

O intelectual sul-mato-grossense em cena: o papel de Cristina Mato Grosso na dramaturgia brasileira *

Wagner Corsino Enedino **
Bruna Franco Neto ***

Resumo

Ancorando-se nos pressupostos teóricos de Said (2005), Santos Silva (2004), Santiago (2000) e Souza (2002, 2007) acerca do papel do intelectual na contemporaneidade, nas observações de Pavis (1999), Pascolati (2009), Peixoto (1980) e Ryngaert (1996) no que concerne aos estudos do texto dramático, bem como nas pesquisas de Enedino, São José (2011) e Mato Grosso (2007) em relação ao percurso histórico/cultural da dramaturgia de Mato Grosso do Sul, objetiva-se, neste trabalho, enfocar um olhar crítico sobre a identidade do intelectual sul-mato-grossense, dando destaque à dramaturga Cristina Mato Grosso como representante nesse processo de busca e propagação da identidade teatral do estado.

Palavras-chave

Teatro brasileiro contemporâneo; intelectual; Cristina Mato Grosso.

Abstract

Anchoring on the theoretical assumptions of Said (2005), Santos Silva (2004), Santiago (2000) and Souza (2002, 2007) about the role of the intellectual in contemporary times, based on the comments of Pavis (1999), Pascolati (2009), Peixoto (1980) and Ryngaert (1996) with regard to studies of the dramatic text, as well as in the researches of Enedino, São José (2011) and Mato Grosso (2007) in relation to historical / cultural dramaturgy of Mato Grosso do Sul, this work aims to focus on a critical point of view about the identity of the intellectual sul-mato-grossense, pointing out the playwright Cristina Mato Grosso as a representant in the process of search and dissemination of the theatrical identity of the state.

Keywords

Brazilian contemporary drama; intellectual; Cristina Mato Grosso.

* Recebido em 15 de abril de 2013 e aprovado em junho de 2013.

** Doutor em Letras pela UNESP (2005), Campus de São José do Rio Preto. Atualmente é Professor Adjunto IV da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

*** Aluna de Mestrado no Programa de Pós Graduação em Letras pela UFMS, Campus de Três Lagoas, com pesquisa voltada à dramaturgia sul-mato-grossense. Apoio CAPES.

Introdução

No campo da literatura, a dramaturgia é pouco explorada no que diz respeito ao texto, considerando que, segundo Pavis (2011), dramaturgia, em sentido mais genérico, é a técnica que procura estabelecer princípios para a composição de peças de teatro. Esse fato talvez possa ser explicado pela falsa ideia de que o teatro só é completo se for encenado; uma perspectiva que desvaloriza o texto teatral enquanto literatura. Entretanto, um dramaturgo é tanto patrimônio do teatro como representação quanto da literatura, pois o texto pode atingir suas finalidades independentemente da representação cênica, já que “é a porção perene do fenômeno teatral: findo o espetáculo, resta o texto a ser estudado, analisado, relido, reinterpretado, reencenado” (PASCOLATI, 2009, p. 95). O texto é, portanto, a parte concreta, que pode ser utilizada tanto para a representação artística teatral quanto para o estudo crítico do texto.

Nesse sentido, como parte da literatura, o dramaturgo, ao construir um drama, atenta-se ao impacto daquilo que está escrevendo, a sua importância no quadro crítico. Busca-se a realização de um teatro modificador, atuante na crítica cultural, política e social; espelho do povo e de seus anseios, lâmpada que ilumina e mostra os campos ocultos da sociedade. A literatura apresenta, em sentido geral, um relevante papel social na formação do homem. Assim, conseqüentemente, a literatura dramática não foge a essa caracterização.

