

NO QUINTAL DO MUNDARÉU: COMO ALIAR CRÍTICA E COMICIDADE?

Por Julia Guimarães¹

Após retornar de um festival na Colômbia, o grupo Teatro do Imprevisto (São José dos Campos) apresentou, durante o 37º Festivale, o espetáculo de rua *No quintal do Mundaréu*. Com o uso de diferentes técnicas associadas a vertentes populares – como a música ao vivo e o teatro de mamulengos – o grupo trouxe para a Arena Parque da Cidade, no dia 10 de setembro (domingo), uma reflexão pouco habitual a esse tipo de teatro, relacionada à opressão de gênero.

Com direção de Luiz Carlos Laranjeiras e dramaturgia de Rogério Guarapiran (em colaboração com o elenco da obra, formado pelas atrizes Cibele Tomaz, Marcela Puppio, Vivian Rau e pelo ator Ricardo Salem), *No quintal do Mundaréu* narra a história de Maria, uma menina que se recusa a nascer em um mundo pouco receptivo às mulheres. Tal como o famoso personagem medieval recriado por Luis Alberto de Abreu na peça *Till – a saga de um herói torto*, aqui também é o relato sobre a preferência do ventre materno às hostilidades da vida extrauterina que serve de pretexto para se fazer uma crítica aguda à sociedade vigente.

Na versão do Teatro do Imprevisto, é a violência de um mundo machista e patriarcal que surge problematizada na montagem. Há, no entanto, um paradoxo que atravessa toda a criação: como tratar de um tema tão sério, denso e traumático por meio de uma linguagem cômica, deliberadamente exagerada e voltada para todas as idades? Não haveria, nessa escolha, o risco de a forma teatral explorada esvaziar a própria crítica?

Logo nas primeiras cenas, é esse o paradoxo que se impõe à recepção da peça. Interpretado por Ricardo Salem, um narrador-bufão relata uma sequência de

¹ Crítica teatral, professora, pesquisadora e jornalista. É coeditora do site Horizonte da Cena (horizontedacena.com), pós-doutora em Artes Cênicas pela UFMG e concluiu seu doutorado na USP, com pesquisa em teatro contemporâneo.

obituários de mulheres: “Fulana bateu as botas. Beltrana comeu capim pela raiz. Sicrana deu com o rabo na cerca (...) Três Mulheres foram pro beleléu”. Nessas frases, o tom leve, quase jocoso, revela um nítido desarranjo entre o *que* se conta e o *como* se conta.

Talvez por se tratar de uma montagem de rua, a construção verbal do relato sobre a violência, com o uso de palavras como “beleléu”, e expressões como “bateu as botas”, faz lembrar uma comicidade despreziosa, que normalmente usamos para tratar de temáticas ligeiras. O objeto da narrativa, contudo, diz respeito ao feminicídio, um dos problemas mais graves da sociedade brasileira, ainda mais pelo crescimento do número de vítimas nos últimos anos. Se o interesse do grupo era o de criticar essa prática (o que se confirma nas cenas seguintes), um outro tipo de investimento na forma teatral seria bem-vindo, a fim de evitar, por exemplo, que parte da plateia chegasse a rir de uma realidade tão trágica, como ocorreu na apresentação realizada durante o 37º Festival. Afinal, o gênero da comédia só logra ser crítico quando o alvo do riso é o opressor e não o oprimido.

Esse mesmo desajuste entre forma e conteúdo se repete nesta primeira parte da obra. A fim de denunciar o lugar subalterno da mulher numa relação matrimonial, a sequência seguinte vale-se dos bonecos e da dramaturgia dos mamulengos para narrar o bate-boca entre a esposa que deseja se formar doutora e o marido autoritário que a enxerga unicamente como sua cozinheira e parideira. A despeito do contexto abordado – o retrato de um conflito infelizmente atual no que tange aos papéis de gênero – a linguagem dos mamulengos, ao tratar a história com humor, acaba por enfraquecer sua denúncia.

