

## LÍNGUA-PÁTRIA, LÍNGUAS-PÁRIAS

Carlos Eduardo Schmidt Capela\*

**RESUMO:** O propósito básico deste artigo é chamar a atenção para a existência, na literatura brasileira, de uma tradição textual macarrônica, que vigora notadamente entre as décadas de 1910 e 1930. A discussão tem como ponto de partida reflexões sobre relações entre língua e literatura, com realce para o processo de hierarquização que as duas instituições impõem. Daí resulta a marginalização de línguas populares, que ao longo da história foram não raras vezes confinadas no território dos gêneros cômicos, tidos como inferiores em nome de normas clássicas. Críticos como Erich Auerbach e Roland Barthes mostram que tal situação, na modernidade, começa a ser alterada em meados do século XIX, quando a vida cotidiana, com suas diferentes línguas, entre estas as “inferiores”, passa a interessar a “alta” literatura. Voltando o foco para o Brasil, é visto como um papel similar é normalmente atribuído ao Modernismo. A hipótese aqui defendida é a de que os estudos sobre o Movimento, dada a ênfase de modo geral posta no seu caráter de ruptura com a tradição cultural anterior, levam pouco em conta a atuação que gêneros não canônicos, como é o caso do macarrônico, podem ter tido no processo de transformação cultural ocorrido nas primeiras décadas do século XX. A partir daí, com base em reflexões teóricas propostas por Mikhail Bakhtin, a produção textual de dois dos autores macarrônicos de relevo, em que ocorre a junção de línguas e culturas párias, é discutida do ponto de vista de sua importância para a relativização da Língua-Pátria e da Cultura-Pátria, processo que é mais evidente no caso de textos paródicos e polêmicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura macarrônica; língua e literatura; cultura popular e cultura erudita; Pré-Modernismo e Modernismo.

---

\* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

a

“A língua é minha pátria  
e eu não quero pátria, tenho mátria  
e quero frátria”.  
Caetano Veloso, “Língua”.

J á pelo seu tom manifesto, a epígrafe de Caetano Veloso fornece um ponto de partida interessante para uma discussão sobre relações entre língua e literatura, ou, melhor ainda, sobre relações entre as “línguas” da e na literatura. Com exemplar concisão, os três versos possuem alto poder evocador, dialogando de modo explícito e implícito com textos de diversos escritores que tocaram na questão. A referência mais direta é, claro, Fernando Pessoa: no fragmento afinal ecoa, simplificada, a conhecida declaração de Bernardo Soares, um dos heterônimos do poeta, no *Livro do Desassossego*: “Minha Pátria é a língua portuguesa”.<sup>1</sup> Mas engana-se quem imaginar que a concepção de língua na obra do múltiplo Pessoa seja tão simples como a citação oblíqua de Caetano Veloso pode à primeira vista dar a entender. Pois um leitor desinformado, conhecendo mais a referência que a obra pessoana, tanto mais fácil porque o poeta surge nomeado em outro momento do poema-canção, pode pensar que este considerava a língua enquanto fenômeno puro e unitário, uniforme e a-histórico. Nesse caso, não haveria maiores problemas com sua codificação na forma escrita, que seria imediatamente transparente, e tampouco seria problemático justapor esta noção-imagem reduzida de língua às noções-imagens também abstratas de “nação” ou de “pátria”, entendidas aqui como expressão de algo a que um indivíduo se liga natural e afetuosamente.<sup>2</sup>

1 Fernando Pessoa, 1986: p. 358.

2 Conforme Benedict Anderson (1993: pp. 202 e 217). O autor apresenta neste livro uma discussão mais ampla e específica sobre o papel das línguas vernáculas que são codificadas enquanto escrita, e portanto

Seria então possível aproximar tal idéia de língua daquela que por exemplo sustentou e praticou Olavo Bilac, com seu nacionalismo exacerbado, em poemas como “Língua portuguesa”, por exemplo, entre outros.<sup>3</sup> Subsumidas as diferenças, feito singular o que após Babel nunca mais deixou de ser múltiplo, língua e pátria podem então, e só então, serem vistas como emanção uma da outra, em perfeita correspondência. Por outro lado, como na reformulação de Caetano Veloso o substantivo perde a qualificação original, o que amplia o seu alcance genérico, não seria absurdo considerar que o verso reafirma um velho mito poético, ou quase. Em clave platoniana, de que existe uma língua ideal, e de que uma das missões do poeta é alcançá-la. Ela constituiria assim o reino-lugar por excelência do poeta, a verdadeira “pátria” da poesia. Daí, e levando ainda mais longe as aproximações, essa pátria ideal e inefável não estaria nada distante daquela que por exemplo descortinou Mallarmé, em sua busca da língua suprema, com sua preocupação de depurar a língua dos homens de suas imperfeições mundanas, como ele definiu a ambição de Edgar A. Poe, que lhe inspira: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.<sup>4</sup>

Mas voltemos a Fernando Pessoa. Há pouco afirmei que a concepção do poeta sobre língua não é nada simples. Ela de todo modo comporta um viés patriótico, um patriotismo *sui generis* no entanto. Como assinalou José Augusto Scabra, uma das obsessões de Pessoa, na trilha de Leibnitz, é a busca da *lingua universalis*, emanção da linguagem adâmica. Ele chegou mesmo a considerar o português como uma possível língua geral, projetando através dele a concretização do sonho do Império Português de Bandarra e Vieira.<sup>5</sup> A língua seria assim ponta de lança para a criação de um “imperialismo de Cultura”, já que o império geográfico

---

oficializadas, para o surgimento da idéia de “nação”, definida enquanto “comunidade imaginada”, e para o nascimento do “sentimento” patriótico.

3 É o caso de “Profissão de Fé”: “Ver esta língua, que cultivo, / Sem ouropéis, / Mirrada ao hábito nocivo / Dos infieis!...” Olavo Bilac, s/d: p. 8.

4 S. Mallarmé, “Le tombeau d’Edgar Poe”; 1974: p. 66.

5 José Augusto Scabra, 1988: p. 148.

soçobrara. Um imperialismo de gramáticos, que “dura mais e vai mais fundo que o dos generais”, e de poetas, que “dura e domina”, enquanto “o dos políticos passa e esquece, se o não lembrar o poeta que os cante”.<sup>6</sup>

O imperialismo gramático-poético de Fernando Pessoa, contudo, além de mais profundo e duradouro que o político-militar, fundamenta-se ainda na utopia de uma unidade fundada na diversidade, num plural harmônico. “Deus fala todas as línguas”, observa com efeito o poeta.<sup>7</sup> E o seu fazer poético não vai no sentido da disseminação de *personas* e, através destas, seja de línguas seja de variantes no interior de uma única língua? A resposta fica para José Augusto Seabra: “Sabe-se como o poeta levou a sua empresa babélica às últimas conseqüências, imitando a Deus, como ele dizia. Quer repartindo-se – melhor se diria, desgarrando-se – entre o Português e o Inglês, ou ainda o Francês, quer fazendo da língua pátria (ou mátria) uma língua plural, para que profetizava, com o Quinto Império, uma universalidade ecumênica”.<sup>8</sup>

