

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ELISÂNGELA CRISTIANE ROZENDO DE SÃO JOSÉ

**DO LIRISMO MEDIEVAL À CONTEMPORANEIDADE: O PROCESSO
TRANSCULTURAL EM *BALADA DE AMOR NO SERTÃO*, DE CRISTINA MATO
GROSSO**

**Campo Grande
Março- 2011**

ELISÂNGELA CRISTIANE ROZENDO DE SÃO JOSÉ

**DO LIRISMO MEDIEVAL À CONTEMPORANEIDADE: O PROCESSO
TRANSCULTURAL EM *BALADA DE AMOR NO SERTÃO*, DE CRISTINA MATO
GROSSO**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

**Campo Grande- MS
Março- 2011**

ELISÂNGELA CRISTIANE ROZENDO DE SÃO JOSÉ

**DO LIRISMO MEDIEVAL À CONTEMPORANEIDADE: O PROCESSO
TRANSCULTURAL DE *BALADA DE AMOR NO SERTÃO*, DE CRISTINA MATO
GROSSO**

APROVADA POR:

WAGNER CORSINO ENEDINO, DOUTOR (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

GICELMA DA FONSECA CHACAROSQUI TORQUI, DOUTORA (UFGD/FACALE)

Campo Grande, MS, 24 de março de 2011

*À minha abençoada família: meu amor
Leandro e meus filhos Ana Carolina e
Leandro Filho; meus amados pais; e às
duas estrelas do teatro sul-mato-
grossense que fulguram do proscênio à
academia: Wagner Corsino Enedino e
Cristina Mato Grosso.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu tudo! Pelo dom da vida, por me dar entendimento e pela constante proteção em todos os meus passos.

Ao meu esposo Leandro, por ter sido meu porto seguro em todos os âmbitos. Pelo amor e injeção de ânimo a cada viagem e cada obstáculo a ser superado.

Aos meus filhos Ana Carolina e Leandro Filho, que compreenderam e souberam suportar minhas ausências com paciência e carinho. Vocês são minha maior riqueza!

Um agradecimento, muito especial, ao meu orientador Wagner, antes de tudo, precioso amigo e uma das pessoas mais humanas e admiráveis que conheci. Muito obrigada pela firme e competente orientação, por me ajudar a superar minhas limitações e pelo apoio nos momentos difíceis. Graças a seu estímulo e confiança foi possível fazer este percurso intelectual e concretizar o nosso projeto de pesquisa.

Aos meus pais Bete e Rozendo (*in memorian*) por, desde muito cedo, terem me apresentado ao instigante mundo da leitura. Vocês são o manancial no qual está tudo de bom que tenho e sou. Também aos meus irmãos Napô e Victor, pelo carinho e por cuidar muitas vezes dos meus filhos.

O apoio da minha família em Campo Grande: Divaldo, Agilce e Claudinho- sem vocês não teria obtido essa conquista. Aos meus sobrinhos Jovelino e Aline pelo incentivo e por nossas inúmeras viagens nesses tempos difíceis de estudo.

Agradeço imensamente à professora doutora Maria Adélia Menegazzo, douta personalidade, por sua delicadeza e humildade nas prementes e importantes sugestões estendidas à minha dissertação, no momento de minha qualificação.

Sou grata ao professor doutor Edgar César Nolasco, ícone singular de compromisso e amor pela pesquisa acadêmica. Com suas críticas e sugestões prestou-me colaboração inestimável; certamente, professor, sou outra Elisângela depois de ter sido sua aluna.

Não posso deixar de agradecer aos meus queridos amigos: Ivan, meu fidelíssimo parceiro nas viagens e em todos os momentos acadêmicos; o apoio sincero da Marli, da Júlia; a torcida dos meus alunos e dos colegas de trabalho da UFMS/CPCX e da FUNLEC; à professora doutora Luceli Batistote; à banda *RAHAMIM* (colo materno de Deus), pelas orações e por suavizarem meus caminhos por meio da música católica.

Ao Sr. Gorgonio e à Sra. Nair, pela acolhida e incomensurável carinho; às professoras doutoras Marlene Durigan e Gicelma Chacarosqui, pela atenção e estímulo.

À Cristina Mato Grosso, que sempre muito prestativa disponibilizou seu tempo e materiais para minha investigação e, por me apresentar o intrigante Pedro Palito.

À CAPES, pelo apoio e incentivo à pesquisa.

Uma peça é uma fatia de vida colocada artisticamente sobre a mesa

JEAN JULLIAN

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: TRANSCULTURAÇÃO: MARCAS DE UMA ESTÉTICA.....	14
1.1 Deslindando conceitos	14
1.2 Notas sobre a transculturação	20
1.3 Os níveis da transculturação em <i>Balada de amor no sertão</i>	23
CAPÍTULO II: ABRINDO ARQUIVOS: DESCORTINANDO A HISTÓRIA DO TEATRO SUL-MATO-GROSSENSE.....	33
2.1 Cristina Mato Grosso: a dama do teatro sul-mato-grossense	35
2.2 O GUTIC: projeto estético infantil	39
2.3 Projetos e trajetos	40
CAPÍTULO III: <i>BALADA DE AMOR NO SERTÃO</i> : DO ERUDITO AO POPULAR.....	66
3.1 “Balada” uma breve definição.....	66
3.2 Do tempo ao espaço: aspectos de um drama no sertão.....	69
3.3 Da tradição medieval ao agreste do sertão.....	77
3.4 Em cena, os protagonistas do sertão.....	82
3.5 A presença do épico em <i>Balada de amor no sertão</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	106
ANEXO - Texto dramático <i>Balada de amor no sertão</i>	113

RESUMO

SÃO JOSÉ, Elisângela Cristiane Rozendo de. *Do lirismo medieval à contemporaneidade: o processo transcultural em Balada de amor no sertão, de Cristina Mato Grosso*. Campo Grande: Centro de Ciências Humanas e Sociais- CCHS- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010, 112 p. Redação da dissertação de mestrado (Mestrado em Estudos e Linguagens- Teoria Literária e Estudos Comparados).

