

O politicamente incorreto na comédia popular

André Carrico*

* Professor do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ator e diretor teatral.

Resumo |

Este artigo defende a insolência crítica do discurso cômico-popular. Além disso, questiona o didatismo idealista na normatização dos modelos de representação da comédia, impostos pela ideologia do *politicamente correto*. Outrossim, critica a higienização do personagem cômico, citando quatro exemplos de suposta *incorreção* na obra de Os Trapalhões e, por fim, analisa a interferência da *correção política* em temas, formas e linguagem dos brincantes de Mamulengo da atualidade.

Palavras-chave: Comédia popular. Politicamente correto. Teatro de Mamulengo.

Da representação cômica

O *logus*¹ na arte é espaço de difusão e ideologia. Assim sendo, inexistente neutralidade no campo da representação artística (mesmo quando a arte não quer representar). Uma vez que, pela mimese,² o artista opera uma seleção de signos, ele faz escolhas que estruturam um discurso que, voluntária ou involuntariamente, ele propala. No teatro, da mais prolixa entre as artes prolixas, essa potencialização do *logus* é evidente, afinal cada suporte de representação – gesto, palavra, objeto, espaço – é uma escolha ideológica do artista da cena.

Dentre os gêneros teatrais, a comédia é aquele que assume a obrigação de fazer rir, pois personagens perfeitos, vidas felizes, maiorias absolutas não têm graça, e se o tiverem, será pelo excesso de perfeição, felicidade ou supremacia. Efetivamente, rimos da exceção, daquilo que foge à regra. Se um personagem usa termos “corretos” no linguajar, será apenas o exagero na apresentação dessa pureza de linguagem verbal que o tornará risível, mas, nesse caso, longe de ser um exemplo moral do discurso ideal, ele se torna ridículo. E, por fim, sua lição ética de civilidade, em cena, toma o efeito contrário.

Por dirigir-se ao povo, a comédia popular não pode ter outro foco de denominações senão os enfeitados. Isso ocorre desde as parábolas episódicas de Aristófanes até a comédia plautina, passando pelos *canovacci* da *commedia dell'arte*, as piadas dos clowns shakespearianos e a insolência dos criados, de Molière a Feydeau. Em todas essas fábulas, as classes sociais mais baixas querem vingar-se das

¹ Aqui empregado no sentido aristotélico de conteúdo do discurso da obra de arte. Cf. ARISTÓTELES. **Arte retórica**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 1998, p.173.

² Imitação ou representação de ações humanas, feita a partir de sínteses. Cf. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p.25.

sujeições compulsórias a que são submetidas, e por conduzirem as reviravoltas nos quiproquós, são justamente os desvalidos os tipos que mais apresentam apelidos indignos e os que mais são xingados.

Neste contexto, ver o opressor com o rosto sujo de farinha, de quatro, surpreendido em delito, de cuecas ou em qualquer situação humilhante (pelo menos em cena), para o oprimido, é oportunidade rara de deleite e alívio. Ao mesmo tempo, para o pobre, identificar-se com o papel do roto nas cenas de injustiça pode significar um ato de conscientização acerca de seu próprio problema social.

Para Bakhtin, o sentido de rebaixamento topográfico, no repertório de injúrias do vocabulário cômico-popular da praça pública, tinha função ambivalente. Ao mesmo tempo em que cavava uma sepultura, dirigia suas ofensas para as partes corporais que fecundam, dão à luz e alimentam.

[...] os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria; os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva injuriando. Por isso, na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias têm tão frequentemente um sentido afetoso e elogioso (BAKHTIN, 1993, p. 142).

Enfatiza-se que um dos recursos ao riso na comédia é o insulto, sendo que no Teatro de Mamulengo, praticado no interior do Nordeste, ainda é comum que os espectadores provoquem os bonecos com improperios e, em contrapartida, exijam deles ultrajes dirigidos à audiência (BROCHADO, 2005). O mesmo tipo de relação se estabelece no jogo entre os palhaços de circo nordestinos e as crianças. Como ser

escrupuloso com a plateia, na comédia popular, se ela quer ser “desrespeitada”?