Para Fernando Pessoa, portanto, língua não deve ser concebida como um território neutro e puro, que o poeta almeja atingir, e nem tampouco como uma instituição cujo papel maior é disciplinar, impondo, de cima para baixo, uma classificação rígida, disciplinadora e excludente. A “Língua-Pátria” ou a “Língua-Mátria” do poeta estaria deste modo contida na idéia de “Língua-frátria” reclamada no poema-canção de Caetano Veloso, onde aliás a recusa dos dois termos deve ser em grande parte creditada àquelas duas conceituações, tomadas como negativas. Por isso nele confluírem, em meio às suas “confusões de prosódia e profusões de paródias”, uma série de “remembranças”, com referências diversas não só a distintos dialetos e línguas, que são aproximados ou mesclados, como também a autores que em suas obras exercitaram o diálogo inter-lingüístico e inter-textual.<sup>9</sup> A *Língua* deixa no caso de ser um absoluto; ou, se o é, este

6 Citado por José Augusto Seabra, *ibid.*: p. 132.

7 Citado por José Augusto Seabra, *ibid.*: p. 151.

8 José Augusto Seabra, *ibid.*: p. 151.

9 Para uma análise do poema-canção, na perspectiva da polifonia bakhtiniana, ver Robert Stam, 1992: esp. pp. 76-78.

deve ser entendido como resultante de uma aproximação, de um diálogo de línguas.

b

O conjunto da obra de Fernando Pessoa mostra que o poeta soube se aproveitar, com propriedade, do poder representacional da língua. Para cada um dos diversos “eus” em que fracionou a sua personalidade poética, ele associou um ponto de vista e uma língua específicos, em certos casos já codificados literariamente, conseguindo com isso um acordo harmonioso entre expressão lingüística e expressão intelectual e subjetiva. Na sua produção ele assim responde a um dos maiores desafios impostos pela arte literária, pelo menos segundo Mikhail Bakhtin: fazer que a “imagem da linguagem” dos seres representados se ajuste à imagem dos próprios seres que falam.<sup>10</sup>

A questão é que a literatura, historicamente, nem sempre foi espelho fiel; em seu nome não só foram inúmeras vezes selecionadas as “imagens de linguagens” que convinham aos que dela se apossaram como extensão de seu patrimônio, como, quando alguma imagem mesmo assim aparecia com seus traços não conformes aos modelos impostos, reservou-se a esta, e por conseguinte à imagem dos que a falavam, lugares menos nobres. A exemplo da língua, que impõe uma hierarquia, algo que a utopia de Pessoa e de Caetano Veloso nada mais faz que confirmar, a literatura estabelece também a sua, e muitas vezes houve, no caso das duas instituições, uma perfeita sintonia entre elas.

Isso desde os tempos mais remotos. Referindo-se à Antiguidade, Ernst Curtius observa que “the concept of the model author was oriented upon a grammatical criterion, the criterion of correct speech”. E quais foram

---

10 Conforme Mikhail Bakhtin, 1988: pp. 137 e ss. A obra de Fernando Pessoa, nesse sentido, pode ser analisada da perspectiva do “*problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem*” (p. 138, itálicos do original), que para o crítico russo seria contudo menos característico dos gêneros poéticos que dos prosaicos, o romanesco em especial.

aqueles cuja língua foi então aceita como “correta”? Traduzindo Aulus Gellius, Curtius esclarece: “some one of the orators or poets, who at least belongs to the older band, that is, a first-class and tax-paying author, not a proletarian”. Na seqüência ele elucida inclusive o sentido primitivo do conceito de “clássico”, que denuncia as bases algo espúrias em que foi formada a tradição da literatura ocidental: “Citizens of the first class were soon called simply *classici*.”<sup>11</sup> A literatura, ingenuidades e idealismos à parte, é portanto um lugar – privilegiado – onde a política toma corpo já a partir da língua, sendo nela exercida através de processos de seleção e ordenação.

Em *Mimesis* Erich Auerbach traça um amplo painel da literatura ocidental tendo como pano de fundo as regras “clássicas” da separação dos estilos e da diferenciação dos níveis de expressão. Tudo que dissesse respeito a eventos comuns, ao cotidiano, devia ser tratado de modo cômico, e num registro baixo, o *sermo remissus* ou *humilis*. Quanto às ações e situações trágicas e sublimes, o modo mais apropriado era o sério e o registro, o elevado, o *sermo gravis* ou *sublimis*. A noção de clássico enquanto sinônimo de algo apartado da esfera do mundano continuava sua história.

Auerbach assinala que tal regra adquiriu máximo poder normativo a partir do Classicismo e do Absolutismo franceses, quando “há uma quebra violenta com a tradição popular milenar, cristã e misturadora de estilos”.<sup>12</sup> As línguas sociais não aristocráticas, estranhas entre a corte, são postas à margem da literatura, confinadas aos gêneros ditos “baixos”. Tornam-se objeto de um tratamento depreciativo, são motivo de desdém, ou são, no máximo, percebidas segundo um viés didático-moralista ou comovente. Tal situação, segundo Auerbach, apenas seria plenamente modificada ao longo do século XIX, a partir do trabalho de romancistas como Stendhal e Balzac, em cujas obras a realidade cotidiana de qualquer camada social volta a receber um tratamento literário sério.

---

11 Ernst Robert Curtius, 1979: pp. 249-250 (itálicos do original).

12 Erich Auerbach, 1976: p. 351.

Essa valorização, na literatura, dos “*estudos de costumes*”, dá “história social feita em todas as suas partes”, segundo a formulação de Balzac,<sup>13</sup> implica no aproveitamento de línguas populares, que readquirem direito de entrada na “República das Letras”. É o que observa Roland Barthes: “Por volta de 1830 (...) começou-se a inserir, na linguagem literária propriamente dita, algumas transposições tomadas de empréstimo às linguagens inferiores”.<sup>14</sup> Com isso a literatura recupera então uma “virtude descritiva” que fora perdida, e nela se enreda. A apreensão de linguagens reais, em autores como o próprio Balzac, Eugène Süe ou Victor Hugo, todavia antes de tudo obedece, segundo Barthes, a um interesse pelo pitoresco. Daí as linguagens “inferiores”, reduzidas sobretudo à condição documental, não darem conta de representar a totalidade daqueles que delas se serviam. Ou, para falar em termos bakhtinianos, a sua não adequação à imagem dos que as falavam.

