

O humor, a sátira, o macarrônico, o estereótipo e outros bichos (se aparecerem)

Almir Correia

Mestrando em Literatura - UFSC

“Humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros”

Leon Eliachar

“O riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri - ou seja - do homem”

Vladimir Propp, 1992, p.31

Geralmente exteriorizamos o riso diante de uma situação julgada por nós engraçada, ridícula, cômica, humorística, satírica. Ele se processa como resposta às criações de comicidade elaboradas pelo autor da obra ficcional: em peças de teatro, programas de humor para o rádio e a tevê, filmes, seriados, charges, histórias em quadrinhos, piadas. E em situações involuntárias do dia-a-dia que se colocam como objeto para o riso muitas vezes de forma vexatória. Rimos do outro em sua minúscula “tragédia”, mas se nos colocarmos em seu lugar o efeito de uma até gargalhada poderá se anular ou pelo menos diminuir de intensidade. Para Vladimir Propp: “o riso é incompatível com uma grande e autêntica

O humor, a sátira, o macarrônico...

dor. Do mesmo modo, o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri (1992, p.36).”

O riso é importante como arma de luta, mas é também necessário enquanto tal como manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais. “O que se tornou ridículo não pode ser perigoso”(Voltarie). “Tornar algo ridículo significa ferir o próprio nervo da vida”(Lunatchárski). “Um bom riso cura a alma”(Górki). “Se um homem não compreende as brincadeiras – adeus! E sabem, não pode ser realmente inteligente, mesmo que seja um poço de sabedoria”(Tchékhov). (Vladimir Propp, 1992, p.190)

Cabe aqui uma distinção entre humor e sátira: o primeiro apresenta-se de forma indireta, sutil. Podemos citar como exemplo o refinado tratamento (irônico) aplicado por Conan Doyle ao seu mais famoso personagem - o detetive Sherlock Holmes. Por outro lado a sátira apresenta-se de forma direta, muitas vezes até grosseira. E por isso mesmo o estereótipo e o macarrônico ligam-se muito mais a ela do que ao humor propriamente dito.

A sátira manifesta-se como arma de denúncia, um ataque à censura e a repressão (política, religiosa.), ou se impõe como uma forma de ridicularizar, diminuir, depreciar tudo aquilo que foge ao dito padrão estabelecido.

E como diria a Magda - personagem do programa “humorístico” *Sai de Baixo* - da Rede Globo de televisão - protótipo e estereótipo da mulher bonita e burra : “a sátira é uma faca de dois legumes.” Ela liberta e aprisiona ao mesmo tempo.

No início do século havia o texto humorístico aplicado principalmente ao teatro e ao jornal. Neste último de vez em quando

190

uma caricatura ou charge complementava o texto. E foi no período correspondendo principalmente a 1910-1933 que um tipo *sui generis* de humor tomou lugar na Cena Brasileira: o macarrônico. “Ma que coza sera esza de macarrônico? Io só coneço macarone e con mutto morro e quecho!”

A *Nueva Enciclopédia della Letteratura Garzanti* traz as seguintes informações sobre o vocábulo macarrônico:

Denominação(vinda de macarone ou maccarone, no sentido literal de comida grosseira e no sentido figurado de bobo) de um gênero literário que, apreciado e de certo modo antecipado pelo *latinus grossus*, pela tradição sem preconceitos da poesia goliardica e de *Carmina Burana*, encontrou na Pádua do fim do século XV a sua real origem.

Nasceu em um ambiente estudantil, refletindo o mal estar frente à formalização de uma civilização, a humanística, que havia perdido o entusiasmo inicial ligado à descoberta de antigos autores.

Apresentou-se como um *divertissement* culto e ao mesmo tempo obsceno, que operava uma paródia do latim, respeitando a sua morfologia, sintaxe e métrica (particularmente o hexâmetro), mas adaptando-o ao léxico vulgar e sobretudo dialetal para obter efeitos cômicos e grotescos.

Na *macharonea* (aproximadamente 1490) di Tifi Odasi, na *Tosontea* de Corado, na *Nobile Vigonze opus* (anônimo mas atribuído a Corado), nas *Virgiliana* de Fossa da Cremona (...) o *maccheronico* é uma linguagem truculenta, caricatura violenta, com uma aproximação quase mecânica do latim ao dialeto. Somente com T. Folegno esta

O humor, a sátira, o macarrônico...

mistura lingüística se tornou uma consciente escolha estilística, seguida depois por pálidos epígonos como C. Orsini, B. Stefonio, e outros.

Indo para a França, onde teve inúmeros cultuadores, para a Inglaterra e para a Alemanha, o *maccheronico* teve ressonância também no mundo lusitano e hispânico. (tradução Vera Bianco)

Segundo ainda o dicionário Aurélio: “adj. 1- Diz-se do gênero irônico de poesia ou prosa em que à língua original se adicionam, burlescamente, palavras latinas ou de outra língua. 2- Diz-se de qualquer idioma pronunciado ou escrito erradamente. 3- Irônico, burlesco, jocoso. 4- Que escreve macarronicamente.”