No último carnaval, o noticiário divulgou um movimento de blocos que proibiram a veiculação de marchinhas tradicionais cômicas em sua folia. Na maioria, corsos formados pela elite intelectual branca que brinca e ressignifica o carnaval nas ruas e praças dos bairros de classe-média alta das metrópoles. Ainda, segundo informações dos líderes desses blocos, difundidas por entrevistas em jornais e telejornais, em seu dizer, “Maria Sapatão”, “será que ele é?”, “trocaram o coração da minha sogra, puseram o coração de jacaré...”, entre outros trechos de canções, ofendem a dignidade de grupos discriminados. Desta forma, os organizadores de entrudos estabeleceram um *index prohibitorum* das marchas que podem e não podem ser entoadas atrás do trio elétrico.

Do movimento de correção política

O movimento de correção política³ nasceu com a luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960 e, com a queda do muro de Berlim, foi ampliado nos anos 1990 por parte das esquerdas e grupos de defesa de minorias americanos e europeus⁴. O objetivo desse movimento é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos, adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia. Queiroz explica esse movimento:

³Cf. <<http://revistaforum.com.br/idelberavelar/2011/04/04/as-origens-da-expressao-politicamente-correto/>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

⁴ Há que se considerar que a história do fim da escravidão e das lutas dos negros nos EUA é diferente da nossa. Além disso, a construção de termos e adjetivos em Língua Inglesa parece bastante diversa daquela em Língua Portuguesa.

O movimento de correção política é um exemplo da inconstância da linguagem. Primeiramente restrito às universidades, como um código de conduta sugerido, a "correção política" eclodiu nos anos 1980 e se expandiu posteriormente pela sociedade na forma de um conjunto de regras de postura a serem aplicadas nos discursos escritos e orais em relação ao tratamento reservado a determinados atores ou grupos sociais (QUEIROZ, 2004 *apud* D'OLIVEIRA, VERGUEIRO, 2011, p. 128).

O politicamente correto também chegou ao Brasil, um país de tradição autoritária, subjugado por décadas de diferentes ditaduras que, intercaladas por interins democráticos, se sucederam. Depois de um respiro do último regime arbitrário, encerrado em 1985, em meados da década de 1990 e inspirados pela crescente divulgação dessas ideias, teóricos, políticos e ativistas tentam espriar o politicamente correto pelos meios de comunicação e pela linguagem das mais diversas manifestações artísticas no país. Em defesa do politicamente correto, engendram eufemismos para atenuar denominações, às vezes, cômicas, familiares ou carinhosas, consideradas, por aqueles que redefinem os termos, como pejorativas.

Foi noticiado que os ventos desse movimento bateram à porta da tecnocracia governamental. A Secretaria Nacional de Direitos Humanos lançou, em 2005, uma cartilha do Politicamente Correto⁵, que foi distribuída entre políticos, professores e jornalistas. A cartilha propunha o banimento de 96 palavras e expressões de nosso vocabulário, tais como veado, ladrão, negro, funcionário público e até comunista. Além disso, palavras consideradas ofensivas às categorias profissionais, como barbeiro e palhaço, também foram incluídas. Pode-se considerar que, se os censores militares zelavam pela família e pelos

⁵ Cf. <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/linguagem-e-delirio-autoritario>>. Acesso em: 14 set. 2012. Depois de mal-estar no governo federal, a distribuição da cartilha foi interrompida.

bons costumes, os burocratas que normatizam os códigos de conduta verbal buscam proteger a moral dos grupos excluídos.

Durante os 21 anos de ditadura militar, de 1964 a 1985, a arte brasileira teve de submeter-se ao subjugo da censura oficial. Enfatize-se que esse período permanece vivo na memória dos artistas, ainda atuantes, que por ela passaram. Paradoxalmente, muitos daqueles que sofreram as agruras de sujeitar suas obras à aprovação de um censor, hoje defendem o patrulhamento do politicamente correto. Há 45 anos a censura era de ordem política e moral, porém, hoje, ela é de ordem social. Naqueles anos, ela era oficial, mas hoje parece insinuar-se subliminarmente entre os pares do meio artístico, temerosos da reprovação recíproca.

O caso dos trapalhões

Há até 15 anos, as ocorrências de rebaixamento moral, linguajar injurioso e escárnio explícito abundavam na cena cômica do teatro e dos meios de comunicação de massa. Um dos exemplos mais significativos desse período é o do grupo cômico Os Trapalhões. Na forma como apresentava menores, pobres, negros, mulheres, gays, migrantes e idosos, a obra do quarteto pode ser enquadrada pelas patrulhas ideológicas, nos dias atuais, como *politicamente incorreta*.