Roland Barthes argumenta que, no domínio francês, apenas após Marcel Proust a literatura finalmente sobrepôs certos homens e suas linguagens: “um personagem proustiano (...) condensa-se na opacidade de uma linguagem particular, e é nesse nível que se integra e se ordena realmente toda a sua situação histórica: sua profissão, sua classe, sua fortuna, sua hereditariedade, sua biologia.” A aproximação do verbo do escritor e do verbo dos homens afasta convenções literárias mais arraigadas. A literatura pode então viver a quimera de quem sabe vir um dia a finalmente se conciliar, através da problematização e da pluralização da sua linguagem, com todos os setores da sociedade.

c

No Brasil, uma ação consciente, sistemática e coletiva para diminuir a distância entre a literatura e a sociedade é de maneira geral tribu-

---

13 Citado por E. Auerbach, 1976: p. 429 (itálicos do original).

14 Roland Barthes, 1971: p. 97. Para as citações e referências que seguem, ver pp. 97-100.

tada a certas tendências do Modernismo de 1922, notadamente daquelas que congregam escritores como Oswald e Mário de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira e Antônio de Alcântara Machado, entre outros. Esta ação é geralmente descrita como resultado, de um lado, de uma atenção revigorada pela diversidade social e cultural do país e do aproveitamento de linguagens, técnicas e temas pouco ou ainda não assimilados pelas “Belas Letras” e “Artes” do momento e, de outro, de um trabalho orgânico para derrubar as barreiras do convencionalismo acadêmico e classicizante então em vigor. Há, desta maneira, um certo consenso entre os estudiosos no sentido de realçar o caráter de ruptura do Movimento. Ao fazer isso, estes aliás se conservam nos limites da trilha aberta por alguns dos próprios escritores modernistas, em seus manifestos, ensaios ou artigos, quando se referem ao papel desempenhado por sua geração.

A leitura de alguns documentos permite acompanhar momentos do processo de abertura desta trilha. O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924, e o “Manifesto Antropófago”, de 1928, de Oswald de Andrade, por exemplo, ocupam ali uma posição de relevo. No primeiro deles é inclusive realçado o “trabalho ciclópico” dos modernistas, polemicamente identificados com os futuristas, para “Acertar o relógio império da literatura nacional”.<sup>15</sup> Também diversos artigos de Antônio de Alcântara Machado, compostos no calor da hora, reiteram a idéia da divisão entre o fazer literário do passado e o então atual. Um dos mais ilustrativos é um rodapé publicado no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, em novembro de 1926. Ali, retomando uma analogia antes feita por Mário de Andrade na revista *Klaxon*, o autor considera ter sido “a manifestação dinamiteira do Municipal... o nosso 7 de Setembro espiritual”.<sup>16</sup> Mas foi porventura a conheci-

---

15 Oswald de Andrade, 1978: p. 9.

16 Antônio de Alcântara Machado, 1983: p. 202. Vale lembrar que tal afirmação contrapõe-se à observação de Machado de Assis, em “Instinto de nacionalidade”, de 1873, quanto à necessidade de continuidade no trabalho dos escritores para a “formação” de uma literatura brasileira independente: “Esta outra independência não tem sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para ser mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. Machado de Assis, 1955: pp. 129-130.

da conferência do próprio Mário de Andrade, de 1942, dada a repercussão e a autoridade do autor, o texto que mais contribuiu para a aceitação de tal perspectiva entre a crítica. O testemunho de Mário de Andrade, ao mesmo tempo, reforçou um outro ponto de vista que iria ter longo curso, e que atua em complemento ao primeiro: o de que o Modernismo foi ao princípio, e em grande medida, resultado da importação de um estado de espírito e de modismos literários originários da Europa.<sup>17</sup>

Mesmo “o direito permanente à pesquisa estética”, como chamou Mário de Andrade à preocupação sua e de seus companheiros com a busca de uma expressão mais coloquial e menos afetada, foi considerado em proclamações modernistas como um dos sinais mais evidentes do divórcio entre gerações. Esse é dos temas do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, onde Oswald de Andrade, numa formulação sintética que lhe é peculiar, defende para a literatura o uso de uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”<sup>18</sup> Alcântara Machado, por sua vez, para ficar com os escritores modernistas até aqui citados, identifica no Movimento a recusa do “verbalismo tropical” e o desejo de se exprimir natural e concisamente, diminuindo com isso “o mais possível a distância que separa a linguagem escrita da falada”.<sup>19</sup> E, em outro artigo, ele volta a bater na mesma tecla: “Aí está porque entre os novos e os velhos do Brasil é impossível qualquer entendimento. Não se tratava de completar uma obra já

---

17 “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa”. Mário de Andrade, 1974: p. 235. A posição de Antônio de Alcântara Machado é a esse respeito mais matizada. Ele não aceita a idéia de que o Modernismo brasileiro tenha sido simples repercussão dos movimentos vanguardistas europeus: “E repentinamente um milagre desses: repercussão instantânea no Brasil do movimento reacionário europeu de depois da guerra. Repercussão não fica bem. Deixa entender que a reação nossa não passou de mera conseqüência da europeia. O que é falso. É mais certo dizer que a mesma ânsia de renovação produziu na Europa, como nas duas Américas, num mesmo instante movimentos reacionários idênticos mas independentes entre si”. Antônio de Alcântara Machado, 1983: p. 185.

18 Oswald de Andrade, 1978: p. 6.

19 Antônio de Alcântara Machado, 1983: p. 203.

começada ou ao menos esboçada e entrevista. A questão era muito mais séria: urgia tentar coisa inteiramente diversa. O que havia não prestava mesmo para nada. A geração adolescente teve de começar do princípio. Construir tudo. Até a língua. Principalmente a língua.”<sup>20</sup>

Com a ressalva de ter sido a conferência de Mário de Andrade produto de uma reflexão mais distanciada, mas nem por isso isenta de paixão, manifestações como estas tinham uma função estratégica precisa. Elas deixam claro o esforço dos autores para demarcar, na história cultural brasileira, um espaço próprio. A preservação, em grande medida, das análises que fizeram do trabalho de sua geração comprova o quanto sua empreitada foi coroada de êxito. Boa parte das suas afirmações e avaliações, muitas delas claramente polêmicas, foram aceitas, por vezes sem maiores cuidados, como pressupostos gerais para leituras e interpretações críticas. Assim, também a partir desta perspectiva é possível reafirmar, sem maiores receios, o acerto da avaliação de Alfredo Bosi, de que “A partir da Semana, os modernistas são um ponto de vista dentro da história da cultura nacional.”<sup>21</sup>

O problema é que a herança crítica legada pelo Modernismo, com sua ênfase na quebra do Movimento com a tradição cultural e literária imediatamente anterior, na descontinuidade, e na “importação” de idéias e técnicas de composição (e nesse contexto a questão de saber se foram ou não “devoradas” não possui maior relevância, pois que a matriz de todo modo continua vindo de fora), fez que poucas investigações tenham sido feitas sobre a virtual importância de outras manifestações e produções culturais locais, não canônicas, para o processo de transformação nas esferas da cultura e da arte eruditas.

Semelhante preocupação foi já exposta por alguns estudiosos, como Francisco Foot Hardman, por exemplo. Ele identifica a existência de um “descompasso na explicação das origens” do Modernismo, dada a valorização extremada da influência das vanguardas européias, que credita, entre

---

20 *Ibid.*: p. 272.