Dessa forma, ao influenciar na formação humana, o dramaturgo constitui-se também como um intelectual, no sentido de promover discussões críticas acerca das condições do mundo. Com efeito, a Arte se constitui como instrumento de representação, formação e crítica, uma vez que “toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso desta linguagem e a criação, experimentação ou mistura destes elementos para construir obras particulares” (CANCLINI, 2001, p. 37). São essas “regras de funcionamento específicas” que “tornam possível que a arte seja um fato social. Tensão entre os que as assumem e os que trabalham em ruptura com elas” (CANCLINI, 2001, p. 37), pois “quando o homem se utiliza da representação para projetar o seu universo em construção, tornando-se capaz de estabelecer uma relação do seu domínio consciente sobre o mundo sensível com a matéria que emana do seu inconsciente, certamente, ele está pondo em exercício o que vem a ser chamado de Arte” (MATO GROSSO, 2007, p. 25).

Sendo assim, a Arte assume o seu papel mais significativo: despertar sensações que estimulem o senso crítico. O teatro promove, de forma objetiva, esse sentimento de identificação com o texto, tanto na forma literária quanto representada. Sobre esse paradigma do viés social do teatro,

O que se questiona não é apenas *como* (grifos do autor) o teatro fala, mas sobretudo *do que* (grifos do autor) se permite falar, que temas aborda. Do teatro íntimo ao teatro do mundo, do teatro de câmara ao teatro histórico, as mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias (RYNGAERT, 1995, p. 09).

O texto dramático acompanha a evolução humana e se compromete a questionar as suas imperfeições e injustiças. Diante desse quadro mimético e diegético, destaca-se o nome de Cristina Mato Grosso, na dramaturgia sul-mato-grossense, que, enquanto intelectual, cumpre seu papel na sociedade ao revelar a cultura de um estado híbrido, popular, sertanejo e que busca, assim como outros, a sua identidade e uma situação social mais justa. Nesse contexto de produção cultural, a dramaturga faz um teatro híbrido em que elementos da cultura erudita e elitista se aproximam do teatro popular (no caso, elementos de vertente trágica e as personagens tipificadas) e em que se repetem estruturas, possibilitando a comunicação imediata, como exige um teatro popular.

1. A presença do intelectual no cenário latino-americano

No contexto da América Latina, ser um intelectual esteve (e ainda está), de certa maneira, mais relacionado às tendências exteriores do que a um ideal independente e nacional. A América Latina, ainda impregnada do conceito de colônia, produzia sua arte como reflexo e simulacro do artista colonizador, o europeu, tomando-o como ideal perfeito de intelectual, ao qual se deveria imitar sem restrições. Cumpre ressaltar que, partindo-se dessa premissa, “a fonte torna-se a estrela inatingível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão” (SANTIAGO, 2000, p.18). Nessa perspectiva, sem as influências europeias, a produção intelectual latina nem sequer existiria ou seria algo desprezível, sendo, portanto, o único objetivo desses “pobres colonizados” buscar irremediavelmente igualar-se às tendências europeias, sem, contudo, jamais conseguir.

Entretanto, como alerta Maria Eneida Souza (2002), as produções do passado devem servir como força inspiradora para a elaboração do nosso próprio fazer artístico e intelectual, e não como modelo; devem participar de um diálogo crítico entre a cultura hegemônica e a literatura/cultura dos países periféricos. Encarada como influência, a cultura europeia acarreta o enriquecimento intelectual dos países latinos, sem que eles percam a sua própria cultura, haja vista que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, T.S. 1989, p.39). Dessa forma, a cultura de um povo, bem como o seu poder intelectual, inevitavelmente, estarão interligados às muitas influências (tradições) que receberão, as quais, amalgamadas, formam outra cultura.

Com efeito, torna-se pertinente compreendermos os artistas como representantes da intelectualidade, os quais proporcionam reflexões sobre comportamentos humanos por meio das obras de arte: “os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressora” (SAID, 2005, p. 21). Na obra artística *Foi no belo sul Mato Grosso*, de Cristina Mato Grosso, o intelectual assume seu papel de maneira transparente, uma vez que utiliza a ressonância da arte para denunciar as condições precárias a que muitos seres humanos estão submetidos.