Ancorando-se nas contribuições de Magaldi (1998), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993, 1996) acerca das noções que configuram o discurso teatral; nos estudos de Pallottini (1989), Prado (1987) no que se refere à construção do personagem e nos pressupostos teóricos de Ortiz (2002), Rama (2008) sobre o conceito de transculturação, o presente trabalho tem como objeto de estudo a análise das falas das personagens centrais do texto dramático *Balada de amor no sertão* (2003), de Cristina Mato Grosso, buscando, por meio delas, compreender como se compõem o tempo e o espaço no texto dramático, pois se tornam elementos essenciais para entender as transformações culturais ocorridas no *lócus* sertão. Importa ressaltar que a poética da autora está associada, muitas vezes, à tradição literária, com aproximação às tendências humanistas do teatro medieval de Gil Vicente. Neste sentido, a teoria transcultural nos parece pertinente, pois contribuirá para a leitura que se pretende da obra, ou seja, os traços que se mantiveram ou foram rechaçados na criação da peça contemporânea, mas que guarda muitas relações com o lirismo medieval. Para a realização do proposto trabalho é necessário a compreensão sobre o processo de construção do texto, apreender os aspectos que compõem o projeto estético da dramaturga e, por isso, realizou-se uma pesquisa sobre a história e função do teatro na realização do grupo GUTAC - Grupo Teatral Amador Campo Grandense, do qual uma das fundadoras é a dramaturga Cristina Mato Grosso que desvela, em suas produções, um caráter social engajado. Para empreendermos a análise, a presente pesquisa se dividirá em três capítulos. No primeiro, serão apresentados os pressupostos teóricos de Fernando Ortiz e Ángel Rama, que tratam da transculturação e, se demonstrará que aspectos da teoria podem ser aplicáveis ao estudo desta peça teatral. A seguir, expor-se-á a trajetória teatral da atriz, por entendermos a relevância de seu trabalho no cenário dramatúrgico sul-mato-grossense e brasileiro e, sobretudo, por se tratar de uma autora e produções ainda pouco exploradas no âmbito acadêmico. No terceiro capítulo, atentaremos especificamente aos aspectos estruturais do texto e os elementos importantes que este nos fornece a serem considerados no âmbito analítico: as relações de poder, a situação social, a presença de manifestações culturais com recorrência ao folclore brasileiro, além da presença de mitos e aspectos historiográficos. Pretende-se desse modo, contribuir para a valorização do teatro sul-mato-grossense.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; personagem; Cristina Mato Grosso.

RESUMEN

Anclándose en las contribuciones de Magaldi (1998), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999) y Rosenfeld (1993, 1996), sobre las nociones que configuran el discurso teatral, en los estudios de Pallottini (1989), Prado (1987) en lo que se refiere a la construcción del personaje y los supuestos teóricos de Ortiz (2002), Rama (2008) sobre el concepto de transculturación, el presente trabajo tiene como objeto el análisis de los discursos de los personajes principales del texto dramático *Balada de amor no sertão* (2003), de Cristina Mato Grosso, buscando a través de ellos, comprender cómo el tiempo y el espacio en el texto dramático, se convierte en esencial para entender los cambios culturales que ocurren en el lócus donde se pasa la trama. Es importante señalar que la poética de la autora está asociada, a menudo a la tradición literaria con una proximidad de las tendencias humanistas del teatro medieval de Gil Vicente. En este sentido, la teoría transcultural parece relevante ya que contribuye a la lectura de la obra en estudio, es decir, los rastros que quedaron o fueron expulsados para crear la pieza que es contemporánea, pero que tiene muchas relaciones con la lírica medieval. Para realizar dicho trabajo es necesario entender el proceso de construcción del texto, investigar los aspectos que conforman el diseño estético de la dramaturgia y, por tanto, que se celebró una investigación sobre la historia y la función del teatro en la realización del grupo GUTAC - Grupo de Teatro Amador Campo Grandense, del cual uno de los fundadores es la dramaturga Cristina Mato Grosso, que siempre demuestra en sus producciones, el comprometimiento con lo social. Para realizar el análisis, esta investigación se divide en tres capítulos. En primer lugar, se presentan los supuestos teóricos de Fernando Ortiz y Ángel Rama, hacia la transculturación, y demostrar cuales aspectos de la teoría pueden ser aplicables al estudio de este texto. A continuación, se expondrá la historia de la actriz de teatro, porque entendemos la importancia de su trabajo en la creación dramática de Mato Grosso do Sul y Brasil, y sobre todo porque la autora y sus producciones siguen aún sin exploración en el ámbito académico. En el tercer capítulo, nos fijamos específicamente a los aspectos estructurales del texto y los elementos importantes que nos brinda para examinar el alcance del análisis: las relaciones de poder, la situación social, manifestaciones culturales con la recurrencia al folclor brasileño, además de la presencia de los mitos y los aspectos historiográficos. Se pretende con esta pesquisa, contribuir para la valorización de la literatura dramática de Mato Grosso do Sul.