21 Alfredo Bosi, 1979: p. 145.

outras razões, às “dificuldades de análise do ‘Pré-Modernismo’”.<sup>22</sup> Visando superá-las, assinala o papel que teriam exercido, na esfera da produção cultural “pré-moderna”, os processos políticos e sociais desencadeados pelo proletariado industrial em formação. Com isso o autor pretende lançar uma nova luz para a compreensão do “cosmopolitismo modernista”, que para ele teria sido inviável sem as alterações na ordem dominante então produzidas. Entre as produções culturais que permitem antever, ainda nas duas primeiras décadas do século, a crise de valores que o Modernismo exprimiria com inegável maior vigor, Francisco Foot privilegia a literatura de cunho anarquista, de responsabilidade dos próprios núcleos libertários, e a produção “anarquizante” de alguns “intelectuais de origem pequeno-burguesa”.<sup>23</sup> No caso desta última, o crítico destaca de um lado o trabalho de um bom número de autores que faziam sátiras de cunho político, em jornais e revistas da época, e, de outro, os autores “macarrônicos” da revista *O Pirralho*, com especial destaque para Alexandre Marcondes Machado, o criador da personagem ítalo-paulista de Juó Bananére. Segundo ele, tais autores teriam rompido “com os cânones literários bacharelescos”.<sup>24</sup>

Francisco Foot Hardman preocupa-se mais com o papel destes intelectuais “pequeno-burgueses” enquanto mediadores políticos. Mas no caso de boa parte da produção macarrônica – de tal modo recorrente no domínio do periodismo, sobretudo humorístico, entre as décadas de 1910 e 1930, que chega, como será logo visto, a constituir uma verdadeira **tradição** –, é possível identificar um trabalho de mediação cultural, entre formas e linguagens de matiz popular e outras do domínio do erudito.

d

Uma das principais contribuições que as “teorias” de Mikhail Bakhtin oferecem aos estudiosos dos processos culturais reside exatamente

22 Francisco Foot Hardman, 1984: p. 114.

23 Ibid.: pp. 115-117.

24 Ibid.: pp. 125-126.

na possibilidade de articular e relacionar as esferas da “alta” e da “baixa” culturas. É interessante chamar a atenção para a sugestiva consonância entre certas observações de Mikhail Bakhtin sobre a aventura do romance e da prosa no Ocidente com as posições de Auerbach e Barthes antes expostas. Em certos momentos, o pensamento bakhtiniano se aproxima bastante das análises realizadas por estes. Bakhtin todavia coloca forte acento na importância que tiveram os gêneros “menores”, cômicos, com suas linguagens populares, para a constituição do gênero romanesco, portanto para o processo de “reaproximação” entre a literatura e a vida social mais ampla.<sup>25</sup>

O crítico identifica toda uma linha estilística na prosa ocidental, a do cômico-sério, cujas origens para ele remontam à Antiguidade Clássica, e que desde então prosseguiu atuante, considerando-a fundamental para a “evolução do futuro romance europeu e da prosa literária”<sup>26</sup> que circula em volta dele: “A vida atual, o presente “vulgar”, instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” era objeto de representação somente dos gêneros inferiores. Mas, antes de mais nada, ela era o principal objeto de representação daquela região mais vasta e rica da criação cômica popular. (...) É justamente aqui – no cômico popular – que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance. O presente, a atualidade enquanto tal, o “eu próprio”, os “meus contemporâneos” e o “meu tempo” foram originalmente o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de alegria e de destruição. E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical com relação à língua e à palavra”.<sup>27</sup>

Mikhail Bakhtin assinala ainda o papel determinante da cultura cômica popular para o ajuste entre as imagem do indivíduo e de sua linguagem: “É justamente aqui, numa pequena escala – nos gêneros inferi-

---

25 Para Mikhail Bakhtin (1988: p. 167), a pluralização de linguagens, que identifica em especial no domínio dos gêneros romanescos, relacionava-se diretamente com o enfraquecimento de uma perspectiva sócio-ideológica dominante: “Assim, também na Idade Moderna, o florescimento do romance está sempre ligado à desintegração de sistemas ideológicos-verbais estáveis e, em contrapartida, ao fortalecimento e à intencionalização da diversidade lingüística tanto nos limites do próprio dialeto como fora dele”.

26 Mikhail Bakhtin, 1981: p. 93.

27 Mikhail Bakhtin, 1988: p. 412

ores miúdos, nos palcos de feira, nas praças do mercado, nas canções e anedotas de rua –, que são elaborados os procedimentos para construir as representações da linguagem, para associar o discurso à imagem do falante, para mostrá-lo objetivamente junto com o homem, não como o discurso de uma linguagem universal, despersonalizada, mas como o discurso característico ou socialmente típico de uma dada pessoa”.<sup>28</sup>

Vale frisar que tais gêneros e linguagens “menores” sempre se fizeram presentes na tradição Ocidental, servindo quando menos como termo negativo de uma relação a partir da qual o discurso literário “elevado” foi sendo estruturado. Não poucas vezes, porém, seu papel foi bastante diverso, já que a partir deles um bom número de escritores procurou denunciar a existência de uma condição social marcada por fortes desigualdades, e quiçá atuar de modo a auxiliar a transgredi-la. Sua simples existência, nesse sentido, mesmo não sendo revolucionária, nem por isso deixou de ser testemunho eloqüente de uma injustiça que em certa medida nunca deixou de perdurar.

O essencial, de todo modo, é que a perspectiva bakhtiniana fornece um ponto de partida teórico pertinente e produtivo para uma análise de alguns aspectos da produção textual macarrônica da primeira metade do século. Ela possibilita articular, sob o prisma do cômico popular, alguns dos mais recorrentes princípios e mecanismos de expressão e composição compartilhados por este conjunto heterogêneo de textos. A partir daí, e dada a predominância, no pensamento de Mikhail Bakhtin, de um processo de iluminação recíproco entre diferentes fatores sociais que fundamentam os fenômenos analisados, de que amiúde resulta uma visão que os refuncionaliza, este torna ainda possível refletir e lançar hipóteses sobre o modo de atuação e sobre o grau de importância dessa produção para o processo de transformação cultural que afetou a sociedade brasileira, em especial a urbana, nas primeiras décadas do século XX. Ficam assim indicados alguns dos propósitos de um trabalho em andamento, o mais básico

---

<sup>28</sup> *Ibid.*: p. 192.

deles sendo o de pôr em relevo a existência, na cultura brasileira do período indicado, de uma espécie de corrente, que nasce nos subterrâneos do cômico, nas paródias e sátiras macarrônicas, e vai se misturar no fluxo maior do Modernismo.