(atores se despem das satíricas vestimentas ricas e cantam para o público)

MÚSICA – Bete e Betinha

Mas não é nada disso, não,

Foi tudo uma ilusão,

Foi só um musical, meu pessoal!

Maria está na prisão,

Seus irmãos desgraçados estão,

E assim vai essa geração,

E outras que virão,

Nosso tempo carece de ação,

Prá aprumar essa geração

E outras que virão!

(MATO GROSSO, [s.d], p. 24).

No fragmento supracitado, última fala das personagens na peça, a dramaturga declara sua indignação por meio da música entoada. Trata-se de uma espécie de desabafo, de incredibilidade diante da situação enfrentada pelas camadas desfavorecidas da sociedade.

Nesse contexto, o intelectual latino se estabelece em um “entre-lugar”, ou seja, em um espaço teórico relacional por excelência; ele é um ser híbrido que por não poder fugir da influência europeia e agrega-a ao seu contexto, misturando-a e transformando-a em sua própria identidade, a qual é fragmentada. Assim, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38).

A identidade cultural latino-americana é híbrida assim como seu povo, sendo constituída continuamente, misturando outras culturas às suas para formar a própria identidade cultural/intelectual. Partindo-se desse princípio, destaca-se que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza” (SANTIAGO, 2000, p. 16), que revelam que o novo sempre terá algo antigo, que por meio da tradição se faz o contemporâneo e que é impossível ser alheio às influências recebidas tanto da tradição quanto de outras culturas, uma vez que é necessário que “o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40).

Ainda conforme assevera Santiago (2000), o latino-americano começa a marcar seu território e a se estabelecer enquanto nação que possui sua própria identidade cultural quando, ao receber o que os colonizadores colocavam como ideal de cultura e modelo de vida, transfigura-o, assume-o. Contudo, ele assinala a sua diferença, ora agregando a cultura do outro à sua, ora confrontando-a.

Convém, ainda, assinalar que a noção do intelectual, segundo Said, ancorado em Gramsci, não pode ser tomada em sentido estrito. Aqueles que desempenham uma função intelectual na sociedade podem ser divididos em dois tipos: os intelectuais tradicionais, como professores, clérigos e administrativos, e os intelectuais orgânicos, ligados a classes ou empresas. O mesmo autor enfatiza que “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (SAID, 2005, p. 19).

Segundo Said, o intelectual emerge sobre um fundo cultural e sob uma forma de papel político social. Visto por esse lado e pensando no Brasil no final da década de setenta e início da década de oitenta, momento em que cultura e resistência sofrem influência da contracultura, o intelectual tem como missão esclarecer o sentido da

História. Ao intelectual engajado, em nome de uma “consciência crítica”, cabe um discurso que visa a uma necessária “moralização do mundo”. Nesse sentido, o estudioso considera que

[...] o intelectual deve alinhar-se aos fracos e aos que não tem representação. Robin Hood, dirão alguns. No entanto, sua tarefa não é nada simples e, por isso, não pode ser facilmente rejeitada como se fosse idealismo romântico. No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem (SAID, 2005, p. 35-36).

Nesse aspecto, parece relevante destacar que a figura do intelectual está presente em toda forma de manifestação. Com efeito, é significativo que se confronte o *status quo* e que, de alguma maneira, se procure disseminar a reflexão crítica a todos os espaços sociais, permitindo um canal de interlocução entre centro e margem, e entre classe hegemônica e subalterna. Uma forma democrática de se exercer a obrigação crítica e de alerta do intelectual é por meio da Arte, a qual, em geral, consegue chegar ao alcance de diversas pessoas, de maneiras distintas. No campo teatral, destaca-se o nome de Cristina Mato Grosso, no estado do Mato Grosso do Sul, enquanto uma intelectual que se preocupa em demarcar posição frente ao papel social do teatro.