O que devemos frisar - para evitarmos a generalização - é que nem todos os textos macarrônicos são irônicos, humorísticos ou satíricos. O macarrônico em latim - muitas vezes - tinha a função de mostrar a erudição desta língua e também o seu aspecto “sonorum”.

Na maioria das vezes, por ser visto como língua ridícula! (com a finalidade de menosprezar o outro, o diferente, o popular, o imigrante), serviu para reforçar o nacional através da sátira. Guillermo E. Hernández observa que “a burla que se faz dos estrangeiros e seus hábitos estranhos como língua, costumes e valores, contém uma implícita reafirmação dos fatos lingüísticos, sociais e éticos de um grupo dominante” (1993, p.17).

Os textos macarrônicos - criados por autores brasileiros - incorporavam um personagem estrangeiro que criticava a sociedade ou se mostrava ingênuo (e por isso motivo de sarcasmos) diante de um novo mundo (o Brasil) diferente do seu (terra natal).

O Pirralho (1911 a 1917), *A Manhã* (1926 a 1950) e o *Diário do Abax' o Pigues* (1933) foram os principais divulgadores de textos macarrônicos em forma de monólogos ou crônicas do cotidiano assinados com pseudônimo. Em *O Pirralho*,

principalmente, há a tentativa da diluição estética realista-naturalista-parnasianista. A ânsia pelo novo convive com a impotência, pois apesar da intenção de inovar, muitas vezes a tradição parnasiana prevalece. Podemos observar isso na maioria dos poemas publicados no *Pirralho*.

O macarrônico italiano aparece já no segundo número de *O Pirralho* com o texto *As cartas D'abax' o Pignes* de Annibale Scipione - criação de Oswald de Andrade. Annibale é caricatural, dentro do estereótipo do italiano: beberrão, mulherengo, sem moral, que se vende com facilidade principalmente para os políticos.

O objetivo do texto macarrônico é, a princípio, criar a sátira. Guilherme E. Hernandez diferencia o cômico na comédia e na sátira. No primeiro caso ele comporta-se como palhaço para a burguesia; no segundo, o cômico vai denunciar a hipocrisia da sociedade.

Juó Bananére - pseudônimo do jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado - inicia seu papel de palhaço em estilo caricato no *Pirralho* nº10. Aos poucos vai ganhando personalidade própria e a sátira assume posição de destaque. Pelo fato de escrever macarrônico durante muitos anos, Bananére desenvolve um estilo pessoal. Passa a se utilizar de uma narrativa absurda - macunaímica - aplicada ao cotidiano político, social e cultural de São Paulo principalmente. O coloquial ítalo-português é colocado para se contrapor à cultura erudita.

Depois da estabilização da situação política (1912), a produção de Bananére ganha em dinamismo trabalhando novos temas. Ele deixa de ser apenas narrador e transforma-se também em personagem. Define-se como barbeiro e apresenta sua família (mulher e filhos). Cria uma certa crônica folhetinesca. E o seu universo vai sendo ampliado:

A Gurmeligna inda non fui anumiada
cusignera inda a Scuola Normaliste, che só
nu fino du anno saria anumiada, ma illa mi tē
dito che si nó ingazava già co Carluccio, si

O humor, a sátira, o macarrônico...

dexava sfugi co elli. Primiére io vulevo si dexá pregá as mon p'ra ella, ma disposa a Juóquina mia molhére mi pidi di non, mi fiz una purço du baccio sopra da a gara e també a Gurmeligna mi dexô pigá no biquinho da xalere² e intó io dixê.

Bananére incorpora também o papel de poeta e (pseud) intelectual. E passa a ser de certa forma um “tradutor”³ de poemas e de teorias científicas e religiosas. Enquanto intelectual, cria paródias de cientificismos:

O tavismo é una robba che fiz u padre e chi apaga u patu é u figlio. Per insempio: — u padre é uno imbrigone e inveiz é u figlio che incominda da pigá uns frango p'ras esquina sensa bibé né uno pidacinho di pinga. Altro insempio: — u padre mata una pirsona e disposa u figlio che vá preso p'ra gadeia. (...)

Oggi io mi vó a parlá do spiritismo.

O espiritismo é una robba che si dice che quano a gente móre a anima inveiz non móre, ma si dexa trepá lá ingoppa u cielo e disposa tutta as notte vê fazê un girio qui inda a terra. Também as veiz as animas si dexa puxá as perna da a gente, come mi cuntecê una veiz che muré un cumpadro mio, o Beppino Sapatére e disposa quano fui di notte mi vinhó puxá as mias perna, quello mascalzoni!

Intó, come stavo cuntano, as animas, quello che é a mesima robba che os spirito, vó tutto p'ro cielo e té lá una sala maiore do Municipalo dove stá tutto xiigno come quano fui a naguraço do Municipalo. Istus spiritos, quano a gente fica una purcó rudeanu una mesa con as mon tutta ingoppa, e dice: Venga

o spirito do Xico! Vê o spirito do minha avó. Inveiz questos ispiritos si dexa cuntá tutta as robba che a gente vuleva sabbé; as veze també istus indigraziatos si dexá cuntá a vita da a gente, come mi fiz una veze uno spirito che cuntó che io devia quinhentó no botteghino do Xico e non vuelvo apagá.