PALABRAS CLAVE: Teatro brasileño; personaje; Cristina Mato Grosso.

INTRODUÇÃO

O teatro é uma encruzilhada de civilizações. É um lugar de comunicação humana

Victor Hugo

O vocábulo teatro compreende uma duplicidade de sentido: é o recinto onde ocorrem espetáculos e também a própria arte de representar. O termo, etimologicamente grego (*teatron*), possui o significado de *miradouro*, local de onde se vê. Pode-se dizer que não há espaço mais adequado para visualizar a história humana, pois ele é uma das artes que fala do homem com mais propriedade, já que o faz por meio dele próprio.

Desse modo, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental: é o lugar de onde o público observa uma ação apresentada de outro ângulo, tendo dentro de si um ponto de vista sobre um acontecimento. Assim, ao observarmos a cena teatral, podemos verificar que a teatralidade opõe-se ao texto dramático lido ou concebido sem a encenação. Ao invés de aniquilar o texto por uma leitura, a espacialização, ou seja, a visualização dos enunciadores permite ressaltar o visual e auditivo do texto, apreender sua teatralidade.

Assim, a teatralidade especifica a enunciação teatral, a circulação dos conteúdos subjetivos dos diálogos e rubricas, o desdobramento visual da enunciação (personagem/autor) e de seus enunciados, projetando, no mundo sensível, os estados e imagens que constituem suas molas ocultas, uma vez que:

Dentre todas as artes, o teatro é a mais dinâmica, a mais fascinante, pela atração que o drama ao vivo exerce sobre o público. O jogo de espelhos, do olho a olho, do corpo a corpo entre palco e platéia constitui algo único e insubstituível. O ator é seu próprio signo, recriando com voz, o gesto toda uma gama de conflitos, de paixões, que estão na gênese da vida e na confluência da morte (SÁ ROSA, 1992, p. 165).

Com efeito, um dos princípios que circunscrevem a Literatura é a multiplicidade de sentidos que as palavras podem adquirir. E o texto passa a ser um manancial de possibilidades de expressão; visto ter, como essência, a palavra.

A palavra, no teatro, tem um alcance maior que a simples expressão da voz, é o próprio texto em princípio, sendo assim, por meio da linguagem é que inicialmente

“imersmos na outra face de sua visceral ambigüidade, ao mesmo tempo que descortinamos a zona que justifica pensar o teatro nos quadrantes da teoria literária” (MOISES, 1997, p. 260).

Nesse sentido, o intuito aqui é de destacar a obra escrita, que ostenta elevada taxa de literariedade, pois o texto dramático alimenta-se dessa linguagem polissêmica para a construir como espetáculo.

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (BATY *apud* MAGALDI, 1998, p.15).

A metáfora de Baty é bastante esclarecedora para a importância do texto defendida neste trabalho, visto que, “sem obra dramática, não há teatro. A existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo” (MAGALDI, 1998, p.15). Não se entenda aqui que o devido valor à encenação seja refutado, mas são procedimentos bem distintos, ainda que complementares. Trata-se de uma perspectiva de leitura, alicerçada também na proposta de Corvin, assegurando que “[...] o texto escrito tem a vantagem de propor traços menos fugitivos e menos subjetivos do que os registrados pelos olhos e ouvidos, ele permite melhor [...] discernir classes de signos típicos e depreender [...] traços pertinentes [...] (CORVIN, 1998, p.277)”.

O conceito de texto teatral há muito tempo vem assumindo acepções diferentes reformulando-se a cada período estético. Não obstante, não podem se descartados (mesmo na tão discutida pós-modernidade) os princípios da tragédia defendidos na poética aristotélica, isto é, a imitação de uma ação que objetiva produzir a catarse, pois, essas definições ainda são basilares no âmbito dramático.

Portanto, a função dramatúrgica é a de fazer pulular no espectador a reflexão, a fruição, o prazer que não é somente estético. Nesse sentido, o papel da literatura é plurifuncional, pois:

Além da função estética (arte da palavra e expressão do belo), uma obra literária pode possuir, concomitantemente, a função lúdica (provocar um prazer), a função cognitiva (forma de conhecimento de uma realidade objetiva ou psicológica), a função catártica (purificação de sentimentos) e a função pragmática (pregação de uma ideologia) (D’ONOFRIO, 1995, p.23).

Nesse segmento, torna-se imprescindível compreender o teatro enquanto manifestação cultural e literária. Assim, a proposta aqui se restringe ao estudo do texto da obra dramaturgical de Cristina Mato Grosso, intitulada *Balada de amor no sertão*, 2003, que conquistou o 1º lugar do prêmio Funarte de Dramaturgia - Região Centro-Oeste - Teatro adulto em 2003 e, montagem Funarte-Petrobrás/2005.

