

El intelectual de Mato Grosso do sul en escena: el papel de Cristina Mato Grosso en la dramaturgia brasileña *

Wagner Corsino Enedino **
Bruna Franco Neto ***

Resumen

Apoyándose en los presupuestos teóricos de Said (2005), Santos Silva (2004), Santiago (2000) y Souza (2002, 2007) acerca del papel del intelectual en la contemporaneidad, en las observaciones de Pavis (1999), Pascolati (2009), Peixoto (1980) y Ryngaert (1996) en lo que se refiere a los estudios del texto dramático, al recorrido histórico / cultural de la dramaturgia de Mato Grosso do Sul, se tiene como objetivo, en este trabajo, enfocar una mirada crítica sobre la identidad del intelectual de Mato Grosso do Sul, dando destaque a la dramaturga Cristina Mato Grosso como representante em este proceso de búsqueda y propagación de la identidad teatral del estado.

Palabras clave

Teatro brasileño contemporáneo; 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.

* Recibido el 15 de abril de 2013 y aprobado en junio de 2013.

** Doctor en Letras por la UNESP (2005), Campus de San José de Río Preto. Actualmente es profesor adjunto IV de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul.

*** Alumna de la Maestría en el Programa de postgrado en Letras por la UFMS, Campus de Tres Lagunas, con la investigación dirigida a la dramaturgia de Mato Grosso do Sul. Apoyo CAPES.

Introducción

En el campo de la literatura, la dramaturgia es poco explorada en lo que se relaciona al texto, considerando que, según Pavis (2011), dramaturgia, en el sentido más genérico, es la técnica que procura establecer principios para la composición de piezas de teatro. Ese hecho, tal vez, pueda ser explicado por la falsa idea que el teatro solamente es completo si es escenificado; una perspectiva que desvaloriza el texto teatral como literatura. Sin embargo, un dramaturgo es tanto patrimonio del teatro como representación, como de la literatura, pues el texto puede alcanzar sus finalidades independientemente de la representación escénica, ya que “es la porción perenne del fenómeno teatral: terminado el espectáculo, resta el texto para ser estudiado, analizado, releído, reinterpretado, re-escenificado” (PASCOLATI, 2009, pág. 95). El texto es, por lo tanto, la parte concreta, que puede ser utilizada tanto para la representación artística teatral como para el estudio crítico del texto.

En este sentido, como parte de la literatura, el dramaturgo, al construir un drama, presta atención al impacto de aquello que está escribiendo, a su importancia en el cuadro crítico. Se busca la realización de un teatro modificador, actuante en la crítica cultural, política y social; espejo del pueblo y de sus anhelos, lámpara que ilumina y muestra los campos ocultos de la sociedad. La literatura presenta, en un sentido general, un relevante papel social en la formación del hombre. Así, como consecuencia, la literatura dramática no huye de esa caracterización.

De esa forma, al influenciar en la formación humana, el dramaturgo se constituye también como un intelectual, en el sentido de promover discusiones críticas acerca de las condiciones del mundo. Con efecto, el Arte se constituye como instrumento de representación, formación y crítica, ya que “todo arte supone la confección de los artefactos materiales necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, el entrenamiento de especialistas y espectadores en el uso de este lenguaje y la creación, experimentación o mezcla de estos elementos para construir obras particulares” (CANCLINI, 2001, pág. 37). Son esas “reglas de funcionamiento específicas” que “hacen posible que el arte sea un hecho social. Tensión entre los que las asumen y los que trabajan en la ruptura con ellas” (CANCLINI, 2001, pág. 37), pues “cuando el hombre utiliza la representación para proyectar su universo en construcción, haciéndose capaz de establecer una relación de su dominio conciente sobre el mundo

sensible con la materia que emana de su inconsciente, seguramente, él está poniendo en ejercicio lo que viene a ser llamado Arte” (MATO GROSSO, 2007, pág. 25).

Siendo así, el Arte asume su papel más significativo: despertar sensaciones que estimulen el sentido crítico. El teatro promueve, de forma objetiva, ese sentimiento de identificación con el texto, tanto en la forma literaria como representada. Sobre ese paradigma del bias social del teatro,

Lo que se cuestiona no es apenas *cómo* (grifos do autor) habla el teatro, sino sobretudo *de lo que* (grifos del autor) se permite hablar, qué temas aborda. Del teatro íntimo al teatro del mundo, del teatro de cámara al teatro histórico, los cambios de “formato”, los orígenes de los personajes, la organización de la narrativa y la naturaleza de la escritura corresponden a proyectos de los autores, inevitablemente atravesados por la historia y por las ideologías (RYNGAERT, 1995, pág. 09).