O texto acima mostra bem como Bananére constrói suas crônicas “científicas”. Ele parte sempre de situações empíricas para explicar suas teorias, utilizando para isso o seu universo de imigrante italiano em São Paulo. A paródia se processa justamente nesse rebaixamento da “ciência” ao nível do cotidiano popular.

A quebra do discurso temporal pode ser observada em muitas de suas crônicas. Cito um trecho de *A Confidenza Minêra*:

A confidenza Minêra fui una scugnambaço urganisada nu distritto di Minases pur causa di scugnambá c’ao molarchia. Tomavo parte o Tiradenteso, o Hermezes da Funzega, o Capitó, o Piedadó, o Amanzo Rodrigues, o Gorreia, e mase umas purço di vagabundimo.

Bananére coloca assim Tiradentes como seu contemporâneo e envolve os principais políticos de sua época na história.

Outro recurso, a desgeograficalização - assim como em *Macunaíma* de Mário de Andrade - aparece em várias das narrativas de Bananére. Na peça *A Guerra Ítalo-Turca* (Comédia em um acto), o personagem Vincenzo (barbeiro) conversa com Xico (botequineiro):

Xico (sentando-se) – Ganhou no bicho hontem, seu Vincenzo?

Vincenzo – Che Speranza! Io non ganho nunca nu bixo, non zignore. Onti io sognê chi uma brutta cóbora pretta mi quiria mi mordê.

O humor, a sátira, o macarrônico...

Intó io pigué um páu p'ra matá ella, ma nu momento che io iva dixá gaí o páu inzima della, illa si trasformó num brutto lifanto distu tamagno, co rabbo colore di guagliata di lette azedo. Intó io aumutê nelli, fui apassiá na Afriga, nu Giapó, na Barrafundu, nu Billezigno, ecc. Ecc. (o grifo é meu)

Ao enumerar África, Barrafundu e outros bairros paulistas, Bananére quebra com as distâncias geográficas. E assim a desgeograficalização aproxima tudo e todos em São Paulo e mais precisamente nos bairros italianos.

Nas vezes em que Bananére assume a posição do italiano, fala no lugar de um carcamano para defender os interesses de seus “conterrâneos”. Em sua versão do Descobrimento do Brasil destrói - através da ridicularização - a versão oficial dos livros de história. O descobrimento é mostrado como fato vulgar. Bananére reinventa um novo país através de uma nova narrativa que defende o ponto de vista dos imigrantes. O mito Cabral é rebaixado. Ocorre a destemporalização e a desgeograficalização do descobrimento: Cabral chega em São Paulo, mais precisamente no bairro italiano do Bom Retiro em pleno século XX e aparece mais como um amigo dos “intalianignos” e das “intalianignas bunitignas”:

A invençó do Brasile

Chi inventó o Brasile fui o Pietro Caporale.

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

Ma che! Porca miseria! Tuttas genti stó pinsano che illo fiz una Africa⁴ pur. causa di indiscobrí o Brasile! Uh! Che speranza.

O indiscobrimento du Brasile fui um fatto molto vulgarissimo.

Tenia de sê, che o Pietro Caporale non queria.

Si signori! Illo tenia di i p'ra Afriga pur causa di buscá a scravatura i intó si perdê nu meio du oceanimo. Intó stá glaro che illo non avía di ficá tuttas vita inzima d'acqua, orabolla! Intó illo non ficava c'um fome? O oceanimo intó non tê fín?

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

Tambê o Piedadó⁵ naquillo tempo giá tenia fazido a cavacó da "briosa".

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

Quando o Pietro Caporale disamuntó du navilio fizero una brutta manifestaço p'ra elli i disposa livaro illo p'ra avisitá o museu i a Gademia di Diretto.

Inda a Gademia o Dolore Brittofrango⁶ fiz un bunito discursimo i disposa arricitó aquillo sunetto do Camonhes:⁷

Migna têrra tê parmeras,

Che canta inzima o sabiá;

As aveses che stó aqui,

Tambê tudos sabe gorgeá.

A abobora celestia tambê

Chi stá na mia terra,

Tê muitos maise strella

O humor, a sátira, o macarrônico...

É interessante também observarmos que o título da crônica “A invenção do Brasil” já desconstrói a própria História, dizendo-nos nas entrelinhas que não existe uma verdade, mas sim versões históricas que confirmam determinados interesses e negam outros.

Em suas paródias da história e das ciências, é comum Bananére situar seus “causos verdadeiros” nos bairros italianos de São Paulo. E aí a sátira se estabelece justamente através da aproximação do fato narrado com o cotidiano de Bananére, de seus amigos e inimigos.

Como intelectual passa a analisar teorias científicas - Darwinismo e outros ismos. Destruindo-as através do absurdo, elabora situações pseudo-intelectuais. Como poeta cria paródia de poemas famosos da literatura brasileira. Aqui a paródia geralmente não tem a intenção de ridicularizar o poema parodiado, mas de utilizá-lo enquanto modelo para satirizar normalmente situações políticas⁸. Selecionei o “Sonetto futuriste” que parodia “Mal Secreto”, de Raimundo Correia e que estabelece também uma desconstrução⁹ do soneto e do próprio Futurismo:

Sonetto Futuriste

Si a gólere che spuma come o vigno
Tenia gaído inzima a gabeza do Hermeze da
Fonzega

Uguali come a garnesega
Na bócca do mio gaxorinho:

Si tambê na gabeza do Pinhéro
Tenia gaído un furacó.
E viva o Piedadó
Chi non tê dinhêro!

