

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 17 - 31, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

Considerações sobre o grotesco no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste¹

André Carrico

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Natal, Brasil)



Figura 1 – Bonecos de Mestre Bastos, anos 1940 (circa), expostos na Fundação Cultural José Bezerra Gomes, Currais Novos/RN, 2017. Foto: André Carrico.

¹ Este artigo é uma versão ampliada do texto *A poética cômica do mamulengo: aspectos de uma comicidade brincante*, publicado originalmente na Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 6 n. 2, jul/dez 2015, p. 63 a 78. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27181> Acesso em: 30 ago. 2022.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022017>

Considerações sobre o grotesco no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste²

André Carrico³

Resumo: A poética do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (T.B.P.N.) explora o elemento grotesco de forma paródica, como recurso de comicidade – e de uma comicidade muito brasileira. A partir da relação entre as ideias de Bakhtin (1993) e Propp (1992) e de dados da pesquisa Mudança e Permanência no Mamulengo Contemporâneo, este trabalho aponta indícios do quanto a dimensão grotesca do imaginário popular permanece viva na visualidade e jogos de cena desse gênero de teatro de animação.

Palavras-chave: Comédia Popular; Teatro de Formas Animadas; Teatro de Mamulengo.

Considerations about the grotesque in the Popular Puppetry of Brazilian Northeast

Abstract: The poetic of the Popular Puppetry of Brazilian Northeast (*Teatro de Bonecos Popular do Nordeste/T.B.P.N.*) explores the grotesque element in a parodic way, as a resource of comicity – and a very Brazilian comicity. Based on the relationship between the ideas of Bakhtin (1993) and Propp (1992) and data collected by the research Change and Pemanence in Contemporary *Mamulengo*, this paper indicates how the grotesque dimension of the popular imagination remains alive in the visuality and theatrical games of this genre of Puppet Theatre.

Keywords: Popular Comedy; Puppet Theatre; *Mamulengo's* Theatre.

² Data de submissão do artigo: 30/06/2022. | Data de aprovação do artigo: 18/08/2022.

³ André Carrico é Professor Adjunto do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ator e diretor teatral.
E-mail: andrecarrico7@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1767-0567>

Introdução

O Teatro de Formas Animadas é um gênero que tende a ser considerado grotesco por si só. Com exceção das propostas de bonecos realistas, a maior parte das poéticas de Teatro de Formas Animadas que apresenta figuras, isto é, aquele que não anima formas abstratas, apresenta coisas, objetos, animais e pessoas em tamanho minimizado ou maximizado. Somente essa alteração de proporção do que é representado já leva, na maior parte dos casos, à animação de figuras que podem ser consideradas grotescas.

É claro que o quanto essa alteração se define como grotesca depende, primeiramente, do conceito de grotesco (e de corpo grotesco) utilizado e, sobretudo, do que a audiência entende por grotesco. Em relação à dimensão do efeito do caráter grotesco sobre a plateia, concorre tanto o tratamento ao grotesco, dado pela proposta da encenação, quanto a sensibilidade do público e de seu contexto de recepção.

Como pesquisador, já presenciei, por exemplo, os mesmos bonecos de um mesmo brincante de João Redondo⁴ despertarem, simultaneamente, na mesma situação dramática, susto, medo e graça. Nossa proposta, na presente reflexão, é mostrar como o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (T.B.P.N.), como gênero do Teatro de Formas Animadas, explora o elemento grotesco de maneira paródica como recurso de comicidade – e de uma comicidade muito brasileira.

Conceitos de grotesco

Para Vladímir Propp (1992), o grotesco é uma das maneiras de se representar o exagero. E o exagero, segundo seu argumento, só é cômico quando encobre o princípio espiritual e revela um defeito. “Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível” (PROPP, 1992, p. 91). Nesse sentido, o grotesco pode ser ambivalente e carregar tanto um caráter jocoso quanto um caráter assustador. Não raro, as duas conotações caminham juntas.

⁴ Nome tradicional do Teatro de Bonecos Popular no Rio Grande do Norte.

Ele se torna cômico, no pensar de Propp (1992), quando o princípio espiritual se anula no homem.

