo, para a negação dos valores formais em que repousava a nossa literatura fazendo-o, inclusive, ao introduzir em sua poesia macarrônica a voz descontente das ruas, a fala do imigrante estrangeiro, a crítica aos políticos da era republicana.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de Gregório de Matos poucos ousaram contrariar as convenções e a hipocrisia social e, após um longo intervalo, era necessário que um poeta ousado retomasse o “grito” do “Boca” e o repassasse a outros poetas, reiniciando, assim, a tessitura da rede cômico-poética que havia começado na Bahia seiscentista. Embora não seja reconhecido pela mesma grandiosidade e perspicácia poética de Gregório, Joaquim José da Silva, o Sapateiro Silva, foi um desses poetas que lançaram mão da palavra arguta para retirar dos eixos uma produção poética que vinha sendo cultivada por doutos e apreciada por uma sociedade, cujos gostos e horizonte de expectativas vinham sendo plasmados por uma literatura que ainda repetia o estilo e adotava vários motivos europeus.

Embora tenhamos Sousa Andrade e Q Corpo Santo no século XIX, e nos séculos anteriores alguns poetas satíricos de menor expressão, a rede de relações poético-satíricas parece ter recommençado a ser tecida a partir da leitura, pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, cujas obras, menos convencionais, circulavam clandestinamente ou esparsas em antologias. Um pouco mais tarde, na *Belle époque*, Juó Bananére daria continuidade a esse lastro poético, ao produzir uma série de crônicas jornalísticas e poemas numa fala nova que misturava o português, o italiano e o dialeto caipira para negar parte das convenções literárias

vigentes, desestabilizar os costumes anquilosados e denunciar as mazelas da política republicana.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. **Poesias reunidas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANTUNES, B. **Juó Bananére**: As Cartas d'Abax'ó Piques. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

AZEVEDO, Á. **Lira dosa vinte anos**. Cotia, SP: Ateliê, 2000.

BANANÉRE, J. **La divina increnca**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. As cartas d'Abax'ó Piques, **O Pirralho**, São Paulo, 1910 a 1915, Setor de Documentos da Biblioteca Municipal.

BERNARDINI, A. F. Voltolino e Bananére: due interpreti dell'italianità nella San Paolo degli anni 20. **Libri e Riviste d'Italia** – La Traduzione: Saggi e Documenti (II) – Supplemento al n. 535-538, Roma, p. 69-82, 1995.

BROCA, B. **A vida literária no Brasil em 1900**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975 (Documentos Brasileiros).

CAMILO, V. **Risos entre pares**: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Fapesp, 1997 (Ensaio de Cultura, 13).

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. O Romantismo, nosso contemporâneo. Resumo de Cláudio Bojunga. “Ideias”, suplemento do **Jornal do Brasil**, n. 77, Rio de Janeiro, p. 6-7, 19/3/1988.

\_\_\_\_\_. A poesia pantagruélica. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 195-211.

\_\_\_\_\_. Aspectos Sociais da Literatura em S. Paulo. In: **Ensaio Paulistas**. (Contribuição de “O Estado de São Paulo” às Comemorações do IV Centenário da Cidade). São Paulo: Anhambi, 1958, p. 198-214.

\_\_\_\_\_. Romantismo, negatividade, modernidade. **Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos**. Unam – Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 1, p. 137-141, 2006b.

\_\_\_\_\_. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARPEAUX, O. M. Uma voz da democracia paulista. In: BANANÉRE, Juó. **La divina increnca**. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. ix-xiii.

FONSECA, C. **Juó Bananére**: O abuso em blague. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GAMA, L. **Primeiras Trovas Burlescas**. Organizado por Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUIMARÃES, B. **Poesia erótica e satírica**. Organização e introdução Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MACHADO, D. Bernardo Guimarães: a exceção pelo riso. **Revista USP**, São Paulo, n. 74, p. 174-187, julho/agosto 2007.

MARTINS, W. Juó Bananére. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 2, 23 de ago. de 1933.  
\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira (1915-1933)**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978, vol. 6.

PETRARCA, F. **Canzoniere**. Milão: Acquaviva, 2006.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, C. A nossa enquete literária. Fala-nos Claudio de Souza, o grande romancista do “Pater!”. **O Pirralho**, São Paulo, p. 8-9, 29 de novembro de 1913.

**Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:**

MARQUES, F. C. A; CONESSA, G. S. Do Rude Rabecão à Barbearia do Piques: Dissonância e “Negatividade” na Poesia Satírica de Bernardo Guimarães e Juó Bananére. **Rev. FSA**, Teresina, v.16, n.2, art. 12, p. 219-237, mar/abr. 2019.

Contribuição dos Autores	F. C. A. Marques	G. S. Conessa
1) concepção e planejamento.	X	X
2) análise e interpretação dos dados.	X	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	