El texto dramático acompaña la evolución humana y se compromete a cuestionar sus imperfecciones e injusticias. Frente a este cuadro mimético y diegético, se destaca el nombre de Cristina Mato Grosso, en la dramaturgia del estado de Mato Grosso do Sul, que –como intelectual –, cumple su papel en la sociedad al revelar la cultura de un estado híbrido, popular, campesino y que busca, así como otros, su identidad y una situación social más justa. En este contexto de producción cultural, la dramaturga realiza un teatro híbrido en el que elementos de la cultura erudita y elitista se aproximan al teatro popular (en el caso, elementos de la vertiente trágica y los personajes tipificados) y en el que se respeten estructuras, haciendo posible la comunicación inmediata, como exige un teatro popular.

1. La presencia del intelectual en el escenario latinoamericano

En el contexto de América Latina, ser un intelectual estuvo (y todavía está), de cierta manera, más relacionado a las tendencias exteriores que a un ideal independiente y nacional. América Latina, todavía impregnada del concepto de colonia, producía su arte como reflejo y simulacro del artista colonizador, el europeo, tomándolo como ideal perfecto de intelectual, al que se debería imitar sin restricciones. Es necesario resaltar que, partiéndose de esta premisa, “la fuente se transforma en la estrella intangible y pura que, sin dejarse contaminar, contamina, brilla para los artistas de los países de América Latina, cuando estos dependen de su luz para su trabajo de expresión” (SANTIAGO, 2000, pág.18). En esta perspectiva, sin las influencias europeas, la producción intelectual latina ni siquiera existiría o sería algo despreciable, siendo, por lo

tanto, el único objetivo de “pobres colonizados” buscar irremediablemente igualarse a las tendencias europeas, sin, no obstante, jamás conseguirlo.

Sin embargo, como alerta María Eneida Souza (2002), las producciones del pasado deben servir como fuerza inspiradora para la elaboración de nuestro propio quehacer artístico e intelectual, y no como modelo; deben participar de un diálogo crítico entre la cultura hegemónica y la literatura/cultura de los países periféricos. Encarada como influencia, la cultura europea acarrea el enriquecimiento intelectual de los países latinos, sin que ellos pierdan su propia cultura, tomando en cuenta que “ningún poeta, ningún artista, tiene su significación completa solo. Su significado y la apreciación que de él realizamos constituyen la apreciación de su relación con los poetas y los artistas muertos” (ELIOT, T.S. 1989, pág. 39). De esa forma, la cultura de un pueblo, así como su poder intelectual, inevitablemente, estarán interconectados a muchas influencias (tradiciones) que recibieron, las que, amalgamadas, forman otra cultura.

Con efecto, se hace pertinente comprender a los artistas como representantes de la intelectualidad, los que proporcionan reflexiones sobre comportamientos humanos por medio de las obras de arte:

“los verdaderos intelectuales nunca son tan ellos mismos como cuando, movidos por la pasión metafísica y principios desinteresados de justicia y verdad, denuncian la corrupción, defienden a los débiles, desafían a la autoridad imperfecta u opresora” (SAID, 2005, pág. 21).

En la obra artística *Foi no belo sul Mato Grosso* [Fue en el bello sur Mato Grosso], de Cristina Mato Grosso, el intelectual asume su papel de manera transparente, ya que utiliza la resonancia del arte para denunciar las condiciones precarias a la que muchos seres humanos están sometidos.

(actores se desvisten de las satíricas vestimentas ricas y le cantan al 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], pág. 24).¹

¹ Bete y Betinha / pero no es nada de eso, no, / fue todo una ilusión / Fue solo un musical, ¡mi personal! / María está en la prisión / Sus hermanos desgraciados están / y así va esa generación / Y otras que vendrán

En el fragmento antes citado, el último parlamento de los personajes en la pieza, la dramaturga declara su indignación por medio de la música entonada. Se trata de una especie de deshago, de incredibilidad frente a la situación enfrentada por las capas desfavorecidas de la sociedad.