2. Cristina Mato Grosso: o ressoar do teatro sul-mato-grossense

Maria Cristina Moreira de Oliveira, de nome artístico Cristina Mato Grosso, é atriz, dramaturga e diretora teatral. Graduada em Letras, fez doutorado em Teatro na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Foi uma das criadoras do GUTAC – Grupo Teatral Amador Campo Grandense, hoje INECON – Instituto de Educação e Cultura Conceição Freitas –, em que realizou um relevante trabalho com o desenvolvimento de um teatro de militância, popular e, em outro momento, voltado para a atuação no contexto escolar. O GUTAC sempre se destacou pelo seu teatro engajado, de transformação da realidade social, e, também, pelo seu pioneirismo no que concerne à implantação e à divulgação de uma identidade do teatro e da cultura do Mato Grosso do Sul.

Cristina Mato Grosso é considerada a “Dama do teatro sul-mato-grossense”. À frente do grupo GUTAC, trouxe o teatro de resistência para Mato Grosso do Sul e revelou a cultura do estado ao Brasil. Todavia, pouco se conhece sobre seu trabalho e os estudos sistemáticos no que tange a sua literatura são inferiores à grandiosidade de sua

obra, pois, como ressalva Enedino e São José (2011, p. 47), “não há como tracejar o cenário dramaturgicamente de Mato Grosso do Sul sem apontar o nome de Cristina Mato Grosso, visto ter sido ela um baluarte nesse campo artístico”.

Devido aos seus projetos de Arte/Educação e o seu teatro engajado, a dramaturga constitui-se como uma das grandes intelectuais da região. O grupo GUTAC está entre os grupos teatrais brasileiros que se caracterizam também pelo teatro de resistência e militância, que combate a falta de liberdade de expressão. Os textos de Cristina Mato Grosso retratam problemas de ordem social, como a prostituição, a exploração do menor, a falta de moradia e de saneamento básico, enfim, as condições subumanas a que o povo está submetido.

Como marca de seu processo artístico/intelectual, a dramaturga é uma agente transformadora da sociedade por meio de seus textos, os quais possuem uma linguagem direta e popular, de maneira a alcançar todas as classes, alertando-as.

JANJÃO – Negócio seguinte, cara. O time tá formado, e tá faltando na jogada um mão leve inteligente tipo você!

INDIO – É pegar ou largar

VADO – ...Pergunto por perguntar... Se não é coisa desonesta e nem muito arriscado....

INDIO – Tem risco, não, seu cagão! Cê vai ter o melhor serviço!

JANJÃO – Cala a boca, Indio! Os pormenor vem depois....

VADO – Se vai escamar, vou me arretirar...

CIDA – Topa, Vado! Topa! Eu ajudo você!

VADO – Isso não é coisa de mulher! Não se meta!

INDIO – A mana ta com a razão, cara!

JANJÃO – Agora chega de nhemnhem nhem. Cê tá sujo no caso da rodoviária, é só nós deixa a polícia saber, que ela vai te dar o trato! E cê vai tar sozinho...

INDIO – Deixa ele experimentar aquelas porradas gostosas no lombo, há, há!

CIDA – E eu vou achar é pouco!

JANJÃO – É pegar ou ...

VADO – apanhar!! (todos riem) então vamo, lá! (afastando-se todos juntos confabulando) (MATO GROSSO, s/d, p. 16).

Nesse segmento, ela cumpre o seu papel de intelectual, pois “é preciso ser e agir como intelectual, falando sobre, para e com a sociedade, intervindo na esfera pública, no espaço da cidadania, a partir, também, das posições e dos interesses culturais” (SANTOS SILVA, 2004, p. 51). Por meio da cultura, mais especificamente o teatro, a dramaturga coloca em voga o discurso das minorias e, ao utilizar-se da literatura dramática como instrumento modificador da sociedade, faz uso do princípio social do teatro que, “incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social” (PEIXOTO, 1980, p. 13).