Quanta gente che ri, tarveiz ti scriva
Non iva
Dizé p’ro Hermeze come o Lencaro¹⁰:

Xirósa griatura!
Bunita gavargatura!!
O gapino stá molto caro. (*O Pirralho*, nº80,
01/03/1913)

O título “Sonetto Futuriste” já funciona como paródia, pois um poema futurista jamais poderia ser um soneto. E o desrespeito à métrica impossibilitaria o próprio soneto aqui representado apenas pelo número correto de estrofes (duas de quatro versos e duas de três). E deste modo Bananére parodia tanto o soneto (parnasiano) como também o próprio poema futurista enquanto modelos pré-estabelecidos e dogmáticos.

Vladimir Propp observa que “o aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada. Mas a paródia literária é apenas um caso particular de paródia. Paródias literárias já existiam na Antigüidade: *A guerra dos ratos e das rãs* é uma paródia da *Iliada*” (1992, p.86).

Juó Bananére parodia principalmente os parnasianos que tinham ainda uma grande influência no contexto literário da época. Utiliza-se também de outros poetas como Camões, por exemplo.

A tradução feita por Bananére de poemas do português para o macarrônico já funciona em si como paródia pelo fato de substituir o texto criado dentro da norma culta da língua por esta outra forma depreciada e paradoxalmente depreciadora. Assim o que Bananére consegue é justamente brincar com o Cânone do poema. E de certo modo ridicularizar indiretamente também seus poetas endeusados pela elite cultural e literária.

Bananére passa então a escrever *O Rigalegio* — jornal macarrônico italiano — dentro do jornal *O Pirralho* e torna-se também repórter. Ao fazer as crônicas em forma de reportagem, cria a paródia do jornal dentro do jornal.

No final de sua obra, a face do poeta é que será mais valorizada. Juó Bananére repete o discurso de Olavo Bilac (poeta parnasiano) até esvaziá-lo. Transforma o amor elevado em amor

O humor, a sátira, o macarrônico...

vulgar:

Peço miles discurpa p'rus minhos simpatico
inletori di non scrivê una robba maise
cumprida oggi, pur causa che io stive afazéno
una viagia nu sertó i stó cunsequentemente
molto cançado, ma in gompensaço atraduzi
un xique suneto do Bilaco.¹¹

Xigûê, xigaste! Vigna afatigada e triste

I trîste i afatigadu io vigna;

Tu tigna a arma povolada di sogno,

I a arma povolada di sogno io tinha.

Ti amê, m'amasti! Bunitigno io éra

I tu tambê era bunitigna;

Tu tinha una garigna di féra,

I io féra tigna una garigna.

Una veze ti begiê a linda mó,

I a migna tambê vucê begiô.

Vucê mi apisô nus pé, i io mon pisê no da
signora!

Moltos abbraccio mi deu vucê

Moltos abbraccio io tambê ti dê.

Io namoro perchê vivo i vucê vive perchê
namóra! (*O Pirralho* n°186, 08/05/1915)

Muitas vezes os poemas paródicos de Juó Bananére aparecem contextualizados em suas crônicas. E se lidos isoladamente perdem muito de seu conteúdo intertextual.

É interessante observarmos também que todo macarrônico cria sua própria gramática, mas Bananére não sente a necessidade de mantê-la sempre como norma absoluta. Às vezes em um determinado texto podemos identificar uma mesma palavra grafada de maneiras diferentes. Através da evolução de suas crônicas, essa gramática vai sendo transformada, mas não há a intenção de

aproximá-la do italiano apesar de serem utilizadas algumas construções desta língua.

O macarrônico na fala do personagem alemão - interpretado magistralmente por Jô Soares - no programa *A Praça da Alegria* (década de 80) da Rede Globo de Televisão - ganha o público através de sua veia popular já antes identificada em Juó Bananére. Para que a comicidade se fizesse presente, o personagem se portava como pouco conhecedor da Língua Portuguesa. E pelo menos a cada duas frases - pronunciadas com seu sotaque carregado - perguntava: “Como é o nome daquilo quê?” E a resposta do seu interlocutor piadista era sempre propositadamente algo diferente do correto. Assim o alemão passava por bobo, utilizando um vocabulário que jamais poderia ter sido dito naquele determinado contexto:

“Como é o nome daquilo que o gente coloca no cabeça pra lavar as cabelos?”

“Esterco!”

“Esterco! É, eu adorar encher cabeça de esterco. Fazer bastante espuma. Depois enxaguar. Hum. Ficar aquela cheirinha bom!”

A intenção da sátira aqui vai além do riso inocente. Rimos do estrangeiro alemão, português, italiano, turco, polonês etc., para nos colocarmos - mesmo que de maneira imaginária - em posição superior a eles.