En este contexto, el intelectual latino se establece en un “entre – lugar”, o sea, en un espacio teórico relacional por excelencia; él es un ser híbrido que por no poder huir de la influencia europea y agregarla a su contexto, mezclándola y transformándola en su propia identidad, la que es fragmentada. Así, “la identidad es realmente algo formado, a lo largo del tiempo, a través de procesos inconscientes, y no algo innato, existente en la conciencia en el momento del nacimiento. Existe siempre algo “imaginario” o fantaseado sobre su unidad. Ella permanece siempre incompleta, está siempre “en proceso”, siempre “siendo formada” (HALL, 2006, pág. 38).

La identidad cultural latinoamericana es híbrida así como su pueblo, siendo constituida continuamente, mezclando otras culturas a las suyas para formar la propia identidad cultural/intelectual. Partiéndose de ese principio, se destaca que “la mayor contribución de América Latina para la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza” (SANTIAGO, 2000, pág. 16), que revelan que el pueblo siempre tendrá algo antiguo, que por medio de la tradición se hace lo contemporáneo y que es imposible ser ajeno a las influencias recibidas tanto de la tradición como de otras culturas, ya que es necesario que “el pasado deba ser modificado por el presente tanto como el presente esté orientado por el pasado” (ELIOT, 1989, pág. 40).

Todavía de acuerdo con lo que asevera Santiago (2000), el latinoamericano comienza a marcar su territorio y a establecerse como nación que posee su propia identidad cultural cuando, al recibir lo que los colonizadores colocaban como ideal de cultura y modelo de vida, lo transfigura, lo asume. Sin embargo, él señala su diferencia, ora agregando la cultura del otro a la suya, ora confrontándola.

Conviene, además, señalar que la noción del intelectual, según Said, anclado en Gramsci, no puede ser tomada en sentido estricto. Aquellos que desempeñan una función intelectual en la sociedad pueden ser divididos en dos (02) tipos: los intelectuales tradicionales, tales como profesores, clérigos y administrativos, y los

/ Nuestro tiempo carece de acción, / para aplomar esa generación / ¡Y otras que vendrán! – *Versión libre en español, realizada por el traductor.*

intelectuales orgánicos, relacionados con clases o empresas. El mismo autor enfatiza que “todos los hombres son intelectuales, aunque se pueda decir: ni todos los hombres desempeñan en la sociedad la función de intelectuales” (SAID, 2005, pág. 19).

Según Said, el intelectual emerge sobre un fondo cultural y bajo una forma de papel político social. Visto desde ese lado y pensando en el Brasil en el final de la década de los años setenta e inicio de la década de los años ochenta, momento en el que la cultura y la resistencia sufren la influencia de la contracultura, el intelectual tiene como misión aclarar el sentido de la Historia. Al intelectual comprometido, en nombre de una “conciencia crítica”, le cabe un discurso que tiene como objetivo una necesaria “moralización del mundo”. En ese sentido, el estudioso considera que

[...] el intelectual debe alinearse con los débiles y con los que no tienen representación. Robin Hood, dirán algunos. Sin embargo, su tarea no es nada simple y, por eso, no puede ser fácilmente rechazada como si fuese idealismo romántico. En el fondo, el intelectual, en el sentido que le doy a la palabra, no es un pacificador ni un creador de consensos, sino alguien que empeña todo su ser en el sentido crítico, en el rechazo en aceptar fórmulas fáciles o clichés prontos, o confirmaciones afables, siempre tan conciliadoras sobre lo que los poderosos o convencionales tienen para decir y sobre lo que hacen (SAID, 2005, pág. 35-36).

En ese aspecto, parece relevante destacar que la figura del intelectual está presente en toda forma de manifestación. En efecto, es significativo que se confronte el *status quo* y que, de alguna manera, se intente diseminar la reflexión crítica a todos los espacios sociales, permitiendo un canal de interlocución entre el centro y el margen, y entre la clase hegemónica y la subalterna. Una forma democrática de ejercerse la obligación crítica y de alerta del intelectual es por medio del Arte, la que, en general, consigue llegar al alcance de diversas personas, de maneras distintas. En el campo teatral, se destaca el nombre de Cristina Mato Grosso, en el estado de Mato Grosso do Sul, como una intelectual que se preocupa en marcar posición frente al papel social del teatro.