O trabalho de Cristina Mato Grosso é altamente influenciado pelo teatro medieval de Gil Vicente em seu caráter de valorização da cultura popular, da poesia folclórica agregada à intenção crítica presente no texto e da apropriação da cultura popular como reflexo das condições da vida cultural do povo. Nas palavras da própria dramaturga, “as fontes populares nas quais bebe o teatro universal são inesgotáveis” assim como são necessários “bons pretextos para as literaturas regional, nacional e clássica caminharem juntas. O GUTAC, ao servir-se dessas fontes, aponta sua trajetória estética para o cruzamento de tais caminhos” (MATO GROSSO, 2007, p. 112). Pode-se, portanto, observar que a dramaturgia de Cristina Mato Grosso busca a junção do regional e do nacional, do clássico e do popular, para caracterizar suas obras.

Nesse espaço cultural de caráter híbrido, Cristina Mato Grosso é considerada uma artista que realiza um teatro popular no sentido de dar voz à cultura popular e às idiossincrasias de um povo. Seu trabalho apresenta, no sentido de projeto estético, a improvisação, a presença marcante de personagens alegóricos, a utilização de máscaras, do teatro de bonecos, de sombras, tendo ela sido reconhecida também fora do país por seu trabalho com os mamulengos. Sua linguagem traz aspectos de representação social, propondo um teatro que se preocupa com seu papel político-social, constituído por aspectos da cultura popular, haja vista que “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2008, p. 246). Eis o motivo da escolha pelo teatro que representa o popular: a forma mais transparente de se expressar acerca desse povo é falar como eles; porém, expor aquilo que não são capazes ou são impedidos de ver, de promover. A dramaturga utiliza marcas linguísticas definidas para caracterizar esse fato, como o uso constante de músicas de cantores regionais, tais como Delio e Delinha, assim como expressões coloquiais como “buraco da casinha”, “tubaco”, “cachorrinho baio”, “bulicho”, entre outros.

Por meio de sua arte, Cristina Mato Grosso populariza o conhecimento e dá cientificidade ao popular, pois “conjugando o saber produzido por especialistas com sua divulgação mais popularizada traduz os diferentes lugares por onde passa atualmente o conhecimento, exigindo-se a revisão de antigos preconceitos relativos à separação entre cultura erudita, popular e de massa” (SOUZA, 2002, p. 67). Dessa forma, como

intelectual, Mato Grosso faz de seu teatro um ambiente também híbrido, reflexo do ambiente ao qual está inserido.

3. Entre a fábula e o espetáculo: a arte como denúncia social

Ao falar sobre a busca pela identidade teatral sul-mato-grossense, a dramaturga mostra, em sua escrita, “o tempero da regionalidade fronteiriça somada ao tom debochado para imprimir sua linguagem crítico-social [...]” (MATO GROSSO, 2007, p. 96), para ressaltar o tom híbrido do estado sul-mato-grossense. Além disso, propõe um teatro que “se compromete cada vez mais com o oprimido, na perspectiva de transformação desta realidade social” (MATO GROSSO, 2007, p. 59-60). Nesse contexto, podemos abordar a peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979), considerada um divisor de águas na história do teatro da região Centro-Oeste por apresentar uma linguagem irreverente, coloquial e que se preocupa com aqueles que vivem à margem da sociedade civil organizada.

A obra sofreu censura na faixa etária dos dezoito anos e foi a primeira peça de Cristina Mato Grosso a ser encenada em âmbito nacional pelo grupo GUTAC. Do ponto de vista formal, a obra é composta por um ato e quinze cenas que contam a história de Maria e sua família, personagens miseráveis que vivem em uma situação de desagregação social.