As investigações desse trabalho se ancoram nas contribuições de Magaldi (1998), Pavis (1999), Ryngaert (1996, 1998), e Rosenfeld (1993, 1996) acerca das noções que configuram o discurso teatral; nos estudos de Pallottini (1989) e Prado (1987) no que se refere à construção do personagem, e nos pressupostos teóricos de Ortiz (2002) e Rama (2008) sobre o conceito de transculturação, para a análise do texto dramático *Balada de amor no sertão* (2003), de Cristina Mato Grosso.

A escolha da peça *Balada de amor no sertão* justifica-se pela presença de esparsos trabalhos no âmbito acadêmico, além disso, cumpre ressaltar que a dramaturga apresenta uma vasta produção artística que se encontra ainda inexplorada. Nesse segmento, para empreendermos a análise, a pesquisa se dividirá em três capítulos.

Entendendo que o texto traz em seu bojo a reflexão do processo transcultural, pois os grandes autores “gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita” (RYNGAERT, 1996, p. 07), primeiramente, no capítulo “Transculturação: marcas de uma estética” serão apresentados os pressupostos teóricos que contribuíram para a criação da teoria da transculturação elaborada por Fernando Ortiz e, mais tarde dinamizada e disseminada na América Latina pelo crítico Ángel Rama; se demonstrará que aspectos da teoria podem ser aplicáveis ao estudo desta peça teatral.

Imprescindível se faz conhecer o processo de construção do texto. Dessa forma, em “Abrindo arquivos: descortinando a história do teatro sul-mato-grossense” serão elencados e discutidos os aspectos que compõem o projeto estético da dramaturga Cristina Mato Grosso e, por isso, será explicitado a respeito da história e função do teatro na realização do grupo GUTAC - Grupo Teatral Amador Campo Grandense, do qual uma das fundadoras é a dramaturga que desvela, em suas produções, um caráter social engajado. A exposição da vida teatral da atriz faz-se necessária por entendermos a relevância de seu trabalho no cenário dramaturgical sul-mato-grossense e brasileiro e, sobretudo por se tratar de uma autora e produções ainda pouco exploradas no âmbito acadêmico.

No terceiro capítulo “*Balada de amor no sertão: do erudito ao popular*”, atentaremos especificamente à leitura da peça no que tange aos aspectos estruturais do texto, porém sempre atados às questões da esfera social e cultural que permeiam a obra e se desvelam por meio do discurso das personagens. Neste sentido, o texto nos fornece elementos importantes a ser considerados no âmbito analítico: as relações de poder, a situação social, a recorrência à linguagem coloquial com fortes traços regionalistas, considerável presença de manifestações culturais com recorrência ao folclore brasileiro, além da presença de mitos e aspectos historiográficos. Pretende-se desse modo, contribuir para a difusão e valorização do teatro sul-mato-grossense e para com a pesquisa acadêmica.

CAPÍTULO I: TRANSCULTURAÇÃO: MARCAS DE UMA ESTÉTICA

1.1 Deslindando conceitos

A opção pela América Latina, preferencialmente, não se fará por razões exclusivamente estéticas-que não existem e nunca existiram-, mas por razões morais, sociais, metafísicas, pelo entendimento de nós mesmos, onde estamos, e pelo que necessitamos de imediato, de nutritivo, de revigorante.

(Ángel Rama)

Para sustentar a análise do objeto desta dissertação será empregada a teoria da transculturação, pois esta teoria nos parece assaz adequada para equilibrar as tensões entre dois elementos presentes na peça: o medieval e o contemporâneo. Porém, antes de explicitar como a referida teoria se configurou no panorama literário latino-americano e como pode ser lida na peça de estudo *Balada de amor no sertão*, pretende-se aqui expressar, rapidamente, algumas notas sobre a transculturação, demonstrando alguns pressupostos teóricos de pensadores anteriores a Ángel Rama (que difundiu o termo transculturação antes cunhado por Fernando Ortiz) que já demonstravam preocupações relativas às multiplicidades culturais da América Latina.

A primeira contribuição a ser exposta é do dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) que, por meio de inúmeros ensaios escritos na década de 1920, se posicionava em favor da unidade de *nuestra América*¹, porém, sem abrir mão das diferenças. Num de seus textos buscou demonstrar essas particularidades tomando como exemplo a cultura mexicana, na qual “[...] as tradições indígenas e espanholas, sempre lembradas por ele, deveriam ser sintetizadas harmoniosamente no âmbito cultural”, por extensão, essa característica poderia ser similar a outros países. (CUNHA, 2007, p.24). Ureña entendia que o destino dos povos da *Nuestra América* era de cada vez mais se unir, visto que tinham características e um *espírito*

¹ Os vocábulos *Nuestra América*, povo americano, América hispânica são entendidos nesse contexto como sinônimos; se refere à América de colonização espanhola, porém, em alguns momentos seu pensamento pode se estender ao Brasil.

em comum. As características referem-se às diferenças que podem ser de ordem cultural, geográfica e lingüística. No que diz respeito ao idioma em comum, Henríquez Ureña atentava para o destaque à marca inconfundível que cada um teria em sua língua, que mesmo sofrendo influências européias, cada idioma teria “[...] sua cor, resumo de longa vida histórica”, pois “[...] traz consigo seu repertório de tradições, de crenças, de atitudes perante a vida, que perduram se sobrepondo a trocas, mudanças e alterações”² (UREÑA *apud* CUNHA, 2007, p.26). Nesse prisma, a procura desse traço próprio do povo hispano-americano é a originalidade ou “espírito”, ou ainda, “energia nativa” como denominava. O crítico dominicano defendia a inserção do homem americano na cultura universal, destacando que esse sonho de integridade não poderia ser entendido como um modo de rejeição à sua cultura, ao contrário, haveria como resolver de modo pacífico o conflito entre culturas distintas (ressaltando que Ureña referia-se às culturas espanhola e indígenas), ou seja, harmonizá-las com as alheias, porém, sem perder as diferenças.