Outro personagem macarrônico de Jô Soares apareceu durante alguns anos em seu programa *Viva o Gordo* também da Rede Globo. O General Gutierrez era um ditador argentino que havia fugido para o Brasil depois da democratização de seu país. Com um carregado sotaque espanhol ele tentava provar que era brasileiro - baiano mais propriamente dito - para assim fugir de qualquer possível represália.

O macarrônico - mais recentemente - aparece em filmes e novelas mais para representar a fala de personagens estrangeiros.

O humor, a sátira, o macarrônico...

Na maioria dos casos, não há a intenção da paródia, mas simplesmente a tentativa de “tradução” da fala do outro. O personagem precisa parecer estrangeiro e isso só é possível através da língua (sotaque), já que roupas e outros costumes, em muitos casos, não se apresentam mais como nítidos diferenciadores – principalmente se estivermos falando de culturas ocidentais contemporâneas.

O *Quatrilho* (1995) — filme que narra uma história “verídica” de troca de casais no início do século em uma colônia italiana no Rio Grande do Sul – faz o uso do macarrônico enquanto um dos recursos de identidade dos personagens italianos. Não existe aqui a intenção de ridicularizar as situações como acontece na comédia e na sátira. Fato idêntico se desencadeia também na novela *Os ossos do barão* (SBT, 1997) onde os personagens italianos utilizam o macarrônico apenas para reforçar suas características lingüístico-culturais de imigrantes.

Sylvio Back – em seu polêmico filme *Aleluia Gretchen* (1976) – elimina essa típica identificação de personagens estrangeiras. Ao contar a história da imigração alemã em uma Santa Catarina do pós Segunda Guerra Mundial, coloca os personagens alemães falando português sem o sotaque alemão. Através dos contextos criados pelo diretor, percebemos que o português está representando a língua alemã.

Como principal exemplo temos a cena em que o casal de alemães conversa na presença do jovem criado negro. Este, com seu olhar distante e indiferente, comporta-se como se não estivesse entendendo uma palavra sequer do diálogo. No filme, a suástica nazista e os seus “ideais” apresentados nas falas, danças e até em uma cena de tortura (lobotomia) são muito mais contundentes para Sylvio Back enquanto definidores do universo alemão do que o uso da língua. E assim o diretor abre mão deste recurso sem prejuízo para a diegese do filme.

Poderíamos considerar aqui a presença de um macarrônico “virtual” e ao mesmo tempo paradoxal. Ele não existe realmente, mas sabemos que está ali na personalidade dos personagens. E

assim o português-nosso-de-cada-dia já não é mais nosso, representa outra língua.

Todo texto macarrônico trabalha com a deformação de uma língua. Podemos incluir nesse contexto certas construções da atual coluna diária de José Simão, vulgo macaco Simão, da *Folha de São Paulo*. Utilizando-se dos assuntos do cotidiano político, social, televisivo etc e tal, Simão cria um texto ágil, cheio de humor, cuja característica mais marcante é o uso de trocadilhos. A coluna sempre se inicia em um macarrônico espanhol: “Buemba! Buemba!”. E muitas vezes termina com um “põe no mail” seguido do *e-mail* simão@uol.com.br. O trocadilho *Mail* (do inglês, correio) insinuando maliciosamente “meu” em português aparecerá com bastante frequência em seus textos.

Esse jogo de palavras entre duas línguas é sempre utilizado como recurso humorístico. Como outro exemplo temos o primeiro parágrafo de sua coluna do dia 11 de julho de 1997 sobre a explosão de uma bomba em um jato da TAM:

Buemba! Buemba! Macaquinho Simão
Urgente! Agora eu só embarco com pára-
quedas particular. Tem que andar com pára-
quedas particular nos vôos. TAM TAM
TAM! Muda o nome daqueles Fokker 100
para Fucker 100. FUCKER YOU! Melhor,
Fodder 100. Os Fodder 100 da TAM. Depois
Fodder 1 e já vai Fodder todo mundo.

No último parágrafo desta mesma coluna, Simão conta uma piada sobre um chinês - utilizando-se do inglês. E o resultado é um macarrônico chinês em inglês: *sui generis*: “E aí diz que perguntaram prum chinês: “*Do you have elections in China?*” *Evelymolning.*” (o grifo é meu)

Certas frases e expressões criadas por Simão funcionam como chavões para serem sempre repetidas ou de vez em quando de acordo com os assuntos do texto. “Buemba! Buemba!” e “PÕE NO MAIL” já foram citadas. “Nóis sofre mas nóis goza” e “Calipso

O humor, a sátira, o macarrônico...

cardíaco” podem ser considerados exemplos caipirês. E “Bundinha Brasil” se refere ao programa da Rede Globo, Bom dia Brasil, com intenções claramente depreciativas. “Vai indo que eu Dodô” utiliza-se do nome do jogador de futebol Dodô transformado no verbo dar (eu dou dou - eu do do).

Ao assumir o personagem de um cronista homossexual, Simão também se utiliza dos estereótipos da sociedade para reforçar ou facilitar a sátira. Mas é através da desconstrução cômica das palavras e expressões que ele consegue uma material original para suas paródias do cotidiano brasileiro.