A mãe se prostitui para alimentar os filhos, e estes, influenciados pelas condições de vida precárias e pelo meio, acabam por se marginalizar. Maria (a filha mais velha e protagonista) é uma adolescente que sofre assédio do patrão no serviço e do próprio pai em casa. A protagonista vê a mãe recebendo amantes no ambiente familiar para poder sustentar a família. Já sua irmã parte iludida para a vida de prostituição e seu irmão forma quadrilha; o namorado, por sua vez, parte para longe, onde se tornará escravo de uma fazenda. Nesse universo, num momento de extrema inocência e carência, Maria tem relações sexuais com o pai, fica grávida e dá à luz o bebê num “buraco de casinha” (poço de fezes). Por fim, acaba na cadeia.

Considerando que a identidade é “formada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13), as personagens constituintes da peça sofrem um processo de transformação identitária, que é influenciado pelo meio social e histórico ao qual o ser humano está inserido, sendo este um dos principais eixos temáticos da literatura de Mato Grosso. Assim, segundo Pallottini (1989), as características físicas,

psicológicas e a situação social, política e ideológica das personagens são fatores relevantes no que concerne ao processo de constituição desses seres que representam a vida, já que “o personagem nunca é tal por si mesmo, mas é de alguma forma porque os demais são de alguma outra” (PALLOTTINI, 1989, p. 14).

As personagens da peça, assim como a literatura dramática sul-mato-grossense, estão em busca da sua identidade. Considerando que tanto o nome quanto o sobrenome de um sujeito lhe confere cidadania no contexto social, as personagens de *Foi no belo Sul Mato Grosso* não apresentam esse aspecto identitário. Todos são reconhecidos somente por apelidos, nomes entrecortados ou posição familiar ou social que ocupam (Mãe, Pai, Vado, Cida, Janjão, Índio, Carmo, Mulher do Seu Tobias, Véio Anju e Vizinha). Isso nos leva a refletir que essas personagens possuem uma identidade fragmentada ou uma “não-identidade”, o que corrobora a sua condição subalterna.

A peça se inicia *in medias res*, repleta de recursos estilísticos, como analepses (recuos) e prolepses (avanços) textuais, o que acarreta uma não linearidade cronológica, com cenas que se alternam entre o passado e o presente. Logo no início, na sexta cena, depois de sermos apresentados a uma protagonista descontrolada, enigmática e “sem coração”, Maria começa a dar indícios de desilusão e desapontamento com a vida:

(No presídio, Maria e Vado)

VADO – Olha aí, Maria, um pacote cheinho de chipa, tá quentinha. Você gosta muito, né...

MARIA – É, eu gostava muito de chipa...

VADO – Sabe, Maria, eu saí de vez lá de casa e me ajuntei com a turma do Janjão. Nós tudo vive agora lá no varjão da Nhanhá. Não dava mais, sabe...

MARIA – Eu sei, Vado, eu sei. Fez muito bem ... Nós não tem outra saída. (MATO GROSSO, [s.d], p. 8).

Para Pavis (2011), a noção de herói na tragédia é caracterizada pela presença marcante de uma carga emocional que provoca terror e piedade. Portanto, pode-se dizer que Maria, a protagonista, se configura como heroína da peça, pois transita por essas sensações a todo instante. Nesse ponto, observa-se, novamente, a aproximação entre o tradicional e o contemporâneo, uma vez que, com o advento do romance, a figura do herói épico desaparece, dando lugar ao herói problemático, cujas ações e destinos deixam de ser conduzidas por forças superiores (deuses) e passam a ser condicionadas por forças sociais, ou seja, “[...] o romance é a epopeia sem deuses” (LUKÁCS, 1963, p. 100). Com efeito, dentro dessa realidade, as peças de teatro também passaram a incorporar esse novo padrão estético, uma vez que tais aspectos representam uma “[...] sociedade que não tem mais certeza de que forças superiores e sábias guiam

constantemente os passos dos seres humanos” (SILVA, 2009, p. 180). Assim, já na cena inicial de *Foi no belo Sul Mato Grosso*, as personagens estão lançadas num espaço diegético de alta tensão, o que, inevitavelmente, as conduz a situações-limite.