O resultado é que, mais uma vez, o público ri da situação, inclusive da complicada cena de “pancadaria” (recurso dramático característico da tradição do mamulengo), na qual a esposa apanha do marido. Aqui, surgem algumas perguntas: o tratamento cômico não acaba sendo uma forma de suavizar a gravidade da agressão? Será que para denunciar a violência é necessário reiterá-la? Não haveria outras formas de problematizá-la cenicamente sem ter que retratar a figura feminina em um contexto tão depreciativo? E, ainda, o que significa apresentar essa cena em praças e parques, para plateias muito provavelmente compostas também por crianças? Seria este um espetáculo adequado a todo tipo de espaço e de idades?

A sensação de desajuste mencionada acima se intensifica ainda mais na passagem seguinte, em que o narrador pergunta à plateia se alguém conhece a história sobre o dia de seu próprio nascimento. Na sequência, o bufão protagoniza o parto de um boneco. Aqui, novamente, tanto a dramaturgia quanto a encenação mais reforçam o riso do que a beleza e a força feminina que circundam o ato de dar à luz a uma criança. O resultado é que vemos o grito de dor de uma mulher em parto – protagonizada por um ator do sexo masculino, o que reforça ainda mais sua comicidade – gerar gargalhadas na plateia, reforçando, mais uma vez, o desencontro entre o que se diz e o como se diz.

O contraponto a essas problemáticas sequências iniciais ocorre à medida em que peça desenvolve o enredo descrito em sua sinopse. Para que a menina Maria finalmente aceite sair da barriga de sua mãe, surgem, na trama, outras Marias, que representam, pelo seu exemplo de vida, alguns bons motivos para que uma mulher queira vir ao mundo. Aqui, a dramaturgia vale-se de duas personagens reais – Marinês e Xamego – que foram pioneiras em abrir caminhos para as mulheres em suas respectivas áreas. Enquanto a pernambucana Marinês (1934-2007), também conhecida como a “rainha do xaxado”, foi a primeira mulher no Brasil a formar uma banda de forró, Xamego (1909-2007) era o nome do palhaço da paulista Maria Eliza Alves dos Reis, numa época em que apenas homens poderiam exercer essa profissão. Ainda que tenha se camuflado em uma identidade masculina, Xamego é reconhecida como a primeira palhaça negra brasileira.

O contraste dessa sequência com as anteriores remete justamente à escolha por responder a opressão com exemplos bem-sucedidos de protagonismo feminino. Além disso, a inversão de perspectiva presente nessa segunda parte do espetáculo faz com que a brincadeira e o diálogo com as crianças da plateia tornem-se muito mais coerentes com a trama e com sua própria faixa etária. A mãe grávida da menina Maria surge retratada, por exemplo, por uma enorme boneca, que serve de “palco” para outras bonecas menores, em um recurso de linguagem criativo e original.

É dessa mesma boneca gigante que pessoas da plateia são convidadas a entrar e sair na passagem final da encenação. Ao brincar de “simular” o nascimento como um jogo para estimular a pequena Maria a querer sair da barriga da mãe, a ação projeta simbolicamente a ideia de que as meninas e mulheres do público seriam também bons exemplos de existência no mundo. Aqui, a brincadeira faz sentido

justamente porque não dialoga com situações de opressão e, sim, de empoderamento feminino.

Assim, *No quintal do Mundaréu* é perpassado tanto por momentos em que a estética da montagem acaba por diluir sua crítica quanto por outros nos quais a atuação, dramaturgia e encenação ajudam a reforçar essa mesma crítica, ao produzir beleza e poeticidade com suas proposições. Talvez a presença de artistas mulheres nas funções de direção e dramaturgia (ambas assinadas por homens) colaborasse para que os paradoxos mencionados acima fossem atenuados. Ainda assim, as surpresas guardadas nas sequências finais, associada à alegre musicalidade da criação favorecem tanto seu desenlace quanto a mensagem deixada pela obra na memória de quem a assiste.