2. Cristina Mato Grosso: el resonar del teatro de Mato Grosso do Sul

Maria Cristina Moreira de Oliveira, con el nombre artístico Cristina Mato Grosso, es actriz, dramaturga y directora teatral. Graduada en Letras, realizó su doctorado en Teatro en la Escuela de comunicación y artes (ECA) de la USP [Universidad de San Pablo]. Fue una de las creadoras del GUTAC (Grupo teatral amateur campo grandense), hoy INECON (Instituto de educación y cultura Conceicao Freitas), en el que realizó un relevante trabajo con el desarrollo de un teatro de militancia, popular y,

en otro momento, dirigido a la actuación en el contexto escolar. El GUTAC siempre se destacó por su teatro comprometido, de transformación de la realidad social, y, también por su espíritu pionero en lo que se refiere a la implantación y a la divulgación de una identidad del teatro y de la cultura en Mato Grosso do Sul.

Cristina Mato Grosso es considerada la “Dama del teatro de Mato Grosso”. Al frente del grupo GUTAC trajo el teatro de resistencia a Mato Grosso do Sul y reveló la cultura del Estado a Brasil. Aunque se conoce poco sobre su trabajo y los estudios sistemáticos en lo que se refiere a su literatura son inferiores a la grandiosidad de su obra, pues, como resalta Enedino y São José (2011, p. 47), “no hay cómo trazar el escenario de la dramaturgia de Mato Grosso do Sul sin apuntar el nombre de Cristina Mato Grosso, entendiendo que ella fue un baluarte en ese campo artístico”.

Debido a sus proyectos de Arte / Educación y a su teatro comprometido, la dramaturga se constituye como una de las grandes intelectuales de la región. El grupo GUTAC está entre los grupos teatrales brasileños que se caracterizan también por el teatro de resistencia y militancia, que combate la falta de libertad de expresión. Los textos de Cristina Mato Grosso retratan problemas de orden social, tales como la prostitución, la explotación de menores, la falta de viviendas y de saneamiento básico, en fin, las condiciones sub-humanas a las que el pueblo está sometido.

Como marca de su proceso artístico / cultural, la dramaturga es una agente transformadora de la sociedad por medio de sus textos, los que poseen un lenguaje directo y popular, de manera que alcanza a todas las clases, alertándolas.

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).²

² JANJÃO – El tema es el siguiente, loco. El equipo está formado, y ¡está faltando en la jugada un tipo inteligente como tu! / INDIO – Es agarrar o dejar / VADO –Pregunto por perguntar... Si no es cosa

En este segmento, ella cumple con su papel de intelectual, pues “es necesario actuar como intelectual, hablando sobre, para y con la sociedad, interviniendo en la esfera pública, en el espacio de la ciudadanía, a partir, también, de las posiciones y de los intereses culturales” (SANTOS SILVA, 2004, pág. 51). Por medio de la cultura, más específicamente del teatro, la dramaturga coloca en boga el discurso de las minorías y, al utilizar la literatura dramática como instrumento modificador de la sociedad, hace uso del principio social del teatro que, “incapaz de actuar directamente en el proceso de transformación social, actúa directamente sobre los hombres, que son los verdaderos agentes de la construcción de la vida social” (PEIXOTO, 1980, pág. 13).

El trabajo de Cristina Mato Grosso es altamente influenciado por el teatro medieval de Gil Vicente, en su carácter de valorización de la cultura popular, de la poesía folclórica agregada a la intención crítica presente en el texto y de la apropiación de la cultura popular como reflejo de las condiciones de la vida cultural del pueblo. En las palabras de la misma dramaturga, “las fuentes populares en las que bebe el teatro universal son inagotables” así como son necesarios “buenos pretextos para que las literaturas regional, nacional y clásica caminen juntas. El GUTAC, al servirse de esas fuentes, apunta su trayectoria estética hacia el cruzamiento de tales caminos” (MATO GROSSO, 2007, pág. 112). Se puede, por lo tanto, observar que la obra dramática de Cristina Mato Grosso busca la junción de lo regional y de lo nacional, de lo clásico y de lo popular, para caracterizar sus obras.