Ao analisar a crise da arte ocorrida entre os períodos do Renascimento e do Barroco, o período denominado de Maneirismo, Arnold Hauser (1998) localiza a origem do termo *grotesco* na palavra *grotta*, gruta, em italiano. Segundo o historiador húngaro, o termo teria começado a ser usado ainda no século XIV, referindo-se a arabescos distorcidos encontrados em escavações de grutas romanas e seria utilizado para designar ornamentos “esquisitos” e rebuscados nas artes visuais, semelhantes ao efeito tosco das grutas. O termo foi, aos poucos, sendo associado às obras que se relacionam ao disforme, ao onírico e ao bizarro. No nosso país, onde o Barroco deixou influências tão profundas e duradouras nas artes visuais, nas artes cênicas, na literatura e até na canção popular, podemos inferir que o grotesco tenha sido o jeito do povo de traduzir a estética barroca em sua arte, por um viés paródico.

Mikhail Bakhtin (1993) identifica como características do estilo grotesco o hiperbolismo, a profusão, o excesso, a superabundância e o exagero das imagens apresentadas pela Cultura Popular na Idade Média. Baseado nas ideias do professor e escritor Heinrich Schneegans⁵, Bakhtin (1993) considera que a principal propriedade do grotesco seja o exagero do negativo até o limite do impossível e do monstruoso.

Entretanto, à interpretação negativa do grotesco dada por Schneegans, Bakhtin contrapõe um tratamento positivo do repertório de imagens do realismo grotesco da Idade Média, ao vislumbrar nessas figuras um caráter ambivalente.

⁵ Bakhtin discorda de Schneegans em relação à dimensão de ambivalência do grotesco, mas parece concordar quanto às propriedades fundamentais do gênero, considerando sua interpretação precisa e consequente.



Figura 2 – Boneco de Francinaldo Moura, grupo *Caçará de Mamulengos*, Currais Novos/RN, 2017. Foto: André Carrico.

A paródia

O grotesco no Brasil toma contornos daquilo que é próprio das formas e conteúdos de nossa Cultura Popular. Através de sua alta carga paródica, ele reveste a atmosfera pesada e séria das imagens e signos bizarros medievais europeus de um alto teor risível. Desta maneira, como tática de sobrevivência, engendra uma comicidade que tudo absorve e tudo transforma.

Por paródia, entendemos toda e qualquer cosmovisão que se constrói por aproximação imitativa ou por distanciamento em paralelo a outras

cosmovisões e linguagens com as quais se mantém em interação. Concordamos, então, com Virgínia Namur, a qual afirma que

a paródia [é] esse amplo recurso estilístico e estético que ajudou o Brasil a criar, através de mutações e misturas de cadências e ritmos, não só a própria prosódia, mas também um modo singular de cantar, dançar, andar, gesticular e, por que não, de fazer teatro popular (NAMUR, 2009, p. 58)

Nas manifestações dramáticas da Cultura Popular Brasileira, na escultura, no artesanato, na produção de máscaras do Carnaval... a alegria, quase sempre, se sobrepõe à atmosfera funesta e soturna da solenidade dos ritos oficiais, militares e religiosos. O grotesco e a paródia na nossa cultura e, neste caso, em nossos títeres populares, são debochados, despidorados, querem celebrar a alegria de viver. O deboche, entretanto, não é um aspecto negativo da arte brasileira, mas, ao contrário, elemento de linguagem eficaz na aproximação com o público e na divulgação de conteúdo crítico.

As figuras ditas grotescas da nossa Cultura Popular espantam o medo da morte pondo a língua para fora, dando-lhe uma banana, como estratégia de resistência à exploração no trabalho, ao subjugo, à fome, à doença e à morte. No Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, o Diabo, a Morte e a Alma Penada são figuras inescapáveis do elenco de personagens-tipo tradicionais. Há também a representação do corpo doente, presente, por exemplo, na passagem *O Doutor e o Doente*, apresentada no Rio Grande do Norte pelos brincantes Emanuel Bonequeiro, Heraldo Lins e pela dupla *Caçua de Mamulengo*. Nesse esquete, um doente pálido, de semblante esquelético e cor amarelada, proclama seu vigor sem muita energia e afirma gozar da mais plena saúde.