A universalidade não é o descastamento: no mundo da utopia não deverão desaparecer as diferenças de caráter que nascem do clima, da língua, das tradições, mas todas estas diferenças, em vez de significar divisão e discordância, deverão combinar-se como matizes diversas da unidade humana. Nunca a uniformização, ideal de impérios estéreis, sim a unidade, como harmonia das múltiplas vozes dos povos. E por isso, assim como esperamos que nossa América se aproxime à criação do homem universal, que possa falar livremente de seus anseios, livre de obstáculos, livre de preconceitos, esperamos que toda América, e cada região da América, conserve e aperfeiçoe todas suas atividades de caráter original, sobretudo nas artes: as literárias, em que nossa originalidade se afirma a cada dia... (UREÑAS, 1986 *apud* CUNHA, 2007, p.25).

Outra influência perceptível no pensamento de Rama é abordada pelo venezuelano Mariano Picón Salas (1901-1965) na ideia de *síntese cultural*. Em seu percurso intelectual discorrerá sobre a conseqüência da introdução da cultura europeia em oposição à indígena. Tal fato recorria da irremediável permuta de traços culturais entre ambos os povos, transfigurados desde a obtenção de alimentos não conhecidos, como a exposição aos indígenas da malfadada ganância do metal precioso.

Picón Salas propunha aos pensadores “[...] uma busca da ‘alma indígena’, da procura de um equilíbrio entre tradições, para que se alcançasse a ‘mescla’, a ‘síntese’ dos opostos”

² “Cada idioma tiene su color, resumen de larga vida histórica”; “[...] Cada idioma lleva consigo su repertorio de tradiciones, de creencias, de actitudes ante la vida, que perduran sobreponiéndose a cambios, revoluciones y trastornos”. As citações constam no ensaio intitulado *Raza y cultura*, de 1934, porém foi editado em 1986 tendo a participação direta de Ángel Rama. Todas as traduções são de responsabilidade da autora desta dissertação.

(CUNHA, 2007, p.32). Acreditava que a situação conflituosa da cultura ocidental (espanhola) com a indígena se solucionaria com o resultado harmonioso de uma terceira cultura mestiça³ (visto que traria elementos das duas já citadas), ou seja, por meio da síntese.

Interessante perceber que a ideia de Ureña também é vista no pensamento de Picón Salas. Novamente se fala em harmonia entre culturas, mas por perspectivas distintas, pois o primeiro teorizador se detinha aos aspectos regionalistas, já o segundo, via possibilidades de síntese em várias esferas da cultura, porém enfatiza a busca da cultura do povo dominado, com destaque para a literatura. Esse ideal de síntese estará presente em Rama ao falar de *transculturação narrativa*, como explanaremos adiante. Nesse sentido, o autor buscará concretizar a integração latino-americana já ensejada em *Marcha*⁴, e para isso leu muitos escritores/filósofos de sua geração que já questionavam a literatura latino-americana entendida como um *corpus* homogêneo, no qual se visualizava somente a cultura ocidental. O jovem Manuel Arturo Claps (rio-platense) já alertava para as diferenças culturais afirmando que “[...] em certa medida, formamos parte da cultura ocidental, porém, nada mais que em certa medida. Há outras realidades, culturais, étnicas, que fazem com que a cultura ocidental não nos expresse totalmente.” (CLAPS, 1953 *apud* ROCCA, 2008, p.12).

Ao encarar o desiderato de crítico, Rama não desvinculou dele suas “preferências teóricas, que imaginou indissolúvelmente atadas à vida social” (ROCCA, 2008, p.8). Angel Rama, nesse viés, estabelece uma ponte ideológica com Antonio Candido, destarte, se apropria do conceito de *sistema literário* do autor brasileiro.

A *transculturação* de Ángel Rama contará então, com pressupostos teóricos da área antropológica de pensadores brasileiros. O estreitamento de laços com autores de nosso país se dá quando Rama entrevista Candido e Darcy Ribeiro. Com aquele, o contato ocorreu em 1960, na ocasião, Candido estava no Uruguai ministrando um curso de literatura brasileira, já este, permaneceu a partir de 64 no Uruguai devido ao exílio do período ditatorial. Como se vê, a aproximação entre pensamentos dos intelectuais é por meio de um “ideal” de união dos

³ Importa destacar que nesta dissertação os termos *cultura mestiça*, *mestiço* ou *mestiçagem* não aludem à ideia de *Mestiçagem* na linha de François Laplantine e Alexis Nouss, por exemplo. Para estes estudiosos ela é entendida como cruzamentos (de linguagens, de técnicas, de suportes, materiais e meios de expressão) produtores de novos sentidos, buscados pelos artistas. Estes cruzamentos não levariam a uma fusão de opostos, mas a tensão permanente no campo da expressão, gerando constantemente novos e complexos sentidos. Dessa forma, nesta esteira de pensamento, uma cultura mestiça jamais seria uma síntese. (*Cruzamentos e tensões: mestiçagem na arte contemporânea no Brasil e no Canadá*, Icleia Borsa Cattani).