Essa desconstrução cômica é obtida através do jogo de palavras. Segundo Vladimir Propp:

O emprego do jogo de palavras ou a compreensão literal do significado das palavras para finalidades satíricas encontra-se freqüentemente no folclore. Quase inteiramente nisso se baseiam os episódios do livro popular alemão sobre Till Eulenspiegel onde encontramos, ao mesmo tempo, o logro do patrão. Assim, a ordem de “engraxar a carruagem” é executada pelo empregado de forma completamente literal. Till recobre de gordura não apenas os eixos, mas também o assento de seda onde irá sentar o amo. No folclore russo também encontram-se motivos semelhantes, embora eles não constituam um ciclo, como ocorreu na Alemanha (1992, p.124).

Até nos quadrinhos o macarrônico é utilizado para reforçar esse típico humor que criamos para rir do estrangeiro. Baseados nos personagens da comédia *Os três amigos* (1986) de John Landis, os cartunistas Glauco, Angeli e Laerte se autocaricaturizam criando as tirinhas *Los três amigos* para o Jornal *Folha de São Paulo*.

No filme de Landis:

Três atores que interpretam heróis do faroeste em Hollywood são vistos num cinema do México e, tomados por verdadeiros mocinhos, contratados por uma vítima dos capangas da aldeia para dar cabo deles. Eles chegam como astros no lugarejo e têm de enfrentar situações embaraçosas. *Nonsense* com grandes momentos de humor, inspirado em *Três caballeros*¹², de Disney (Vídeo 1997, p.475).

Nas tirinhas nem sempre aparecem *los três amigos*. Às vezes nenhum deles, mas o macarrônico espanhol está sempre presente como marca registrada. *El sombrero* destaca-se como símbolo estereotipado da cultura mexicana. O que se vê aqui também é que dificilmente o humor consegue deixar de lado o estereótipo como matéria prima para o riso.

Em *Adón el terrible* rimos do estereótipo do macho - aquele sujeito capaz das coisas mais absurdas para provar que só agindo deste modo se é homem de verdade:

Hoje voy provar que soy digno de pertencer
a gangue de los 3 amigos.

Voy fazer la barba com un matchado!

Voy mastigar vidro!

Voy matar velhinas pelas cuestras!

Tá pra nascer cara más matcho

No último quadrinho desta história, os autores apresentam o personagem usando calcinha cor-de-rosa com rendas e assim o caso do macho de verdade termina com o tradicional inesperado final da piada.

Segundo Homi K. Bhabha “o estereótipo deve aparecer sempre em excesso, mais do que ser provado empiricamente ou

O humor, a sátira, o macarrônico...

construído logicamente (1986, p.178)”.

As tirinhas *Cuando ós machos se borram* dos mesmos autores de *Los três amigos* é intitulada por eles como sendo “uma novella tresh¹³”. As “situações cômicas” mostram-se basicamente escatológicas e poderíamos classificá-las como humor negro. A intenção é parodiar as novelas mexicanas, famosas pelos seus melodramas, aqui aumentados ao nível do extremamente absurdo, fantástico e surrealista.

Em uma tirinha, um lactobacilo do iogurte devora o personagem Paco. Em outra, Consuelo espreme uma espinha no nariz de Paco e todo o bairro se vê inundado pelo conteúdo da espinha. Na terceira, Consuela esquarteja Paco que continua vivo dialogando com ela. Esses casos *trashes* representam bem o exagero dentro do cômico. Segundo Wladimir Propp o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Propp diferencia caricatura de hipérbole dizendo que a primeira exagera um pormenor e a segundo exagera o todo. A hipérbole só consegue ser ridícula quando ressalta as características negativas. Portanto os três exemplos da “novella tresh” certamente não são nem caricatura nem hipérbole já que temos o exagero em um grau mais elevado e extremo: o grotesco:

Sobre o grotesco existe uma bibliografia¹⁴ bastante significativa, e há tentativas muito complexas (deslocamento de planos) de definir sua essência. Essa complexidade não se justifica absolutamente. No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já como o terrível. Uma definição correta e simples do

grotesco é dada por Bóriev: “O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra”. A S. Buchmin considera que o exagero não é obrigatório. Sua definição: “O grotesco é uma construção artificial e fantástica de combinações que não são encontradas na natureza e na sociedade.” (Vladimir Propp, 1992, p.91)

O macarrônico italiano ainda sobrevive em uma publicação gaúcha intitulada *Gibizon Radicci*¹⁵ (Posizione Editoria Gráfica Ltda). O personagem principal dos quadrinhos é o Radicci, um italiano baixinho, gordo e de bigode, e que lembra um pouco a caricatura, mais magra, de Juó Bananére publicada em *O Pirralho*.

Assim como Bananére, Radicci é casado, pai de família, mulherengo, malandro. Representa o estereótipo do italiano. Para Homi K. Bhabha:

Estereotipar não é criar uma imagem falsa que se transforma no bode expiatório das práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção de estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamentos, causas múltiplas, culpa e agressividade; significa o encobrimento e a ruptura de conhecimentos “oficiais” e fantasmáticos para construir as posições e oposições do discurso racista (1986, p.201).