Destaca-se que, D'Oliveira e Vergueiro (2011), em um artigo sobre o humor na TV brasileira, lembram que os trapalhões já lançavam mão de eufemismos para, ironicamente, denominarem-se entre si: rapaz alegre para Dedé, cabeça-chata para Didi, azulão para Mussum e pouca-sombra para Zacarias. Para os autores, ainda, as fraquezas e defeitos ligados à classe social e à etnia de Mussum, como a vadiagem e a bebedeira, seriam, paradoxalmente, explorados pelo tipo como uma

ação afirmativa, ampliada pelo ufanismo em relação a sua origem pobre, no Morro da Mangueira.

Mussum sempre ficava enfurecido quando os outros trapalhões faziam alusão ao urubu, ao macaco ou a qualquer outro apelido de conotação racista ou, ainda, quando lançavam chacotas preconceituosas. Em cena, às vezes, era chamado por seus parceiros de negão, azulão ou grande pássaro; ocasião para que ele disparasse um de seus bordões: “É a mãe!”⁶. Caberia aqui a pergunta feita por João Carlos Rodrigues em “O negro brasileiro e o cinema”:

Os personagens engraçados e humildes, tipo Crioulo Doido, ajudam a perpetuar o arquétipo – ou podem conter, dependendo do ator e da situação, críticas sutis e impiedosas a uma situação social constrangedora? (RODRIGUES, 2011, p. 149).

Ou, prosseguindo com a reflexão do autor em relação aos estereótipos dos tipos negros, deve o cômico negro, “coibir-se, refugiando-se no realismo para evitar a perenização de caricaturas? Não estaria assim fingindo ser branco? Não tem o negro o direito, como todas as outras raças, de rir de si próprio?” (RODRIGUES, 2011, p.149).

No filme *Os Vagabundos Trapalhões* (TANKO, 1982), Bonga, personagem de Renato Aragão, recolhe bitucas de cigarro do chão, para acendê-las na frente do menino Pedro⁷. No esquete *Delegacia*, do programa *Os Trapalhões*, vemos Dedé sendo liberado pelo guarda, após uma detenção, ao lado de uma mulher com o braço quebrado. O delegado concorda em soltar o trapalhão, desde que ele prometa não

⁶ “Eu chamava: *ô, negão!* E ele me chamava: *ô paraíba!...* Ficava aquela brincadeira que não ofendia... a nós mesmos. E os outros não ficavam ofendidos” (Renato Aragão em depoimento ao autor em 11/03/13).

⁷ Em *Bonga, o vagabundo* (LIMA, Victor. *Bonga, o Vagabundo*. Brasil, 1969. Filme), filme da carreira solo de Aragão, anterior aos *Trapalhões*, o protagonista chega a dar um cigarro inteiro para um menor em situação de rua, que se prazenteia com longas tragadas.

surrar mais sua esposa. Neste momento, Didi chega para acudir a amiga, que exclama: “Ele me deu a maior surra, Didi!”, chorando. “Teresinha, te viraram pelo avesso, santa?”, ele pergunta. Neste instante, Dedé justifica-se: “É que eu cheguei no clube e ela tava aos beijos e abraços com o salva-vidas”. “O quê, Teresinha?! Você teve coragem de fazer isso com a gente? Vai levar outra...”, afirma Didi, colocando-a para fora do distrito policial aos tapas.

Em outro esquete, Casa Abandonada, exibido na década de 1980, enquanto os bufões dormem juntos no chão de um casebre invadido, surge um gorila furioso. Na cena, o bicho atira um a um pela janela, mas, quando se aproxima do dorminhoco Mussum, coloca-o no colo e começa a acariciá-lo: “Acho que é algum amigo de infância dele”, afirma Zacarias.

Atualmente, as empresas do mercado de bens culturais se cercam de cuidados com as formas de representação presentes em seus produtos – até para não serem processadas. Em relação à obra do quarteto televisivo, é preciso considerar o contexto em que foi produzida. Ex-integrante dos Trapalhões, o comico Dedé Santana afirma que a única intenção do grupo era a de encenar o discurso que vicejava nas ruas. Hoje, porém, ele afirma estar atento ao zelo que deve ser seguido: “Hoje a lista é deste tamanho do que você não pode falar. A Globo manda duas páginas: não pode falar isso, não pode falar isso (informação verbal)⁸”.