⁴ Trata-se de um semanário (1949-1950) no qual Rama trabalhou brevemente na direção de seção “Literárias”. Era a publicação periódica mais expressiva do momento na América Hispânica, de linha independente e dedicada à integração latino-americana como projeto maior.

países de língua espanhola e o Brasil, portanto, pensar a América latina de modo globalizante; mas também pela situação política em comum dos dois países: o regime de exceção.

Candido e Rama chegaram a escrever juntos para uma revista de curto tempo de vida, aqui no Brasil, o brasileiro também propiciou a vinda do crítico uruguaio ao Brasil que ministrou cursos, palestras e trocou correspondências com alguns intelectuais. O intercâmbio levou ao conhecimento considerável de Rama sobre nossa literatura e a cultura.

Em contato com nossa literatura, o uruguaio se utiliza de estudos de Candido, publicados na obra *Formação da literatura brasileira*, de 1959, na qual o autor procurou definir ao mesmo tempo valor e função das obras.

É bem presente na obra de Antonio Candido a ideia de continuidade nos períodos literários- nomenclatura entendida sem rigor-, que para Candido são movimentos ou a comunicação entre fases, grupos ou obras. Considerou a literatura como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase.” (CANDIDO, 1959, p.25). E para exemplificar a continuidade literária, utiliza-se da metáfora da passagem de uma tocha entre corredores, definindo tradição em seu “sentido completo” do termo. Tradição é, portanto, “[...] a transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem essa tradição, não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 1959, p.26).

No que se refere ao “sistema literário”, Rama toma como próprio o referido conceito porque, na época de 1960 não disponibilizava, ou provavelmente não tinha conhecimento⁵, de uma teoria hispano-americana específica para sua abordagem.

Candido concebe então um sistema literário como uma seqüência ininterrupta de obras e autores aliada às funções ideológica e social e, buscando um sentido completo de tradição conseguido pela tríade indissolúvel **autor, público e obra**. O que para Candido é “sentido completo”, Rama denomina “tradição verdadeira”, isto é, a conjugação da função social e ideológica em uma obra literária.

Os estudos antropológicos de Darcy Ribeiro forma úteis a Rama no sentido de balizar o conceito de *comarca cultural*. O antropólogo brasileiro realizou um importante estudo em 1972, enfatizando que se interessava basicamente no “exame do processo de formação de

⁵ O intelectual peruano Mariátegui havia discorrido sobre alguns temas interessantes já em 1928, porém seus textos entraram em circulação no Uruguai somente em meados de 1960. Pode-se agora verificar que os dois autores, de certo modo, travaram um diálogo. Mariátegui havia estabelecido para a literatura peruana uma proposta de 3 etapas (colonial, cosmopolita e nacional), critério que será utilizado por Rama no início dos anos 1970.

novas entidades étnicas e sua interação com sociedades distintas, integradas em diferentes tradições culturais, dentro do marco dos processos civilizatórios.” Para ele, esse processo civilizatório é entendido como “as principais etapas da evolução sociocultural”, por meio de várias inovações tecnológicas (RIBEIRO *apud* CUNHA, 2007, p.61). Considerava, então, que os povos europeus teriam sido os grandes fomentadores dos processos civilizatórios ocorridos no mundo.

O estudioso elencará várias *configurações histórico-culturais*⁶, que dizem respeito a diferentes povos e seus distintos processos de desenvolvimento. Nesse sentido, categorizou tais grupos populacionais, dividindo a América Latina em regiões culturais, organizando seus estudos de modo mais sistemático e pormenorizado, podendo observar melhor as peculiaridades de cada região.

Interessante destacar um de seus grupos elencados- os nomeados povos-testemunhos-, que se referem aos sobreviventes das grandes civilizações autônomas que sofreram o impacto da expansão europeia, como alguns representantes, a título de exemplificação, há os povos do Japão, China, Índia, México e Guatemala.

Com relação a essa configuração, conviviam num grande impasse cultural, ou seja, as tradições de origem europeia e a sua, original, porém não efetivariam uma síntese. Por essa peculiaridade, surgiriam “[...] três estratos superpostos e diferenciados” (CUNHA, 2007, p.67) de acordo com as condições étnicas e a participação política e econômica de seu contexto. Os três se configurariam da seguinte maneira: o estrato superior seria formado por aqueles que controlavam a economia e instituições políticas e militares, sendo mais europeizados; o mais inferior, abarcando os sujeitos que se encontravam à margem da sociedade e, o estrato intermediário, considerado mestiço, não somente por traços raciais, mas por uma internalização mais expressiva da cultura hispano-americana.

Esse modo de divisão, levando em conta a diversidade cultural, também será utilizado por Rama, mas outra contribuição bastante importante foi a de compreender o continente como América Latina e não mais *América Hispânica*⁷.

“É muito difícil cercar um conceito tão contraditório e fugidio- América Latina- na obra de um pensador tão entregue às contradições [...] descrever a relação entre esse brilhante intelectual e o conceito que ele perseguiu e que o perseguiu” como nos explicitam AGUIAR

⁶ De acordo com Ribeiro, cada configuração histórico-cultural “tem populações muito diferenciadas, mas também suficientemente homogêneas em relação as suas características étnicas básicas e seus específicos problemas de desenvolvimento com para ser legitimamente tratadas como categorias distintas” (*apud* CUNHA, 2007, p.63).