A própria arte escultórica popular brasileira tem, muitas vezes, na paródia, um de seus recursos de linguagem. Na medida em que se concentra em apresentar características exteriores de um objeto ou fenômeno, ela oculta o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. “A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio” (PROPP, 1992, p. 85).

E esse jogo só se torna cômico quando revela a fragilidade interior daquilo que é parodiado, desvendando sua inconsistência. O objeto parodiado,

na arte popular, geralmente, é algo sublime: um cavaleiro, um nobre, um alto dignitário, um padre, um oficial, uma autoridade. Ao apresentá-los de modo torpe e desvelar sua inconsistência, desperta o riso. Portanto, ao inverter a posição de uma figura ou ação considerada séria, representando-a de forma grotesca e rebaixando-a, faz a plateia gargalhar.

o espaço plural da paródia tem como figura iminente de linguagem a alegoria, que mais que a metáfora, torna palpáveis as abstrações e conceitos e os entrega aos sentidos. Tudo que é dito e feito parodicamente tem dupla, quando não múltipla, orientação. Endereça-se à mente e pode dar-lhe alimento, mas deve fazê-lo através da concretude corpórea. Seu princípio é, antes que a mera inversão purgativa do mundo, a sua concepção sensorial contínua e integral, infinitamente varia, perenemente em processo. (NAMUR, 2009, p. 285)

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste tem na arte escultórica remota, herdada de fontes africanas, indígenas e também da estética dos ex-votos cristãos, relevante fonte de inspiração. Na fisionomia dos mamulengos tradicionais (cabeça e corpo), dificilmente fugiremos à uma expressão paródica.

Em relação à dramaturgia de pequenas entradas e situações dramáticas, o T.B.P.N. também sustenta na paródia de suas personagens-tipo (idosas assanhadas, proletários astutos, padres e capitães) o seu principal eixo de articulação dramática. Ou seja, nos bonecos populares, tanto a compleição física quanto psicológica, em sua relação de mimetismo de seres e coisas, são paródicas.

Assim, o caráter grotesco, quando se manifesta no boneco popular nativo, nos parece estar fortemente atrelado não apenas à dimensão assustadora do repertório secular de imagens medievais, mas, mais do que isso, a uma intenção de paródia, almejando, antes de tudo, fazer graça.



Figura 3 – Mecanismo de espirrar talco no boneco da Cobra de mestre Raul do Mamulengo, Pajuçara, Natal/RN, 2016. Foto: André Carrico.

Comicidade corporal

Para Mikhail Bakhtin (1993), na perspectiva imagística da Cultura Popular, o corpo e a vida corporal são uma coisa só; ainda não foram cindidos, antes, formam uma totalidade única e viva. Assim, a imagem grotesca de corpo e de mundo, fecundada pela Cultura Popular, reintegra o ser humano por meio do corpo à vida corporal. Portanto, seu caráter é ambíguo, sendo a um só tempo alegre e burlador, ao negar e afirmar, amortilhar e ressuscitar, criticar e reforçar.

(...) o corpo concreto da paródia é resultado do diálogo entre as partes “altas” e “baixas”, mostrando completa liberdade expressiva e entrosamento relativo entre os planos da ideia e da matéria. Para o grotesco, cara e bunda são um só, um o verso do outro, e podem ser usados em trocadilhos, em gestos chistosos, em injúrias cômicas. (NAMUR, 2009, p. 259)

Desse repertório de imagens do realismo grotesco, podemos destacar aquilo que o autor soviético denomina de “atos do drama corporal”, assíduos nas cenas e movimentos do boneco popular. Arrotos, urinadas e outras ações fisiológicas compõem o repertório de escatologias pelas quais os mamulengos

orientam as ações de seus orifícios de entradas e saídas. É através dos buracos pelos quais efetuam as trocas e orientações recíprocas com o mundo que eles transpõem a fronteira entre o corpo e o mundo.

Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*. (BAKHTIN, 1993, p. 277)

O envelhecimento, o parto, o coito, o crescimento corporal, o comer, o beber, o excretar, o vomitar, a degradação física, o dilaceramento corporal, completam o repertório de ações grotescas. Para Bakhtin, essas ações acontecem na fronteira onde o começo e o fim da vida estão indissolivelmente imbricados.