Deformar a língua também faz o “caipirês” que interfere nas palavras e expressões de acordo com as características lingüísticas e culturais imaginadas para o homem do interior pelo autor urbano burguês dos textos. A voz do outro nunca é representada por ele mesmo. E assim como o macarrônico, simula uma realidade que não é sua. A cultura do outro apresenta-se sempre de forma

O humor, a sátira, o macarrônico...

estereotipada. É a visão dos grupos dominantes que impera.

No *Pirralho* o caipirês aparece justamente para reforçar essa concepção do homem urbano em relação ao homem rural:

CALTA PRUS PÔVO

Dispôs qu'iscrevinhei a minha premera calta, cunteceu muntas coisa, quinté custa di contá. Premero perciso de dizê qui neim eu, neim a moiê, sai Quitéra, cum a cumadi Cunceição, não temo mais medo das invenção di tumovi, neim di pinhamo di tocá só côs pé du toca dô, neim fonogri, neim inté não temo medo do cinematogripho.

Inté nois dêmo di felquentá tudo, i minha moié co'a comadi, q'ondi nois dá co'as figurinha, pintando u sete nu quadro di pannó branco, nois sorta cada gargaiada di siiri, qui tudas as gente da sala dá di cumpanhá nóis. Nôtro dia o deno, du cinematogrifo disse pra mó nois i'tudas noite, qui nois não paga nada. Va elle! A gente da sala (nóis beim que tá vendo) toma pagode cum nois. Antão pru via di que? Va elle! (...) (*O Pirralho*, n°212, 08/02/1916)

O caipira é aqui visto como alguém ignorante que não conhece os hábitos da civilização moderna. E por isso mesmo se espanta¹⁶ diante das novidades apresentadas a ele. O seu conhecimento de mundo nunca é levado em consideração, muito pelo contrário, serve como motivo de piada. A realidade urbana se coloca aqui como modelo a ser seguido e o caipira tem a obrigação de se adaptar a ela para quem sabe, algum dia, ser aceito como indivíduo civilizado. Nas primeiras crônicas de Juó Bananére temos algo semelhante acontecendo com o imigrante. Sua ingenuidade ou desconhecimento dos hábitos de sua “nova pátria” é motivo de chacota. Tanto o caipira quanto o imigrante

são considerados sempre o outro, o de fora, e por isso discriminados.

O estereótipo, aplicado ao caipira, molda-lhe uma personalidade padrão que assim sempre lhe será associada pelo homem urbano. Para Guillermo E. Hernández:

Na tradição ocidental a sátira está associada a uma série de figuras estereotipadas que são motivo habitual de hostilidade, humor e indiferença. Essas figuras negativas podem remontar em última instância a grupos e indivíduos marginais que são objeto de censura ou maltrato. As características atribuídas ao marginal são naturalmente consideradas como desvios da norma e se contrapõem aos princípios e comportamentos ideais defendidos pelo grupo dominante. Assim os membros estigmatizados de uma sociedade podem ser motivo de antagonismo ou do ódio das majorias que se sentem ameaçadas, como ocorreu na Alemanha com os judeus, os ciganos e os inválidos durante a Segunda Guerra Mundial.(1993, p.17)

O que se pretendeu neste trabalho foi apresentar o macarrônico - que já tem uma história literária a partir principalmente de Juó Bananére - mas que continua ainda um desconhecido - inclusive no meio acadêmico.

Tem-se o macarrônico apenas como representação, deformação, falsificação da língua do outro e mais nada. Referências bibliográficas sobre a teorização do tema são praticamente inexistentes.

O estereótipo, a caricatura, a sátira e a paródia também foram observados por estarem intrinsecamente ligados ao macarrônico enquanto estilo e comicidade “vulgar”.

O humor, a sátira, o macarrônico...

Na teoria dos dois aspectos da comicidade, a “fina” e a “vulgar”, entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão. E. Beyer escreve: “O cômico-baixo é adequado ao teatro popular (*Volkstücke*), onde os conceitos de decência, de decoro e de comportamento civilizado possuem limites mais amplos”. Referindo-se à demasiadamente ampla difusão do “cômico-baixo” ele escreve que “isso é sabido por todos aqueles que conhecem a literatura popular” e reporta-se aos livros populares alemães, ao teatro popular de marionetes, a alguns contos maravilhosos etc. (Vladimir Propp, 1992, p.23)

Talvez o desinteresse na análise do macarrônico (principalmente em Bananére) esteja no fato de ele não só representar o popular como também de desconstruir o que era considerado erudito - questionando assim a chamada alta literatura.

Apesar de se manter ainda em filmes, novelas, gibis como representação da fala do outro, o macarrônico perdeu a sua mais interessante faceta: a paródia política, cultural, social e literária de nosso país.

NOTAS

¹ Primeiramente o dialeto caipira e depois o macarrônico passaram a substituir a língua culta imposta pela literatura do final do século XIX e início do século XX.

² “Deixar pegar no biquinho da chaleira” - expressão idiomática que significava: “puxar o saco”.

³ Aqui o tradutor ao passar o texto para o macarrônico já estaria de certo

modo parodiando-o. Mas o que Bananere faz é ir além dessa simples tradução. Ele transforma o texto, inserindo nele o seu universo de imigrante italiano.