⁷ O termo aqui se refere aos países de língua espanhola sem a inclusão do Brasil.

& VASCONCELOS (2001, p. 17). No entanto, podemos oferecer um sentido deste conceito em sua vida. “A América Latina era, [...] assim como a literatura, um território da utopia” (Idem, p.18). O crítico trabalhou incessantemente por meio de sua atividade jornalística, acadêmica e crítica no sentido de integrar de forma transnacional a América Latina. Ángel Rama privilegiou “o campo da cultura, não o do mercado” e repatriou o conceito de América Latina definindo “os contornos com base na história real do continente, em vez de perseguir as eternas declarações de [...] votos de unidade em congressos e simpósios”. O autor reconheceu os limites históricos e soube conscientemente trabalhar sobre as diferenças, assim, demonstrou “que era possível concretizar, com fundamento, a ideia de uma história comum das literaturas e das culturas da América Latina” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 18-19).

Com as palavras abaixo, tentamos vislumbrar o que seja nossa América Latina:

A unidade da América Latina foi e continua sendo um projeto de um grupo de intelectuais, reconhecida por consenso internacional. Fundamenta-se em persuasivas razões e conta a seu favor com reais e poderosas forças unificadoras.[...] vão de uma história comum a uma língua comum e modelos semelhantes de comportamento. [...] respondem [*de modo ímpar*] às pulsões econômicas e políticas universais provocadas pela expansão das civilizações dominantes do planeta. Sob essa unidade, real como projeto, real quanto às bases de sustentação, desdobra-se uma interior diversidade que é a definição mais precisa do continente. Unidade e diversidade têm sido a fórmula preferida pelos analistas de muitas disciplinas (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 281).

Para dar corpo a seus conceitos, Rama, sem dúvida, refletiu a respeito das várias transformações que ocorreram na América Latina a partir de 1910. Pode-se pensar nas questões históricas que geraram as diversidades aqui elencadas até o momento e também no processo de afirmação da literatura, que com toda a movimentação cultural processada, necessitou de um diferente sistema de leitura crítica da América latina, nesse sentido, as contribuições dos Estudos culturais foram profícuas.

Começava a se desenvolver um sistema crítico na América Latina, com os intelectuais procurando elementos para entender a literatura produzida na própria sociedade onde viviam, porém sem desprezar as contribuições europeias que haveriam fundado as primeiras estruturas orgânicas da literatura. Esses críticos teriam ‘corrigido e incorporado’ estudos concretos sobre a realidade americana (CUNHA, 2007, p.69).

Atentos ao que foi exposto até o momento, observar-mo-emos que a teoria da transculturação narrativa defendida por Ángel Rama nos apresenta uma visão mais global, pois o crítico uruguaio “parte do estudo da literatura para o da cultura, voltando ao âmbito literário” (CUNHA, 2007, p.85), mas sem renunciar a perspectiva cultural. Tal prisma se deu por absorver e reelaborar as investigações de vários estudiosos anteriores à sua geração e de seus contemporâneos, especialmente ensaios de cunho antropológico ou sociológico que aprofundaram e amadureceram suas idéias acerca do fazer literário.

1.2 Notas sobre a transculturação

A adoção do termo *transculturação narrativa*, na perspectiva de Ángel Rama, partiu do conceito já existente de Fernando Ortiz (1880-1969), este que elabora uma nova ideia devido aos questionamentos a respeito do termo *aculturação*. No entanto

Os processos de aculturação são tão velhos quanto o contato entre as sociedades humanas, mas o conceito e seu manejo pela antropologia são muito recentes, e como surgiu dentro da problemática do colonialismo europeu (inglês) e sofreu contra-ataque da descolonização, tingiu-se de inferências ideológicas que não podem ser desdenhadas, sobretudo tratando-se de artes literárias (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 215-216).

O termo, cunhado pelo antropólogo cubano, foi utilizado para explicar o processo de colonização em Cuba (e por analogia pode ser estendido a toda América em geral), refletindo a necessidade de expressar os muitos fenômenos ocorridos no país devido as transformações de culturas apresentadas. Classificado por ele como um neologismo para substituir o vocábulo *aculturação*, o termo *transculturação*

[...] expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma *desculturação* parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam se denominados *neoculturação* (ORTIZ, 2002, p. 260-)⁸.

⁸ Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *parcial desculturación*, y, además, significa la consiguiente

Nesse segmento, para Ortiz, o termo aculturação significa o processo transitivo de uma cultura para outra e seus resultados sociais. Assim, pode-se compreender o conceito de transculturação como a representação da síntese de dois processos: de um lado a perda de uma cultura; de outro, o acréscimo de outra cultura. Com efeito, dentro desse processo, pode ocorrer a solidificação das culturas nacionais:

[...] (e, conseqüentemente, o projeto de uma cultura latino-americana), emprestando-lhe elementos e energia para não ceder simplesmente ao impacto modernizador externo em um exemplo de extrema vulnerabilidade. A modernidade não é renunciável, e fechar-se a ela é suicídio, assim como também o é negar-se a si mesmo para aceitá-la. (RAMA In: AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 294).