No boneco nordestino, o corpo é, quase sempre, corresponsável pelo efeito cômico. Protuberâncias, cornos, verrugas, galos, órgãos sexuais agigantados fazem parte de sua composição escultórica. Barrigas, seios e nádegas são ressaltados em suas feições.

A palhaçada é extraída não apenas da compleição física das figuras, como também das técnicas de manipulação dos fantoches e das articulações de alguns deles. Em Pernambuco, por exemplo, os traseiros das quitérias (personagem-tipo que representa a velha assanhada) são indicados por meio da articulação das últimas falanges da mão oposta à que segura a cabeça e os braços do boneco, enfiada em punho serrado na parte traseira da luva. O punho desmunheca ao ritmo do forró, insinuando o rebolar do bumbum, vislumbrando pela protuberância do tecido da túnica. Existem ainda as “bonecas de samba”, figuras mudas, incorporadas ao “corpo de baile” do brinquedo, a representar mocinhas de formas exuberantes e que entram apenas para “costurar” as passagens, dançando sensualmente.

Outro recurso comum, apresentado não só pelas quitérias como pelos tipos masculinos tarados, é o de jogarem-se ou esfregarem-se uns contra os outros, sugerindo desejo sexual.

O corpo está sempre em movimento nas brincadeiras do Teatro de João Redondo. Ao contrário da representação do corpo pela Arte Clássica ou pelas chamadas Belas-Artes, na representação popular ele não é estático. Esse corpo nunca está pronto, mas em estado permanente de construção, é um corpo em devir. Ele se constrói e também constrói outro corpo, assim como absorve o mundo e é por ele absorvido. Para Bakhtin, o núcleo do sistema de imagens da Arte Popular se expressa pela alusão sempre grotesca ao corpo, sendo que

(...) o tema do corpo procriador une-se ao tema e à sensação viva da imortalidade histórica do povo. Já explicamos que a sensação viva que o povo tem da sua imortalidade histórica coletiva constituía o próprio núcleo do conjunto do sistema das imagens da festa popular. (BAKHTIN, 1993, p. 285)

Na escultura das calungas, boca, nariz, sobrancelhas, olhos e mãos são órgãos representados de maneira hiperbólica. Suas cabeças, não raro, lembram a fisionomia das carrancas⁶ que aproam os barcos no rio São Francisco. Podemos associá-los, assim, ao conjunto de imagens grotescas da cultura carnavalesca de que trata Bakhtin. Daí o estranhamento estético que o Mamulengo pode causar num público que muitas vezes desconhece seus códigos pictóricos. Daí a dificuldade que tantas vezes enfrenta o mamulengueiro para se apresentar para públicos, em geral, de classe-média alta, que não têm convivência com os signos da comédia popular. Desacostumados com a poética da arte de rua, enxergam o brinquedo com estranhamento ou desdém.

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. (BAKHTIN, 1993, p. 280)

Uma passagem clássica no Mamulengo é a de uma mulher grávida que desponta na tolda exibindo um barrigão gigante. O parto, algumas vezes, chega a compor as ações dessa entrada, bem como a imperícia posterior da mãe na lida com as fezes e o choro do bebê. No ponto extremamente oposto da linha da

⁶ Esculturas de cabeças monstruosas colocadas na proa dos barcos, a princípio, no rio São Francisco, hoje tornadas famosas pelo artesanato, replicadas aos montes e vendidas em feiras populares do Nordeste.

vida estão os tipos velhos, cujas características são fatores de comicidade: senilidade, tosse, pigarro e incontinência.

Há também os bonecos que exploram mecanismos de espirrar água em direção à plateia. No Rio Grande do Norte, encontramos esse expediente nas brincadeiras do *Caçua de Mamulengo*, Emanuel Bonequeiro, Heraldo Lins e Raul do Mamulengo. Há brincadeiras nas quais o boi borrifa talco pelo ânus, demonstrando sua flatulência. Também existem mamulengos que arrotam, bufam e aqueles que simulam atirar o muco que arrancam do nariz.