e

Nascida da estilização de línguas párias que emergiam nas franjas da Língua-Pátria, a tradição textual macarrônica brasileira é resultado do trabalho de um punhado de jornalistas cujas identidades em alguns casos é hoje difícil precisar. O mais conhecido deles é sem dúvida Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o criador de Juó Bananére, que publicou seus textos nas páginas de três dos principais periódicos em que a colaboração macarrônica teve grande destaque. Ele estreou como cronista macarrônico em 1911, em *O Pirralho*, participando da revista paulistana até 1917, quando ela desaparece. Dada a profusão e a originalidade de seus textos, o alto grau de expressividade conseguido no manejo do macarrônico do italiano que desenvolveu para Juó Bananére, a pertinência e a criatividade de suas sátiras e paródias, Alexandre Machado pode ser considerado como o fundador e principal precursor da tradição em foco.<sup>29</sup>

Já na década de 1930, Juó Bananére colabora em *A Manhã*, semanário humorístico fundado em 1926 por Aparício Torelly. Assumindo o apelido de Aporely, Aparício foi o responsável pela invenção de uma personagem que se tornaria famosa: o Barão de Itararé, que antes de tornar-se nobre contentava-se com ser chamado, nas colunas do jornal, pelo título mais singelo mas nem por isso menos irônico de “nosso querido diretor”. Pouca gente sabe que Aparício Torelly inventou também, além do Barão,

---

<sup>29</sup> *O Pirralho* contou ainda com outros cronistas macarrônicos além dele; é o caso de Oswald de Andrade, que o precedeu na criação de uma personagem do imigrante italiano de São Paulo e de uma versão da linguagem macarrônica do italiano. Outro macarrônico de relevo na revista foi o do alemão, de responsabilidade de diferentes autores, que se sucederam na invenção de personagens e de versões da linguagem macarrônica germânicas.



uma série de personagens macarrônicas. Seu jornal, que teve vida longa e considerável repercussão, desde o princípio contava com diferentes suplementos macarrônicos, dirigidos por “colaboradores” de origem italiana, alemã, portuguesa e turca, como eram chamados os imigrantes sírio-libaneses. Boa parte dos textos destes suplementos eram de sua responsabilidade.

A participação de Juó Bananére em *A Manhã* começa em fevereiro de 1931, quando a personagem assume a página italiana, e se estende até a morte de Alexandre Marcondes Machado, em agosto de 1933. Também colaborou no jornal Fernandes Albaralhão, personagem de origem lusitana criada por Horácio Campos, que a partir de junho de 1930 estampa seus textos macarrônicos no suplemento português. Entre 1929 e 1935, os suplementos macarrônicos de maneira geral ocupam no mínimo três das oito páginas usuais do jornal, o que dá a dimensão de sua importância.

O terceiro periódico que deu amplo espaço para a produção macarrônica foi o *Diário do Abaixo Piques*, fundado e dirigido pelo próprio Alexandre Marcondes Machado, e que circulou entre maio e outubro de 1933, sobrevivendo portanto à morte de seu fundador. Ali, fora a colaboração já “clássica” de Bananére, surgem textos em macarrônicos do alemão, do português de Portugal e, sinal dos tempos, do japonês.

Nestes anos em que teve maior vigor, a tradição macarrônica viveu portanto dois momentos principais. Sintomaticamente, durante cada um deles foi editada uma coletânea, reunindo parte da produção das duas personagens macarrônicas mais célebres: Juó Bananére, com *La divina increnca*, cuja primeira edição é de 1915, com textos de *O Pirralho*; e Fernandes Albaralhão, com *Caldo Berde*, primeira edição de 1931, com textos publicados no “Suprimento de Portugal” de *A Manhã*.<sup>30</sup>

---

30 Há pelo menos uma outra personagem macarrônica que teve livros editados. Trata-se de Zé Fidélis, criação de Cino Cortopassi, que na década de 1940 publica diversos volumes. Os textos, porém, foram no caso criados para serem interpretados no rádio, e não para serem publicados. Zé Fidélis pode assim ser considerado como um dos iniciadores de uma nova fase do macarrônico, que passa da imprensa escrita para o domínio do rádio e, depois, da televisão. Também aqui a posição de Alexandre Marcondes Machado é precursora, pois em 1931 ele gravou dois discos em que recitava crônicas e poemas de Juó Bananére.

f

Como caracterizar a produção textual macarrônica brasileira da primeira metade do século XX? A tarefa não é das mais fáceis, dada a grande variabilidade e diversidade que o gênero encontrou, e que pode ser atestada, entre outras coisas, pela profusão de cronistas, de linguagens e personagens macarrônicas, pelas diferentes funções que os textos criados a partir destas preencheram e pelos diversos mecanismos de composição de que os cronistas lançaram mão para a realização de seu trabalho.

Levando-se em conta a existência, na literatura europeia, de uma literatura macarrônica, que floresceu sobretudo em certas regiões da atual Itália, nos séculos XVI e XVII, a primeira coisa a fazer é verificar como esta foi definida por alguns estudiosos que dela trataram, e se tal definição poderia ser aplicada para a tradição brasileira. Otto Maria Carpeaux considera o macarrônico uma técnica literária precisa, um procedimento consciente de composição textual empregado para criticar e satirizar, sobretudo através de paródias, a norma lingüística, as convenções literárias e, por extensão, o sistema cultural dominante em certa sociedade em dado momento histórico. Como expressão do macarrônico antigo Carpeaux destaca a poesia de Teofilo Folengo, a *Carmina burana* e os “manuscritos Mapes”. Nos séculos XX ele toma como exemplos Juó Bananére, no caso brasileiro, e James Joyce, como um expoente de relevo mundial. Ao considerar este último “o maior escritor da dissolução social entre as duas guerras mundiais”, e Folengo como “inimigo feroz da Renascença e da sua cultura artística”,<sup>31</sup> ele anuncia a pauta segundo a qual irá interpretar o trabalho de Juó Bananére.

Mikhail Bakhtin reconhece também a existência de uma literatura macarrônica durante o renascimento europeu e, como Carpeaux, realça a

---

31 Otto Maria Carpeaux, respectivamente 1958: p. 203 e 1978: p. 320. Ao aproximar Teofilo Folengo de James Joyce, e ao avaliar o trabalho deste último da perspectiva do poder de crítica lingüística e cultural da literatura macarrônica, Carpeaux repete Ernst R. Curtius, 1979: pp. 242-243.

natureza crítica do gênero. Para ele o macarrônico constitui, em seus próprios termos, “uma complexa sátira lingüística”. O “verdadeiro macarrônico”, segundo seu ponto de vista, caracteriza-se pela presença de construções corretas na língua dominante, sobre as quais são sobrepostas palavras de uma língua vulgar, antes porém trabalhadas de modo a ganharem uma aparência externa que faz lembrar termos daquela primeira língua. Fiel a algumas das idéias centrais que sustentou em sua obra, Mikhail Bakhtin interpreta o macarrônico renascentista em termos da iluminação e contraposição mútua de distintas concepções de mundo: “eram dois mundos que se aclaravam mutuamente: o medieval e o moderno, o popular e o humanista. Sentimos aqui aquela mesma disputa folclórica entre o velho e o novo: sentimos a mesma estigmatização e ridicularização folclórica daquilo que é velho – do antigo poder, da antiga verdade e da antiga palavra”.<sup>32</sup>

Para a tradição macarrônica brasileira, contudo, as concepções dos dois autores mostram-se apenas em parte aceitáveis, isso por razões diversas que, dada a exigüidade do espaço, aqui só poderão ser rapidamente indicadas. Uma das principais delas é que os macarrônicos brasileiros nem sempre polemizam com a linguagem e a produção cultural tradicional.<sup>33</sup> Uma grande parte da produção macarrônica é inofensiva em termos cultu-

---

32 Mikhail Bakhtin, 1988: pp. 394-395. Em nenhum momento, todavia, o autor faz menção aos procedimentos utilizados pelos autores macarrônicos para conferir às palavras de uma “língua popular” a “aparência externa” de uma “língua erudita”.