En ese espacio cultural de carácter híbrido, Cristina Mato Grosso es considerada una artista que realiza un teatro popular en el sentido de darle voz a la cultura popular y a las idiosincrasias de un pueblo. Su trabajo presenta, en el sentido de proyecto estético, la improvisación, la presencia importante de personajes alegóricos, la utilización de máscaras, del teatro de muñecos, del de sombras, habiendo sido ella reconocida también fuera del país por su trabajo con los *mamulengos* [títeres típicos del nordeste brasileño]. Su lenguaje trae aspectos de representación social, proponiendo un teatro que se

deshonesta ni muy arriesgada... / INDIO – Tiene riesgo, no, ¡cagón! ¡Tú vas a tener el mejor servicio! / JANJÃO – ¡Cierra tu boca, Indio! Los *pormenor* vienen después... / VADO – Si te vas a *escamar*, me voy a retirar... / CIDA – ¡Acepta, Vado! ¡Acepta! ¡Yo te ayudo! / VADO – ¡Eso no es cosa de mujer! ¡No te metas! / INDIO – La *mana* tiene razón, ¡loco! / JANJÃO – Ahora basta de ni-ni-ni-na-na-na. Tú estás sucio en el caso de la estación de ómnibus, es solo que nosotros dejemos que la policía sepa, ¡que ella va a venir a darte un trato! Y tú vas a estar solito... / INDIO – Deja que él pruebe aquellas porradas lindas en el lomo, ¡ja, ja, ja! / CIDA – ¡Y yo voy a creer que es poco! / JANJÃO – Es agarrar o... / VADO –... ¡ligar una paliza!! (todos se ríen) entonces, ¡vamos! (apartándose todos juntos confabulando) – *Versión libre en español, realizada por el traductor.*

preocupa con su papel político – social, constituido por aspectos de la cultura popular, teniendo en vista que “la cultura popular es uno de los locales en los que la lucha a favor o en contra de la cultura de los poderosos está comprometida, es también el premio a ser conquistado o perdido en esa lucha. Es la arena de consentimiento y de la resistencia” (HALL, 2008, pág. 246). Ese es el motivo de la elección por el teatro que representa lo popular: la forma más transparente de expresarse acerca de ese pueblo es hablar con ellos; sin embargo, exponer aquello que no son capaces o están impedidos de ver, de promover. La dramaturga utiliza marcas lingüísticas definidas para caracterizar ese hecho, como el uso constante de músicas de cantantes regionales, tales como Delio y Delinha, así como expresiones coloquiales como “buraco da casinha” [pozo de las heces], “tubaco”, “cachorrinho baio”, “bulicho”, entre otros.

Por medio de su arte, Cristina Mato Grosso populariza el conocimiento y le da carácter científico a lo popular, pues “conjugar el saber producido por especialistas con su divulgación más popularizada traduce los diferentes lugares por los que pasa actualmente el conocimiento, exigiéndose la revisión de antiguos preconceptos relativos a la separación entre cultura erudita, popular y de masa” (SOUZA, 2002, pág. 67). De esa forma, como intelectual, Mato Grosso hace de su teatro un ambiente también híbrido, reflejo del ambiente en el que está inserido.

3. Entre la fábula y el espectáculo: el arte como denuncia social

Al hablar sobre la búsqueda por la identidad teatral de Mato Grosso do Sul, la dramaturga muestra, en su escrita, “el condimento de la regionalidad fronteriza sumada al tono licencioso para imprimir su lenguaje crítico - social [...]” (MATO GROSSO, 2007, pág. 96), para resaltar el tono híbrido del estado de Mato Grosso do Sul. Además de esto, propone un teatro que “se compromete cada vez más con el oprimido, en la perspectiva de transformación de esta realidad social” (MATO GROSSO, 2007, pág. 59-60). En ese contexto, podemos abordar la pieza *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) [Fue en el bello Sur Mato Grosso], considerada un divisor de aguas en la historia del teatro de la región Centro – Oeste por presentar un lenguaje irreverente, coloquial y que se preocupa con aquellos que viven al margen de la sociedad civil organizada.

La obra sufrió censura en su franja de edad, apta para mayores de 18 años, y fue la primera pieza de Cristina Mato Grosso que fue escenificada en el ámbito nacional por el grupo GUTAC. Desde el punto de vista formal, la obra está compuesta por un acto y

quince escenas, que cuentan la historia de María y su familia, personajes miserables que viven en una situación de desagregación social.