Acerca disso, David Ball (2009) estabelece como princípios básicos quatro tipos de conflitos dramáticos. Um deles se dá quando as personagens se encontram em confronto com a sociedade, em que ao infringir ou não se adequar às regras sociais, a própria sociedade se coloca como “força atuante”, fazendo a personagem pagar por suas “falhas”, influenciando diretamente em seu destino. No fragmento ilustrado a seguir, os irmãos de Maria discutem acerca da dificuldade enfrentada pela família:

CIDA – Não é nada disso, não, seu tubaco! Quando trago comida prá casa, você sabe muito bem que é escondido. E além do mais, quanto você pensa que eu ganho lá, hein? Sobra de comida, sapato velho, e as roupas então... é um azar danado, nunca serve prá mim! Sempre acaba ficando prá mãe ou prá jabiraca da Maria!
VADO – Quem manda ser azarenta, hi, hi.
CIDA – Dinheiro, então... só vez ou outra prá comprar um Arizona [...] (MATO GROSSO, [s.d], p.4).

Um dos pontos mais abordados pela autora é o de evidenciar questões do cotidiano em suas peças. Prova disso é que, no período do regime de exceção brasileiro, muitas delas sofreram interferências dos órgãos de censura porque retratavam a realidade da repressão e da obstrução cultural que o país estava vivendo. Na peça em questão, a inspiração foi obtida de uma matéria do jornal local, partindo de um fato ocorrido na cidade de Naviraí/MS, com uma empregada doméstica que dá a luz em condições precárias, num buraco destinado às fezes humanas. Em reportagem ao *Jornal do Povo de Três Lagoas*, em 1980, Flora Thomé sintetiza o trabalho de Cristina Mato Grosso no que diz respeito à peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979):

Inspirada na própria realidade, Cristina consegue desenvolver uma cadeia de tramas em que vários enfoques são evidenciados de forma pungente e explosiva. A luta pela sobrevivência de classes completamente desprotegidas, num apelo faminto de vida ou de morte, ressoa em busca de soluções... Não importa como! Criaturas alienadas, não do contexto social, mas de um mínimo de segurança, atiram-se à vida com joguetes deflagradores, na tentativa última e íntima para denunciarem as injustiças e a contínua exploração do homem pelo homem. Opressores e oprimidos se cruzam, se acusam e se agridem como animais na disputa pela lei do mais forte (THOME, 1980 *apud* ENEDINO; SÃO JOSÉ, 2011, p. 59).

Assim, Cristina Mato Grosso, engajada em seu papel político, social e cultural como intelectual, busca, ao evidenciar essas situações, confrontar “opressores e oprimidos”, fazendo-os conscientes da existência um do outro, dissolvendo fronteiras

entre a “baixa cultura” e a “alta cultura” (no pensamento crítico dos Estudos Culturais)¹ e reconhecendo a pluralidade de públicos e as situações heterogêneas das audiências:

Precisamos de intelectuais que, sem abdicarem daquilo que os define como intelectuais, que é a perspectiva cultural da ação cívica, estejam imersos no mundo social, nele argumentem, nele articulem as suas às outras vozes sociais, nele proponham perguntas e respostas capazes de estimularem a nossa condição e prática de sujeitos significantes, reflexivos e pragmáticos (SANTOS SILVA, 2004, p. 61).

Nesse sentido, a dramaturga sul-mato-grossense evidencia sua importância no cenário teatral e intelectual do estado: a de uma figura exemplar que possui a capacidade de encontrar nos lugares mais impróprios sua arte, dando-lhe vida e representando um ideal de luta a ser conquistado.

Considerações finais

Na história da literatura dramática, o teatro nasce como uma “forma de a sociedade autocriticar-se através da representação de seus costumes cotidianos” (PEIXOTO, 1980, p. 15) e é por esse viés que se estrutura a peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979). Nas palavras da autora, a peça “se impõe pela originalidade, pela irreverência e pela consciência de que algo deveria ser feito pela preservação da própria personalidade” (MATO GROSSO, 2007, p. 93).