33 Dada a própria dinâmica da sociedade brasileira que caracteriza o período de vigência da tradição textual macarrônica (entre as décadas de 1910 e 1930), dificilmente se pode falar em uma linguagem e tampouco em uma cultura tradicional. Não se deve esquecer, no entanto, que a linguagem e a “cultura” de corte classicizante, típica do bacharelismo, mantiveram-se dominantes durante todo este período. Pelo menos essa é a avaliação de Antonio Candido (1980: pp. 158-159), isso levando-se em conta a possibilidade da projeção do caso paulista, que é aquele a que o crítico se atém, para o plano nacional: “Não é de estranhar, portanto, que as concepções literárias de então se hajam enraizado em São Paulo, a ponto de até hoje formarem a base do gosto médio, que parou em Vicente de Carvalho e Martins Fontes. Os oradores, os jornalistas, os homens públicos, ainda se reportam automaticamente a elas, quando elaboram a sua expressão, e os poetas modernos mais queridos são os que a elas mais se prendem” (original publicado em 1954). Assim, por linguagem tradicional, entenda-se a linguagem jornalística e literária então em vigor; e por cultura tradicional a que traduz esse “gosto médio” a que se refere Antonio Candido.

rais, nela importante, antes de mais nada, a sátira política ou a ridicularização das próprias personagens a quem é conferida a autoria suposta dos textos. Uma outra razão importante relaciona-se com o que acabou de ser exposto: como os textos macarrônicos brasileiros possuem sempre autores supostos, e eles são sempre personagens de origem estrangeira, estas não raro foram caracterizadas de acordo com os traços estereotipados com que os grupos sociais representados eram estigmatizados pelos demais. Uma terceira razão é lingüística. As linguagens macarrônicas, sem exceção, constituem versões escritas que visam a recuperar a linguagem falada pelos diferentes grupos de imigrantes e descendentes. O cuidado em sobrepor ao português termos estrangeiros aportuguesados é assim apenas parcial. Termos das duas linguagens são deformados, ainda que a referência maior seja o português escrito, e a base lingüística principal, se for possível exprimir assim, o português coloquial. Não se deve ainda esquecer o caso do macarrônico do português de Portugal, que joga com diferenças particulares no interior de uma mesma língua, ou, no mínimo, de duas línguas cujas formas escritas são bastante próximas.

Assim, para os macarrônicos da tradição brasileira parece mais apropriado tomar como ponto de partida a denominação usual de macarronismo, como designação da língua mesclada utilizada por alguém quando obrigado a falar um segundo idioma não suficientemente dominado. Como no caso se trata de textos, os macarrônicos constituem transposições livres, para a escrita, da fala estropiada comum entre os membros de diferentes grupos imigrantes que se deslocaram para o Brasil. Essas linguagens híbridas possuem papel primordial para o processo de caracterização, já que elas definem os contornos de uma imagem primária das personagens. Assinalam de modo imediato os grupos sociais de origem, ativando os estereótipos com que tais grupos eram discriminados.

g

Na tradição textual macarrônica brasileira, a produção de Aparício Torelly se distingue pela grande disseminação de personagens, tanto de nacionalidades diferentes como de uma única. Ele se exercitou em diferentes linguagens macarrônicas. Quanto a Alexandre Marcondes Machado e Horácio Campos, mantiveram-se fiéis às personagens de Juó Bananére e Furnandes Albaralhão, respectivamente, e aos macarrônicos do italiano e do português lusitano.

Em razão da continuidade de seu trabalho, sobretudo entre 1911 e 1915, na época de *O Pirralho*, Alexandre Machado inclusive desenvolveu, em torno de Juó Bananére, uma seqüência narrativa. Apesar de entrecortada e episódica, esta de todo modo permitiu que a personagem ganhasse uma densidade especial. Esta narrativa seriada mostra o processo de diversificação das suas atribuições, decorrência do relevo social que sua participação na revista lhe conferia; de simples “barbiére” e “currispudente” dos bairros italianos de São Paulo, Juó Bananére passa assim a “giornaliste”, “intellettuale” e finalmente “poeta”.<sup>34</sup> Furnandes Albaralhão, por sua vez, não ganha uma narrativa que recomponha a sua “história”; ele já surge nas páginas de *A Manhã* como um “cummerciante”, “jornaliste”, “litrado” e “pueta” de prestígio na “culônia”, ainda que o lançamento de *Caldo Berde*, em 1931, tenha dado ensejo a artigos sobre o volume onde surgem referências esparsas a sua vida pessoal.

Um dos maiores méritos destes três cronistas foi o de terem ultrapassado, ao menos em parte de seus textos, as amarras imobilizadoras dos estereótipos. Ali a visão dos estrangeiros vai além do lugar-comum do preconceito, e que de certa forma servia para reforçar a auto-estima dos brasileiros, dado que amiúde os “outros”, os imigrantes, eram motivo do rebaixamento satírico, ou, no melhor dos casos serviam, como visto, como porta-vozes da sátira política. Com estes cronistas o macarrônico chega

<sup>34</sup> Sobre este processo de ficcionalização, ver Carlos Eduardo Schmidt Capela, 1996, vol. I, esp. Cap. III.

assim a atingir a dimensão crítica e polêmica que ancora as definições do gênero propostas por Otto Maria Carpeaux e Mikhail Bakhtin. Isso pode ser verificado, num primeiro nível, em crônicas em que as linguagens macarrônicas, línguas-párias, “bastardas”, a princípio sem direito à consagração da forma escrita, são alçadas à condição de norma, servindo de apoio para um processo de relativização cômica do português-padrão literário e jornalístico brasileiro.<sup>35</sup>

Mas será sobretudo na produção de Alexandre Machado e Horácio Campos que o macarrônico alcança uma dimensão crítica mais ampla e conseqüente em termos culturais. Isso porque estes autores em alguns momentos se aproveitaram do próprio universo rebaixado relacionado ao estereótipo dos grupos representados por suas personagens para, a partir dele, re-interpretarem, em paródias e travestimentos, textos paradigmáticos, “clássicos” que balizavam o sistema cultural da época, e suas convenções, concepções, valores e crenças subjacentes. Ocorre então uma reviravolta, uma verdadeira refuncionalização da perspectiva rebaixada reiterada nos textos, ligada à tradição do cômico popular. A linguagem e a sensibilidade, a perspectiva, a “cultura” macarrônica enfim, com o que têm de rude e grosseiro, sinais de incultura que eram, assumem o lugar de metro a partir do qual representações simbólicas da sociedade “normal” são revistas, e, lembrando o rei da fábula, desnudadas.