La madre se prostituye para alimentar a los hijos y estos, influenciados por las condiciones de vida precarias y por el medio, acaban por ser marginales también. María –la hija más grande y la protagonista- es una adolescente que sufre asedio del patrón en el servicio y del propio padre en casa. La protagonista ve a la madre recibiendo amantes en el ambiente familiar para poder sustentar a la familia. Ya su hermana parte iludida para la vida de la prostitución y su hermano forma una cuadrilla; el enamorado, por su parte, se va lejos, donde se transformará en un esclavo en una hacienda. En ese universo, en un momento de extrema inocencia y carencia, María mantiene relaciones sexuales con el padre, queda embarazada y da a luz a un bebé en el “buraco de casinha” (pozo de las heces). Por fin, termina en la cárcel.

Considerando que la identidad está “formada continuamente en relación a las formas por las que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean” (HALL, 2006, pág. 13), los personajes constituyentes de la pieza sufren un proceso de transformación de identidad, que es influenciado por el medio social e histórico en el que el ser humano está inserido, siendo este uno de los principales ejes temáticos de la literatura de Mato Grosso. De esta manera, según Pallottini (1989), las características físicas, psicológicas y la situación social, política e ideológica de los personajes son factores relevantes en lo que concierne al proceso de constitución de esos seres que representan la vida, ya que “el personaje nunca es tal por sí mismo, sino es de alguna forma porque los demás son de alguna otra” (PALLOTTINI, 1989, p. 14).

Los personajes de la pieza, así como la literatura dramática de Mato Grosso do Sul, están en busca de su identidad. Considerando que tanto el nombre como el apellido de un sujeto le confiere ciudadanía en el contexto social, los personajes de *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) [Fue en el bello Sur Mato Grosso] no presentan ese aspecto de identidad fragmentada o una “no identidad”, lo que corrobora su condición subalterna.

La pieza se inicia *in medias res*, repleta de recursos estilísticos, como analepsis (retrocesos) y prolepsis (avances) textuales, lo que acarrea una no linealidad cronológica, con escenas que se alternan entre el pasado y el presente. Enseguida después del inicio, en la sexta (6ta) escena, después que somos presentados a una protagonista descontrolada, enigmática y “sin corazón”, María comienza a dar indicios de desilusión y decepción con la 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 Nhandá. Não dava mais, sabe...

MARIA – Eu sei, Vado, eu sei. Fez muito bem ... Nós não tem outra saída. (MATO GROSSO, [s.d], p. 8).³

Para Pavis (2011), la noción de héroe en la tragedia se caracteriza por la importante presencia de una carga emocional que provoca terror y piedad. Por lo tanto, se puede decir que María, la protagonista, se configura como heroína de la pieza, pues transita por esas sensaciones todo el tiempo. En ese punto, se observa, nuevamente, la aproximación entre lo tradicional y lo contemporáneo, ya que con el advenimiento de la novela, la figura del héroe épico desaparece, dándole lugar al héroe problemático, cuyas acciones y destinos dejan de ser conducidos por fuerzas superiores (dioses) y pasan a ser condicionadas por fuerzas sociales, o sea “[...] la novela es la epopeya sin dioses” (LUKÁCS, 1963, pág. 100). Con efecto, dentro de esa realidad, las piezas de teatro también pasaron a incorporar ese nuevo padrón estético, ya que tales aspectos representan una “[...] sociedad que no tiene más seguridad de que fuerzas superiores y sabias guían constantemente los pasos de los seres humanos” (SILVA, 2009, pág. 180). Así, ya en la escena inicial de *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) [Fue en el bello Sur Mato Grosso], los personajes están lanzados en un espacio diegético de alta tensión, lo que, inevitablemente, los conduce a situaciones límites.

Acerca de este punto, David Ball (2009) establece como principios básicos cuatro (04) tipos de conflictos dramáticos. Uno de ellos se da cuando los personajes se encuentran en enfrentamiento con la sociedad, en que al infringir o no adecuarse a las reglas sociales, la propia sociedad se coloca como “fuerza actuante”, haciendo que el personaje pague por sus “faltas”, influenciando directamente en su destino. En el fragmento ilustrado a continuación, los hermanos de María discuten acerca de la dificultad enfrentada por la familia:

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!