⁴ Trocadilho com a expressão “fazer a América”.

⁵ Apelido de José Piedade - político da época.

⁶ Referência a Dolor de Brito Franco, acadêmico da Faculdade de Direito e um dos principais redatores do jornal *O Pirralho*.

⁷ O poema é uma paródia à “Canção do Exílio”, um dos textos mais conhecidos de Golçalves Dias, poeta romântico brasileiro.

⁸ Na revista *Signal* de 1905 foi publicado um soneto que começava assim: “Carrasco, não procures o favor popular” (paródia do primeiro verso do poema de Púchkin “Poétu” que diz: “Poeta! Não procures o favor popular”) O soneto é precedido da dedicatória: “Dedicado a Trepov” (Trepov era governador-geral de Petersburgo com poderes extraordinários). Contra ele e não contra Púchkin, é dirigida a sátira. O poema de N. Chebuiev “Ao jornalista”(sobre o motivo de “Ein Gleiches”- poema de Goethe, considerado o modelo máximo da lírica alemã - fala da falsa promessa de liberdade de expressão no manifesto do Czar e adverte os jornalistas para que não acreditem nele. “Espera um pouco, Tu também ficarás!” Esses casos não representam em si uma paródia. De preferência, é possível chamá-los de travestimentos, entendendo com isso a utilização de uma forma literária já acabada para fins diferentes daqueles que o autor tinha em vista. O travestimento persegue sempre objetivos de comicidade, e muito freqüentemente é utilizado com objetivos satíricos. (V. Propp, 1992, p.87)

⁹ Termo criado por Derrida - filósofo da Pós-Modernidade . A Desconstrução produz a desmontagem do ‘objeto’, porém o novo não anula o velho. Ambos convivem. E assim faz a paródia: um texto B é (re)criado a partir de um texto A. Lendo B, percebemos a presença de A.

¹⁰ Lencaro é apelido do filho do coronel José Piedade - o Piedadó.

¹¹ O texto que se segue recebeu, em *La divina increnca*, de Juó Bananere, o título de *Amore co amore si paga*. Ele aparece na lista daqueles que faziam parte da 1^a. edição da coletânea. Na 4^a. edição surge na página 9; na 9^a. edição, página 11. Nas duas edições surge a dedicatória: “P’ra migna anamurada”.

¹² Em *Três Caballeros*, além do Pato Donald e de um galo, aparece O Zé Carioca - personagem criado por Disney para de certo modo aproximar as relações diplomáticas entre Estados Unidos e Brasil no período do Pós-Guerra. Zé Carioca representa o *bon vivant*, o malandro, e não poderia deixar de ser do Rio de Janeiro - o mais conhecido referencial (ou o único) do Brasil lá nos Estados Unidos. A convivência do personagem com as mulatas, o samba, o carnaval, as praias, as bananas, enfim com o “paraíso tropical”, cria o estereótipo do Brasil para os americanos. Zé Carioca chegou

O humor, a sátira, o macarrônico...

inclusive a contracenar em um filme com Carmem Miranda, outro símbolo e estereótipo do Brasil daquela época.

¹³ *Trash* - do inglês - significa lixo, coisa sem valor. Esse termo é usado, por exemplo, para nos referirmos a um filme de qualidade duvidosa ou a produções baratas e sem qualidade técnica. O termo hoje em dia também está sendo relacionado a filmes de terror com excesso de sangue e carnificina. O termo aqui é uma referência direta às novelas mexicanas, que embora possam até ter qualidade técnica, não primam pela criatividade do texto, mas sim por um maniqueísmo exacerbado.

¹⁴ Um dos livros mais ricos em material é K. F. Flögel, *Die Geschichte des Grotesk-komischen* (há várias edições: 1788, 1862, 1914).

¹⁵ No *Radici* muitas propagandas utilizam os próprios personagens do gibi para anunciar seus produtos.

¹⁶ O estereótipo do espanto do caipira reforçava o orgulho dos paulistas em relação ao desenvolvimento da cidade. O caipira portanto confirma a urbanização de São Paulo nas primeiras décadas deste século.

BIBLIOGRAFIA

BANANÉRE, Juó. Crônicas e poemas publicados em *O Pirralho*, São Paulo, 1911-1917, nas séries *As Cartas D'Abax' o Pigues* (1911-1913), *O Rigalegio* (1913-1914), *As Cartas D'Abax' o Pigues* (1914-1915).

BHABHA, Homi K. *Literature, politics and theory*. Methuen, 1986.

GIBIZON RADICCI. Posizione Editora Gráfica. Caxias do Sul. RS. Ano III, nº13, fev. 1997.

HERNÁNDEZ, Guillermo E. *La sátira chicana*. Siglo Veintiuno Editores. 1993.

LAERTE, ANGELI e GLAUCO. Tirinhas humorísticas em macarrônico intituladas *Los 3 amigos* e *Quando los machos se borran*. *Folha de São Paulo*. Caderno *Folhateen*. 1996-1997.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Editora Ática. 1992.

Nueva enciclopédia della letteratura garzanti

SIMÃO, José. Crônicas publicados no jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, Maio, junho e julho de 1997

Vídeo 97. Editora Nova Cultural. 1997.