Em análise sobre registros documentais de turnês circenses no século XIX, Duarte chama atenção para o papel impolido que o palhaço sempre exerceu. Para a autora, enquanto a sociedade busca corrigir e disciplinar as crianças; no circo, o bufão tem o papel, engraçado e sedutor, de explorar a delícia das potencialidades anárquicas dos

⁸ Depoimento de Dedé Santana concedido a André Carrico em São Paulo, em 17 outubro de 2012.

pequenos.⁹ “Se a sociedade se esforçava para educar suas crianças, disciplinando-as e civilizando-as, os palhaços atuavam como elementos deliciosamente deseducadores” (DUARTE, 1995, p. 198).

O caso do mamulengo

A vigilância sobre os modelos de representação já alcançou também as expressões dramáticas da Cultura Popular. Mesmo pautados pelo respeito aos códigos e procedimentos da tradição, os artistas que atualizam esses gêneros veem-se obrigados a adaptarem seu brinquedo aos novos padrões ideológicos, também como estratégia de sobrevivência no mercado de contratação de seus espetáculos.

No caso do Teatro de Mamulengo, por exemplo, destaca-se a imagem do negro e da mulher. Tradicionalmente, nesse gênero de teatro de bonecos popular, a mulher costuma ser objeto de discriminação, tendo sua condição sempre definida em relação ao homem: solteira, casada, viúva, com ou sem profissão ou desprovida de função dramaturgicamente ativa. Quanto a algumas personagens-tipo, como a Chica-da-Fubá e as “bonecas de samba”, estas nem sequer falam. Para Brochado (2005), o fato de as *quitérias*¹⁰ não terem articulações e pouco poderem expressar seus desejos, servindo apenas para seduzir e dançar, também é reflexo do machismo do Mamulengo. Na opinião de Danilo Cavalcanti, mamulengueiro pernambucano atuante em São Paulo, as mulheres apareciam, geralmente, como bêbadas, libertinas, pervertidas ou, quando dignas, eram tolas, ficando sempre a serviço do marido. Além disso, levavam surras dos homens. Porém, Rosinha e

⁹ “Porque eu não sou professor. A pior coisa é se me chamassem de Tio Didi, Tio Renato. Porque eu não sou tio. Eu queria ser cúmplice da criança”. Renato Aragão em depoimento ao autor em 11 de março de 2013.

¹⁰ *Quitérias* são bonecas de vara, de madeira inteiriça, que representam as velhas senhoras e mocinhas sensuais no Mamulengo.

Marieta, as donzelas de sua brincadeira, são personagens que opinam, discutem, decidem e, muitas vezes, são as que mandam.

O negro era retratado pela tradição do boneco popular como preguiçoso, mau caráter, vagabundo e vítima dos personagens brancos; em algumas passagens, ele era filho de uma prostituta. No entanto, Danilo Cavalcanti relata que mudou essa perspectiva e apresenta seu afrodescendente como herói: “O Benedito é o herói da minha história. E tem gente que não gosta disso. Mas ele não é um coitado, não” (informação verbal)¹¹. Danilo evita a condescendência, mostrando um Benedito corajoso e inteligente.

Na peça *A Festa da Rosinha Boca Mole*, deslinda um casamento inter-racial, em que Rosinha, a donzela branca, filha do coronel, casa-se com Benedito, criado de seu pai e negro. O final da história é feliz, pois Benedito não é condenado, nem punido. Em relação aos temas da honra, violência, sexualidade e do papel social de minorias, a tendência do mamulengueiro é livrar-se do discurso que possa, hoje, ser considerado preconceituoso; não apenas porque as novas gerações de artistas populares tiveram mais acesso à educação formal, o que é um fato, mas porque já não compartilham dos mesmos valores dos antigos mestres.

Ainda que o Mamulengo não seja, a princípio, um gênero de teatro para crianças¹², a presença do público infantil, sobretudo em escolas e centros culturais – palco predominante do brinquedo na metrópole – é majoritária. O brincante Mestre Valdeck de Garanhuns, conta já ter sido severamente criticado após uma função infantil em uma escola pública, para a qual nunca mais foi convidado, porque a comunidade evangélica do local não aceitou sua personificação do

¹¹ Depoimento de Danilo Cavalcanti, concedido a André Carrico em Guararema-SP, em 20 de junho de 2014.

¹² No interior pernambucano, a plateia adulta ainda é intensa, sobretudo, a partir de certa hora, quando as apresentações adentram à noite.

diabo, denominado Satanás, bem como suas críticas à extorsão dos fiéis pelas igrejas neopentecostais. Ele afirma que “Já não dá para botar o mamulengo do demo e, em nome do respeito religioso, é proibido criticar a exploração religiosa (informação verbal)¹³”.