³ (En la cárcel. María y Vado) VADO – Mira, María, un paquete lleno de chipá, está calentita. A ti te gusta, ¿no?... / MARIA – Sí, a mí me gustaba mucho... / VADO – ¿Sabes, María?, yo salí de vez de casa y me junté con la pandilla de Janjão. Todos nosotros vivimos ahora allá en la ribera de Nhandá. No se podía más, sabes... / MARIA – Yo sé, Vado, yo sé. Hiciste muy bien... Nosotros no tenemos otra salida. – *Versión libre en español, realizada por el traductor*

VADO – Quem manda ser azarenta, hi, hi.
CIDA – Dinheiro, então... só vez ou outra prá comprar um Arizona [...] (MATO GROSSO, [s.d], p.4).⁴

Uno de los puntos más abordados por la autora es el de hacer evidentes cuestiones de día a día en sus piezas. Prueba de eso es que, en el periodo del régimen de excepción brasileño, muchas de ellas sufrieron interferencias de los órganos de censura porque retrataban la realidad de la represión y de la obstrucción cultural que el país estaba viviendo. En la pieza en cuestión, la inspiración fue obtenida de una materia del periódico local, partiendo de un hecho ocurrido en la ciudad de Naviraí / Mato Grosso do Sul, con una empleada doméstica que dio a luz en condiciones precarias, en un pozo destinado a las heces humanas. En reportaje al *Jornal do Povo de Três Lagoas* [Diario del pueblo de Tres lagunas], en 1980, Flora Thomé sintetiza el trabajo de Cristina Mato Grosso en lo que respecta a la pieza *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) [Fue en el bello Sur Mato Grosso]:

Inspirada en la propia realidad, Cristina consigue desarrollar una cadena de tramas en la que varios enfoques son evidentes de forma punzante y explosiva. La lucha por la sobrevivencia de clases completamente desprotegidas, en un apelo hambriento de vida o de muerte, resuena en busca de soluciones... ¡No importa cómo! Criaturas alienadas, no del contexto social, sino de un mínimo de seguridad, se tiran a la vida con juguetes que deflagran, en el último intento e íntimo para denunciar las injusticias y la continua explotación del hombre por el hombre. Opresores y oprimidos se cruzan, se acusan y se agreden como animales en la disputa por la ley del más fuerte (THOME, 1980 *apud* ENEDINO; SÃO JOSÉ, 2011, pág. 59).

Así, Cristina Mato Grosso, comprometida en su papel político, social y cultural, como intelectual busca, al hacer evidente esas situaciones, enfrentar “opresores y oprimidos”, haciéndolos a unos concientes de la existencia de los otros, disolviendo fronteras entre la “baja cultura” y la “alta cultura” (en el pensamiento crítico de los Estudios culturales)⁵ y reconociendo la pluralidad de públicos y las situaciones heterogéneas de las audiencias:

⁴ CIDA – No es nada de eso, no, ¡su tabaco [tabaco]! Cuando traigo comida para casa, tú sabes muy bien que es escondida. Y además, ¿cuánto piensas que gano allá, eh? Sobras de comida, zapato viejo y las ropas entonces... es una tremenda mala suerte, ¡nunca me sirven! ¡Siempre acaban quedando para mamá o para la fea de María! / VADO – ¿Quién te manda a tener mala suerte?, ¡ja, ja, ja! / CIDA – Dinero, entonces... solo de vez en cuando para comprar un Arizona [...]– *Versión libre en español, realizada por el traductor.*

⁵ Dentro del campo de los Estudios culturales no se acostumbra operar con la distinción entre la “baja” (cultura popular, mediática o masiva) y la “alta cultura” (productos considerados eruditos, de buen gusto, asociados al arte y al refinamiento intelectual).

Necesitamos de intelectuales que, sin abdicar de aquello que los define como intelectuales, que es la perspectiva cultural de la acción cívica, estén inmersos en el mundo social, en él argumenten, en él articulen las suyas con las otras voces sociales, en él propongan preguntas y respuestas capaces de estimular nuestra condición y práctica de sujetos significantes, reflexivos y pragmáticos (SANTOS SILVA, 2004, pág. 61).

En ese sentido, la dramaturga de Mato Grosso do Sul hace evidente su importancia en el escenario teatral e intelectual del estado: la de una figura ejemplar que posee la capacidad de encontrar en los lugares más impropios su arte, dándole vida y representando un ideal de lucha que debe ser conquistado.