A dramaturga Cristina Mato Grosso parece pesquisar suas personagens à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e das ideias políticas que defendem, comportando-se como uma cidadã que se revolta contra as injustiças sociais. Assim, em seu papel como intelectual sul-mato-grossense, propõe um teatro que é marcado tanto pela ruptura quanto pela tradição do teatro popular, buscando, dessa forma, a identificação de uma linguagem regional, mas, também, nacional. Trata-se, portanto, de um teatro que, mesmo utilizando o cenário de Mato Grosso do Sul como palco de suas histórias, contempla uma crítica de caráter universal.

Cristina Mato Grosso, em uma constante busca para despertar e estimular o pensamento crítico acerca de nossa sociedade e de nossa cultura, objetiva instigar o permanente desejo pelo debate árduo, pela não acomodação, por incitar a população a ver a situação de um povo que, privado de melhores condições, acaba por se

¹ Dentro do campo dos Estudos Culturais não se costuma operar com a distinção entre a “baixa” (cultura popular, midiática ou massiva) e a “alta cultura” (produtos considerados eruditos, de bom-gosto, associados à arte e ao refinamento intelectual).

marginalizar. Como representante intelectual do Centro-Oeste brasileiro, a artista, na esteira de Edward Said (2005), procura ser:

[...] um membro pensante e preocupado de uma sociedade, se empenha em levantar questões morais no âmbito de quaisquer atividades, por mais técnica e profissional que seja. [...] Além disso, o espírito do intelectual como amador pode transformar a rotina meramente profissional da maioria das pessoas em algo mais intenso e radical; em vez de se fazer o que supostamente tem que ser feito, pode-se perguntar por que se faz isso, quem se beneficia disso, e como é possível tornar a relacionar essa atitude com um projeto e pensamentos originais (SAID, 2005, p.86-87).

Enfim, Cristina Mato Grosso produz sua arte interligada à realidade que a cerca, debatendo o oculto, posicionando-se perante as desigualdades sociais, políticas e culturais e buscando atingir e modificar o mundo a sua volta. Assim, a dramaturga cumpre seu papel enquanto cidadã, intelectual, atriz e promotora da cultura local. No cenário sul-mato-grossense, ela representa

[...] a maior expressão feminina do teatro campo-grandense, a musa, a abelha-mestra da arte cênica da cidade. Dotada de um talento e uma inteligência inquestionáveis, possui ainda uma poderosa força pessoal, uma personalidade sólida, lúcida, crítica. Dessa força própria, que a transforma em enérgica/energética fonte criadora (OLIVEIRA, 1979 *apud* ENEDINO; SÃO JOSÉ, 2011, p.134).

Ao manifestar essa força criadora, a dramaturga produz obras de expressividade estética. A peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) traduz, muito especificamente, a sua posição: trazer à baila discussões acerca da cultura e da condição social a que estão submentidas suas personagens subalternas, refletindo, de maneira poética e reflexiva, a realidade de um povo que não se enquadra nas condições mínimas de sobrevivência. Com efeito, ao amalgamar o erudito com o popular, aborda o microcosmo (Mato Grosso do Sul) para refletir o macrocosmo (Brasil/América Latina).

Referências

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2001.

ENEDINO, Wagner Corsino; SÃO JOSÉ, Elisângela Rozendo. *Cristina Mato Grosso: traços e contornos de uma dramaturgia transcultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1963.

MATO GROSSO, Cristina. *Teatro popular: estética e política*. Campo Grande: UFMS, 2007.

_____. *Foi no belo Sul Mato Grosso*. [s.l]. [s.d].

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 93-122.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 09-26.

SANTOS SILVA, Augusto. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 39-67.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica Sociológica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 177-188.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. Esboço de Imagem. In: _____. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007, p. 17- 39.