O mestre também tirou os revólveres e peixeiras de seu brinquedo. Nesse caso, a iniciativa foi dele, pois Valdeck concorda com a subtração das armas no Mamulengo, afinal para ele, no que diz respeito à violência, o artista que se apresenta para crianças deve zelar pela forma como oferece os conteúdos da tradição. Em outras barracas de Mamulengo, contudo, as armas ainda são adereços utilizados nos embates entre poderosos e oprimidos, mesmo que apareçam com menor frequência. O palavrão, recurso cômico outrora frequente em muitos espetáculos, é outra expressão distante dos exemplos que temos acompanhado.

Inconclusões

Em um país em que ainda predominam ações discriminatórias, a legitimidade das minorias de pleitearem seus direitos é indiscutível. Diante desta perspectiva, políticas de ações afirmativas, que procurem, pelo menos, amenizar o incomensurável prejuízo de séculos de opressão, são urgentes.

Longe da pretensão de conclusões peremptórias e definitivas, nossos argumentos querem antes nadar contra a corrente das opiniões majoritárias. Em um exercício dialético, pretendemos oferecer antíteses às teses já quase consensuais dos artigos e discussões promovidos por ativistas e acadêmicos. Além disso, nosso objetivo é pipocar

¹³ Depoimento de Garanhus, concedido a André Carrico, em Guararema-SP, em 22 de julho de 2014.

provocações que abram o debate e questionem argumentos e atitudes daí decorrentes que vêm se tornando inquestionáveis.

O riso não tem uma função pedagógica, a priori. Em que pese a justiça da causa da correção política, a tentativa de controle dos usos de linguagem e de representação cênica e pictórica de minorias não parece resolver o problema do preconceito, nem atenuar a violência de que, muitas vezes, esses grupos são vítimas. É possível até que a higienização de comportamento e vocabulário do personagem cômico possa vir a mascarar a realidade revelada pela sua insolência e incorreção.

Quem sabe se injuriar minorias (negros, mulheres, gays, idosos) não é, por contraste, uma maneira de gritar a injúria que eles tanto sofrem? Por que, ao invés de pensarmos as designações rebaixadoras como formas de afirmação do preconceito, não podemos considerá-las ocasiões de denúncia?

Ao proibir os artistas – e cômicos, em especial – de utilizar a linguagem corrente e a representação de situações cotidianas como crítica às mazelas que castigam esses sujeitos, a political correctness pode animar o ódio daqueles que são censurados nas mais diversas manifestações de sua criatividade e abafar uma das melhores capacidades do humor, a de criticar.

The politically incorrect in the popular comedy

André Carrico

Abstract |

The paper defends the critical insolence of the comic-popular discourse. It discusses the idealistic didactics in the normatization of the models of representation of comedy, imposed by the ideology of the political correctness. It criticizes the hygienization of the comic character, cites four examples of alleged inaccuracy in the work of Os Trapalhões and analyzes the interference of political correctness in themes, forms and language of contemporary players of Mamulengo.

Keywords: Popular comedy. Political correctness. Mamulengo Theater.

Referências |

ARISTÓTELES. **Arte retórica**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 1998.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1993.

BROCHADO, Isabela. **Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil**. 2005. 498f. Tese (Doutorado em Teoria Teatral) - Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College, Dublin, 2005.

CASA ABANDONADA: esquete de programa televisivo. In: COLEÇÃO os Trapalhões Forévis. Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 3 dvds (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0. (Programa de TV)

DELEGACIA: esquete de programa televisivo. In: COLEÇÃO os Trapalhões Forévis. Produção Editora Abril. São Paulo: Editora Abril, 2005. 3 dvds (aprox. 378 min.), cor, português, dolby digital estéreo 2.0. (Programa de TV)

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes; VERGUEIRO, Waldomiro. Humor na televisão brasileira: o interessante e inusitado caso do programa Os Trapalhões. **Revista da USP**, São Paulo, n. 88, fev. 2011. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13857/15675>>. Acesso em: 14 set. 2012.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

LIMA, Victor. **Bonga, o Vagabundo**. Brasil, 1969. (Filme)

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TANKO, Josip Bogoslaw. **Os Vagabundos Trapalhões**. Brasil, 1982. (Filme)