Em Juó Bananére, afora algumas das suas mais conhecidas paródias, como “Uvi stella”, “Amore co amore si paga”, “Sogramigna” ou o “Sunetto crassico”, todos publicados em *La divina incenca*, são várias as crônicas, em especial de sua fase em *O Pirralho*, em que esse movimento

35 Em macarrônico alemão, como exemplos podem ser citadas as crônicas intituladas “Gwesdongs te lincuas”, do “jornalista” Franz von Rainville, no “Zubblemend to Alle... manho” de *A Manha* de 20/02/1932 (Anno IV, n° 8) e de 04/03/1932 (Anno IV, n° 9). Em macarrônico lusitano, “O letim é língua morta”, da Condessa de Traiz dos Montes (sic), “A reforma da urtugrephia”, de Fernandes Albaralhão, ou “Não me benham cum protestos (A propósito do accordo purmugraphico luso-vrasileiro)”, de Simãens Cuelho, publicados todos no “Suprimento de Portugal” de *A Manha* de 16/01/1932 (Anno IV, n° 4), 31/07/1931 (Anno III, n° 32) e 21/11/1931 (Anno III, n° 47), respectivamente. De Juó Bananére um bom exemplo é a crônica de “As Cartas D’Abax’o Pígues” de *O Pirralho* n° 49, de 14/07/1912, em que a personagem discorre sobre “a artografia muderna”, elegendo o macarrônico italiano como padrão de referência.

pode ser verificado. Uma das mais significativas é “A invenção do Brasil”, em que a personagem inventa uma nova versão para o descobrimento do país, isso desde a perspectiva dos italianos de São Paulo, polemizando assim com a versão oficial. O destaque recai na importância dos conterrâneos de Juó Bananêre para a criação de um país moderno, simbolizada pela paulicéia do início dos anos 1910, ali considerada fruto de seu labor. É a partir daí que a célebre “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, símbolo marcante do país natural e cabralino, é parodiada, sua “desclassificação” macarrônica indo de par com a sátira da mania da eloquência cuja origem e prática é reputada à Academia de Direito.<sup>36</sup>

Diversas paródias de Fernandes Albaralhão são compostas a partir de um procedimento similar. Dentre estas, uma das mais saborosas é “Mal secreto”, recriação do conhecido soneto de Raimundo Correia, a quem ironicamente o texto é dedicado:

S’a colera que põe damnada a gente,  
distróe a paz da vida disijada,  
tudo que nos vilisca intriormente  
suvisse á nossa cara, qu’istupada!...

Si si pudesse, a ialma padicente,  
bêre pur traz de muita guergalhada,  
canta gente a se rir vestamente,  
que era muito milhóre estar calada!

---

36 Em *La divina incença* (1966: p. 14) o poema foi publicado isoladamente, com o título de “Migna terra”, sem a crônica que o acompanhava em *O Pirralho*. Isso fez que o melhor da crítica se perdesse. O texto completo consta do 2º volume de minha Tese de Doutorado (1996: pp. 175-177), onde recolhi e anotei o conjunto da produção de Alexandre Marcondes Machado, com Juó Bananêre, entre 1911 e 1917, nas revistas *O Pirralho*, *O Queixoso* e *A Vespa*. Para uma análise mais detalhada desta crônica, ver o Cap. III, parte IV, do 1º volume da Tese.

Canta gente só ri p'ra disfarçare  
um turco á porta que lhe bem cuvráre  
a quemisa, a cilaira, a mânia, u cinto...

Cantos ha nesse mundo a tres por dois,  
que, tendo á janta só cumido arroz,  
arrotam p'ru, laitão e binho tinto!<sup>37</sup>

A paródia, conforme Mikhail Bakhtin, possui uma natureza intrinsecamente carnavalesca, permitindo a criação de um “duplo destronante”. Ela é portanto ambivalente, pois se opera uma transgressão a uma dada ordem também necessita, paradoxalmente, desta mesma ordem enquanto princípio em torno do qual se organiza. As regras e convenções que dessacraliza e ridiculariza são assim ao mesmo tempo reafirmadas, na medida que são estas que lhe dão sentido.<sup>38</sup> Linda Hutcheon considera este um princípio subjacente a toda construção paródica, que segundo seu ponto de vista implica sempre no “paradoxo da... transgressão autorizada das normas”. Levando em conta a limitação cronológica do carnaval, que faz que após poucos dias a ordem anterior e a vida oficial sejam reativadas, a autora chama a atenção para a componente conservadora da paródia, que pode atuar não como força transgressora, ou desautomatizadora, como queriam os formalistas russos, mas também de modo a salvar a *status quo* artístico e social.

Na exposição de seu argumento Linda Hutcheon enfatiza o fato de que para a festa carnavalesca efetivamente se realizar, e a paródia por extensão, é necessário que o “mundo invertido” e “mundo que inverte” sejam reconhecidos e relacionados.<sup>39</sup> Assim, tanto no caso em que transgride como no caso em que reitera convenções estabelecidas, é necessário

37 Fernandes Albaralhão, 1931: p. 71.

38 Sobre as idéias do autor sobre paródia e literatura carnavalesca, ver Mikhail Bakhtin, 1981: esp. pp. 105-112 e 1987: esp. pp. 1-50.

39 Linda Hutcheon, 1989: p. 95.

que a paródia seja vista enquanto tal, ou seja, é necessário que leitor e autor compartilhem “códigos paródicos”. Tal raciocínio pode ser levado mais adiante, e contemplar outras formas de “discursos bivocais”, para recorrer à terminologia de Mikhail Bakhtin, como os travestimentos ou as polêmicas, veladas ou não<sup>40</sup>. O que há em comum em todas estas formas é que sempre um discurso será visto em relação a outro, esteja este presente ou não.

O essencial, no caso dos textos mencionados de Juó Bananére, ou no exemplo de Fernandes Albaralhão, todos paródicos ou/e polêmicos, é que o macarrônico exige, para que num primeiro momento possa ser compreendido, o reconhecimento da existência de outras línguas e culturas numa sociedade, e que estas sejam aceitas enquanto manifestações com algum peso próprio. Parte da produção macarrônica, nesse sentido, mais que atuar “como um expediente de elevação da consciência, impedindo a accitação dos pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico”, papel que Linda Hutcheon atribui às paródias não conservadoras,<sup>41</sup> faz que o universo macarrônico seja até certo ponto legitimado, faz que o leitor deixe de apenas rir dele e venha a respeitá-lo como parte de um outro sistema cultural, com modos de percepção e expressão singulares. Afastando-se do estereótipo, ainda que o tenha como ponto de partida, o universo macarrônico ganha corpo, sendo nesse movimento de algum modo institucionalizado.