Os bonecos grotescos no T.B.P.N. potiguar

A pesquisa *Mudança e Permanência no Mamulengo Contemporâneo*, desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte tem buscado, desde 2016, refletir acerca dos limites entre alterações e continuidade na poética tradicional do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste⁷, por meio da análise da produção de brincantes atuantes no Estado do Rio Grande do Norte.

Até o momento, nossa pesquisa já entrevistou, acompanhou e analisou o trabalho, tanto de ateliê quanto de cena, de dez brincantes potiguares⁸ de João Redondo. Nesse propósito, observamos o quanto a dimensão dita grotesca do imaginário popular persiste potente na apresentação visual e também nos movimentos dos jogos de cena do teatro de João Redondo.

Somente no *VII Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte*, ocorrido em agosto de 2019, na cidade de Currais Novos, assistimos a 25 brincadeiras de Mamulengo, apresentadas em praça pública, escolas, instituições e no Solar das Artes, espaço cultural do município. Dessas performances, cerca de 19 apresentavam personagens-tipo considerados, a partir do conceito acima indicado, como grotescos (monstros, doentes, animais ferozes ou agourentos, fantasmas, diabos). Essa conta não

⁷ Para evitar repetições, também invocamos neste texto outros nomes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, João Redondo ou Calunga.

⁸ São eles: Dona Dadi (*in memoriam*), Heraldo Lins, Emanuel Amaral (*in memoriam*), Genildo Mateus, Raul do Mamulengo, Felipe de Riachuelo, Shicó do Mamulengo, Emanuel Bonequeiro, Grupo *Caçua de Mamulengo* e Duda da Boneca.

considera bonecos com proporções totalmente ou parcialmente descomunais ou desproporcionais, uma vez que, ao apresentar uma identidade visual não realista, a rigor, quase todas as figuras do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste podem ser classificadas como grotescas.

Além dessas personagens, muitas das situações dramáticas indicavam aquilo que Bakhtin (1993) denomina de “atos do drama corporal”: cópulas, peidos, arrotos, lambidas, coitos, vômitos, partos, ingestões, bebedeiras, mamaduras e glotonarias.

Shicó do Mamulengo, brincante de Assu/RN, na região do Vale do Açu, apresenta sua cobra gigantesca, despertando susto e riso na plateia, sobretudo nas crianças. De início, o bonequeiro faz despontar apenas a cabeça do bicho e previne à assistência acerca do perigo das serpentes quando se adentra no mato. Em seguida vai, pouco a pouco, expondo seu imenso boneco. Com 1,30 metros de comprimento, esticada, a Cobra ocupa toda a área da sua tolda. Shicó explora essa dimensão exagerada do bicho, fazendo com que o animal entre e saia da barraca, às vezes parcialmente, noutras, totalmente. Como mestre de capoeira, o brincante desenvolve todo um jogo corporal, mimando a luta entre a serpente e o manipulador, sacudindo convulsivamente sua própria barraca de pano, de um lado para o outro, fazendo-a balançar. Ele considera essa cena o clímax de sua apresentação.

Emanuel Bonequeiro, de Caicó, região do Seridó potiguar, tem cinco bonecos grotescos em sua mala: o Cão (diabo), o Papa-Figo, a Cobra e o Jacaré. Sua inspiração para a criação desses seres é a observação da presença dessas figuras nas brincadeiras de outros mestres e a leitura de folhetos de Literatura de Cordel, onde também abundam.

A função dramatúrgica dessas calungas, em sua brincadeira, é fazer o entremeio das cenas. Ao colocar em cena cada um desses seres e bichos, Emanuel percebe dois tipos de reação. Na rua, sente que desperta mais o riso – até porque, no seu caso, todos os bizarros terminam por levar pancada na cabeça. Quando anima essas figuras em apresentações mais formais ou em locais fechados, como em escolas, festas e festivais, apesar da reação ser mais “fria”, entende que, além do riso, é comum despertar o medo em certas crianças.

A entrada de um ser monstruoso e grotesco numa brincadeira de Mamulengo pode arrebatá-la plateia, mas também pode, a depender do contexto, comprometer a eficácia do espetáculo, levando a audiência à dispersão.