Consideraciones finales

En la historia de la literatura dramática, el teatro nace como una “forma para que la sociedad se auto critique a través de la representación de sus costumbres cotidianas” (PEIXOTO, 1980, pág. 15) y es por ese bies que se estructura la pieza *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) [Fue en el bello Sur Mato Grosso]. En las palabras de la autora, la pieza “se impone por la originalidad, por la irreverencia y por la conciencia de que algo debería ser realizado por la preservación de la propia personalidad” (MATO GROSSO, 2007, pág. 93).

La dramaturga Cristina Mato Grosso parece investigar sus personajes buscando las primeras fuentes de sus actos, de sus gestos y de las ideas políticas que defienden, comportándose como una ciudadana que se subleva contra las injusticias sociales. Así, en su papel como intelectual de Mato Grosso do Sul, propone un teatro que está marcado tanto por la ruptura como por la tradición del teatro popular, buscando, de esa forma, la identificación de un lenguaje regional, pero, también, nacional. Se trata, por lo tanto, de un teatro que, aunque utilizando el escenario de Mato Grosso do Sul como palco de sus historias, contempla una crítica de carácter universal.

Cristina Mato Grosso, en una constante búsqueda para despertar y estimular el pensamiento crítico acerca de nuestra sociedad y de nuestra cultura, tiene como objetivo instigar el permanente deseo por el debate arduo, por la no acomodación, por incitar a la población a ver la situación de un pueblo que, privado de mejores condiciones, acaba por hacerse marginal. Como representante intelectual del Centro – Oeste brasileño, la artista, en la línea de Edward Said (2005), intenta ser:

[...] un miembro pensante y preocupado de una sociedad, se empeña en levantar cuestiones morales en el centro de cualquier actividad, por más técnica e profesional que sea. [...] Además, el espíritu del intelectual como amateur puede transformar la

rutina meramente profesional de la mayoría de las personas en algo más intenso y radical; en vez de hacer lo que supuestamente tiene que ser realizado, se puede preguntar por qué se hace eso, quién se beneficia con eso y cómo es posible volver a relacionar esa actitud con un proyecto y pensamientos originales. (SAID, 2005, p.86-87)

En fin, Cristina Mato Grosso produce su arte conectada con la realidad que la cerca, debatiendo lo oculto, posicionándose frente a las desigualdades sociales, políticas y culturales y buscando alcanzar y modificar el mundo a su alrededor. Así, la dramaturga cumple su papel como ciudadana, intelectual, actriz y promotora de la cultura local. En el escenario de Mato Grosso do Sul ella representa

[...] la mayor expresión femenina del teatro de Campo Grande, la musa, la abeja maestra del arte escénico de la ciudad. Dotada de un talento y una inteligencia incuestionables, posee, además, una poderosa fuerza personal, una personalidad sólida, lúcida, crítica. De esa fuerza propia, que la transforma en enérgica / energética fuente creadora. (OLIVEIRA, 1979 *apud* ENEDINO; São José, 2011, p.134).

Al manifestar esa fuerza creadora, la dramaturga produce obras de expresividad estética. La pieza *Foi no belo sul Mato Grosso* [Fue en el bello sur Mato Grosso] (1979) traduce, muy específicamente, su posición: traer a la superficie discusiones acerca de la cultura y de la condición social a la que están sometidos sus personajes subalternos, reflejando, de manera poética y reflexiva, la realidad de un pueblo que no se encuadra en las mínimas condiciones de sobrevivencia. Con efecto, al amalgamar lo erudito y lo popular, aborda el microcosmos (Mato Grosso do Sul) para reflejar el macrocosmos (Brasil / América Latina).

Referencias

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Traducción de Leila Coury. San Pablo: Perspectiva, 2009.

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

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

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaíos*. Traducción Ivan Junqueira. San Pablo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

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

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

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Traducción 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*. San Pablo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Traducción de J. Guinsburg y Maria Lúcia Pereira. 3. ed. San Pablo: 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*. San Pablo: Brasiliense, 1980.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Traducción de Paulo Neves. San Pablo: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Traducción de Milton Hatoum. San Pablo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Río 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*. San Pablo: Linear; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007, p. 17- 39.