Isso pode ser verificado na paródia de Fernandes Albaralhão, onde as imagens elevadas, espiritualizadas, o tom solene e a linguagem recatada do original são substituídos por imagens vulgares e grotescas, da ordem do cotidiano ou do corporal, pelo tom ordinário e pela linguagem deformada e desclassificada do macarrônico lusitano. O texto introduz um confronto de perspectivas de que resulta o rebaixamento do original, que tem atacadas, dessacralizadas, as convenções que o embasam, ficando ainda evidenciado seu distanciamento da realidade social mais ampla. E isso, é

---

<sup>40</sup> Conforme Mikhail Bakhtin, 1981: esp. pp. 160-178.

<sup>41</sup> Linda Hutcheon, 1989: p. 131.

bom lembrar, na recriação de um soneto que tematiza a prática usual do mascaramento na vida social, visto ali como modo de ocultar sensações e sentimentos verdadeiros. O cômico, deste modo, se nasce do ridículo do universo e da percepção macarrônicas, desloca-se para o soneto de Raimundo Correia, passa a ser também feito às expensas das convenções literárias e ideológicas que o suportam, eleitas vítimas do olhar macarrônico denegridor.

A polêmica entre Língua-Pátria e línguas-párias, entre Cultura-Pátria e culturas-párias, feita a partir da valorização da “baixa” cultura que identificava, confundidos, brasileiros e estrangeiros das camadas populares, é porventura um dos momentos culminantes atingidos pela tradição textual macarrônica da primeira metade do século XX. Mas há ainda muito que pensar, e falar, sobre ela.

*RÉSUMÉ: L'objectif le premier de cet article est d'attirer l'attention sur l'existence d'une tradition textuelle macaronique dans la littérature brésilienne. Cette tradition peut être identifiée entre les décennies 1910-1930. La discussion commence par une réflexion sur des relations entre langue et littérature. Le problème de l'établissement, par ces deux institutions, d'une hiérarchie rigide est alors traité. Le résultat de ce processus est la marginalisation des langues populaires, qui sont reléguées aux frontières des genres comiques, considérés inférieurs dans le cadre des normes classiques. Erich Auerbach et Roland Barthes montrent que dans la modernité cette situation a été bouleversée pendant le XIX siècle, quand la vie quotidienne, et ses plusieurs langues, y compris les langues inférieures, deviennent objet d'intérêt de la haute littérature. Dans le cas brésilien, un rôle similaire a été attribué au Modernisme. L'idée majeure soutenue ici est que les études sur le Modernisme, peut-être en fonction de l'accent mis sur le caractère de rupture du Mouvement, donnent peu d'attention à l'importance que des genres non-canoniques, comme c'est le cas du macaronique, peuvent avoir eu dans le processus de transformation culturelle qui marque le début du XX siècle. Des réflexions théoriques de Mikhaïl Bakhtine sont alors utilisées dans le but d'analyser une partie de la production textuelle de deux écrivains macaroniques remarquables. Dans cette production, surtout dans le cas de textes parodiques et polémiques, on peut vérifier une jonction entre langues et*

*cultures "parias", liées au univers des immigrés et des couches populaires, qui sont employées à fin de relativiser et de rendre ridicule la Langue et la Culture de la Patrie, la Langue et la Culture officielles de l'époque.*

**MOTS-CLÉS:** *littérature macaronique; langue et littérature; culture populaire et culture érudite; Pré-Modernisme et Modernisme.*

## BIBLIOGRAFIA

- ALBARALJÃO, Fernandes (1931), *Caldo Verde*, Rio de Janeiro.
- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas* (Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo), México: Fondo de Cultura Económica (trad. Eduardo L. Suárez).
- ANDRADE, Mário (1974), *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª ed., São Paulo: Martins.
- ANDRADE, Oswald (1978), *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* (Manifestos, teses de concursos e ensaios), 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- AUERBACH, Erich (1976), *Mimesis* (A representação da realidade na literatura ocidental), 2ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- BAKITIN, Mikhail (1988), *Questões de Literatura e de Estética* (A Teoria do Romance), São Paulo: Ilucitec; ed. UNESP (trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii).
- \_\_\_\_\_. (1987), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo: Ilucitec; Brasília: ed. UNB (trad. Yara Frateschi Vieira).
- \_\_\_\_\_. (1981), *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária (trad. Paulo Bezerra).
- BANANÉRE, JUÓ (1966), *La divina incenca*, São Paulo, Folco Masucci.
- BARTHES, Roland (1971), *O grau zero da escritura*, São Paulo: Cultrix (trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorenzini).
- BILAC, Olavo (s/d), *Poesias (Panópias, Via-Láctea, Sarças de Fogo, Alma Inquieta, As Viagens, O Caçador de Esmeraldas, Tarde)*, Rio de Janeiro: Ediouro.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Língua-pátria, línguas-pátrias*.

BOSI, Alfredo (1979), "Moderno e modernista na Literatura Brasileira", em *Temas de Ciências Humanas*, nº 6, São Paulo: ed. Ciências Humanas.

CANDIDO, Antonio (1980), *Literatura e Sociedade* (Estudos de teoria e história literária), 6ª ed., São Paulo: Nacional.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (1996), *A farsa como método* (A produção macarrônica de Juó Bananére nas revistas *O Pirralho*, *O Queixoso* e *A Vespa*: 1911-1917), Tese de Doutorado, Leuven (2 vol.).

CARPEAUX, Otto Maria (1958), "Uma voz da democracia paulista", em *Presenças*, Rio de Janeiro: MEC/INL.

\_\_\_\_\_. (1978), *História da Literatura Ocidental* (vol. 2), 2ª ed., Rio de Janeiro: Alhambra.

CURTIUS, Ernst Robert (1979), *European Literature and the Latin Middle Ages*, London and Henley: Routledge & Kegan Paul (trad. Willard R. Trask).

HARDMAN, Francisco Foot (1984), *Nem pátria, nem Patrão!* (Vida operária e cultura anarquista no Brasil), 2ª ed., São Paulo: Brasiliense.

HUTCHEON, Linda (1989), *Uma teoria da paródia* (Ensinamentos das formas de arte do século XX), Lisboa: Edições 70 (trad. Teresa Louro Pérez).

MACHADO, Antônio de Alcântara (1983), *Prosa preparatória & Cavaquinho e Saxofone*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL (org. Cecília de Lara).

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1955), *Obras Completas: crítica literária*, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson.

MALLARMÉ, Stéphane (1974), *Mallarmé*, São Paulo: Perspectiva: EDUSP (trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari).

PESSOA, Fernando (1986), *Livro do desassossego* (por Bernardo Soares), 2ª ed., São Paulo: Brasiliense (scl. Leyla Perrone-Moisés).

SEABRA, José Augusto (1988), *O heterotexto pessoano*, São Paulo: Perspectiva: EDUSP.

STAM, Robert (1992), *Bakhtin* (Da Teoria Literária à Cultura de Massas), São Paulo: Ática (trad. Helöfsa Jahn).