Emanuel Bonequeiro afirma reservar suas figuras fantásticas e assustadoras, geralmente, para apresentações em eventos e festivais de teatro de bonecos. Quando atua em feiras públicas, ele não costuma levá-las na mala, uma vez que ali suas funções são mais curtas e não necessitam de entreatos. Além disso, elas exigem maior tempo para o envolvimento e atenção da plateia e, na feira livre, além do barulho, o público é rotativo. As entradas de bichos e monstros ainda requerem uma maior precisão na marcação da manipulação de ações – o que, na descontração da feira e da rua, se torna mais complicado.

O brincante potiguar mais afeito à criação de seres bizarros e engraçados, talvez, seja mestre Raul do Mamulengo, do bairro de Pajuçara, na periferia de Natal. Em seu acervo de mamulengos, hoje distribuído em enormes baús, conta com mais de 400 bonecos. Desses, quase 50% podem ser considerados grotescos. Mestre Raul é muito conhecido na região por criar engenhocas e efeitos especiais não apenas para seu próprio brinquedo como para outros bonequeiros do Estado.

São os mecanismos fabricados por mestre Raul que permitem aos bonecos, muitas vezes, condições para serem classificados como grotescos – e não, necessariamente, suas funções dramáticas. Esses dispositivos lhes permitem abrir a bocarra, expelir água, revirar os olhos, movimentar partes da cabeça como cabelo, nariz e orelhas. Alguns deles, esticam os braços, as pernas, os seios, o pescoço, a língua, ou projetam seus olhos para fora. No caso de seus alienígenas, também acendem seus olhos de *led* em diversas cores.



Figura 4 – Boneco E.T. de mestre Raul do Mamulengo, Pajuçara, Natal/RN, 2016.
Foto: André Carrico.

Considerações finais

Desde o Renascimento até o Romantismo, o imaginário ocidental se afastou de sua antiga relação telúrica com o cosmos, a natureza e os bichos. Para o dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2011), histórias, valores e imagens individuais foram, pouco a pouco, solapando e substituindo procedimentos, valores e histórias que antes eram coletivas. O autor paulista estabelece uma conclusão particular a partir das ideias de Bakhtin (1993). Para Abreu (2011), a cultura humana ainda é detentora de um repertório de matrizes remotas, comuns e coletivas que, por séculos, estabeleceu, alimentou e sustentou a potência do Teatro como forma de comunicação com o público.

Abreu (2011) entende que a predominância do melodrama e do drama burguês no teatro ocidental, a partir do século XVIII, esterilizou a potencialidade do mito (fábula) na dramaturgia. A constituição do indivíduo moderno, cuja condição o apartou da integração a um campo coletivo de valores e signos,

refletiu numa arte que sucumbiu majoritariamente à representação de valores individuais.

A decadência do imaginário comum na contemporaneidade seria a causa, segundo Abreu, da decadência da narrativa. Seguindo a mesma lógica, podemos pensar que o grotesco restaura e atualiza um repertório de imagens comuns, que remonta à culturas ancestrais, reconectando o ser humano a partir dessas imagens, mitos, crenças, histórias e sensações.

A imagem grotesca - refletida também no bufão, no palhaço de circo, nas máscaras expressivas do Carnaval e da Cultura Popular, não corresponde ao mundo domado e idealizado da sociedade burguesa e individualizada. Sua associação a um corpo social coletivo já não cai bem numa sociedade altamente controlada, higienizada, idealizada, maquiada e politicamente correta. O grotesco, no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste e na comédia popular, em geral, nos lembra essa relação perdida.

O importante é ressaltar, a partir da perspectiva da visão bakhtiniana, a beleza e a riqueza da imagem grotesca, na medida em que, ao fazer do corpo e do mundo uma totalidade única, ela recria em cena, neste caso, a dimensão viva da imortalidade histórica do povo, seus dramas, suas esperanças, sua resposta alegre e tenaz diante de uma realidade injusta e opressora. E, no caso das poéticas cênico-cômicas populares do Brasil, o faz de uma maneira paródica e risonha.

Referências

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. In: **Luís Alberto de Abreu**: um teatro de pesquisa. Org. Adélia Nicotele. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 599-609.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves** – o corpo torto do teatro brasileiro. 2009. 348 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: ed. Ática, 1992.