Ortiz necessitava de um enfoque diferente para compreender as mudanças de sua sociedade e, nessa tentativa, cria o termo *transculturação*⁹, um vocábulo mais apropriado para seu contexto- o país de Cuba-, porém, o vocábulo foi bastante discutido entre os pensadores da época, veja-se o posicionamento do crítico mexicano Aguirre Beltrán a respeito da acepção do termo:

ad-culturação indicaria união ou 'contato de culturas'; *ab-culturação*, separação de culturas; e *trans-culturação*, passagem de uma cultura a outra. [...] 'no processo de aculturação, as ideias de separação y de movimento não constituem a qualidade própria ou essencial do fenômeno e sim, em troca, a de contato e união (...)'¹⁰ (apud CUNHA, 2007, 121).

Como se pode imaginar, o termo recebeu muitas interpretações. O que nos importa destacar é que a visão de Ortiz será revista por Ángel Rama que dinamizará as possibilidades de respostas ao impacto cultural. Nessa procura de respostas é que Rama vai partir para o âmbito literário, materializando sua teoria da *transculturação narrativa*. Obviamente, sendo uma manifestação cultural que traz elementos que abarcam fatores de ordem social, política,

creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación [...] (ORTIZ, 2002, p. 260).

⁹ O termo aparece na obra de Fernando Ortiz intitulada *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1940.

¹⁰ Grifo do autor.

tecnológica e econômica, estes fatores precisam ser levados em conta por favorecer o pleno desenvolvimento do processo transcultural.

Importante destacar que Rama, em sua teoria da transculturação, de forma alguma despreza os pressupostos de Ortiz. Os dois intelectuais se voltaram para a revigoração da cultura perante o impacto modernizador, a perspectiva é que se diferencia; Ortiz foca para a aculturação no contato entre as culturas e Rama, por meio da transculturação, focaria para os modos de resposta a esse contato cultural.

Destaca-se aqui a ressalva feita por Rama ao utilizar-se do conceito de transculturação de Fernando Ortiz estendendo-o à literatura:

Quando se aplica às obras literárias a descrição da transculturação feita por Fernando Ortiz, é importante fazer algumas correções obrigatórias. Sua visão é geométrica, de acordo com três momentos. Implica em primeiro lugar uma 'parcial desaculturação' que pode alcançar diversos graus e afetar zonas variadas tanto da cultura como do exercício literário, ainda que acarretando sempre perda de componentes considerados obsoletos. Em segundo lugar implica incorporações advindas da cultura externa e em terceiro um esforço de recomposição manejando os elementos sobreviventes da cultura originária e os que vêm de fora. (RAMA *apud* CUNHA, 2007, p.264).

Assim, Rama entende que essas ações que compõem uma transculturação se manifestam numa obra literária de gênero narrativo gerando

[...] três focos de ação que se conjugam de modo diferente: haveria, pois, destruições, reafirmações e absorções, a que caberia acrescentar que esse processo, que no campo cultural teria uma alta porcentagem de determinismo, mostraria no campo literário uma margem mais elevada, proporcionalmente de liberdade, que se manifesta na capacidade seletiva que o criador continuaria manejando (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 218-219).

O crítico Ángel Rama, apoiando-se mais uma vez nos estudos antropológicos vai beber da fonte do italiano Vittorio Lanternari (1918 -) para dinamizar essas etapas.

O referido antropólogo em seu ensaio *Désintégration culturelle et processus d'acculturation* (1966), refere-se à aculturação como um modo de desintegração cultural, com vistas à revitalização da cultura, portanto, não teria uma carga negativa. Para o italiano, a resposta seria diferente de acordo com a bagagem cultural própria de cada grupo social.

A primeira forma de resposta ao impacto cultural é a *rigidez* cultural, em que alguns povos estariam incólumes, em certa medida, aos impactos modernizantes; em oposição a esta

situação, há a *vulnerabilidade cultural*, na qual uma “cultura autóctone, alienadamente ou por um complexo de inferioridade, desejaria tornar-se cultura dependente da europeia, renegando a própria tradição” e, “entre os dois extremos, o da rigidez cultural e o da vulnerabilidade cultural”, haveria uma gama de respostas ao impacto, ocorrendo assim a *plasticidade cultural*, tendo a “ambivalência entre os elementos da tradição e os novos aportes” (LANTERNARI, 1966 *apud* CUNHA, 2007, p.136).

Lanternari assinala que, exceto pelos casos de dizimação violenta dos grupos aborígenes, a crise de desintegração não seria mais que uma fase do processo de aculturação. De todo modo, a herança cultural não seria definitivamente negada ou mantida inerte por muito tempo. Ao contrário: o antropólogo crê que as novas formas de civilização seriam decorrência de uma fase de reorientação e reorganização (CUNHA, 2007, p.139).

Para Ángel Rama as três etapas definidas por Fernando Ortiz (perda da cultura, incorporações e recomposições) foram dinamizadas com a teoria de Lanternari, e sofre as inserções da *seletividade e inventividade*:

Havia pois perdas, seleções, redescobrimentos e incorporações. Estas quatro operações são concomitantes e todas se resolvem dentro de uma reestruturação geral do sistema cultural, que é a função criadora máxima que se cumpre num processo transculturante (RAMA *apud* CUNHA, 2007, p.144).

Outro elemento que contribuirá para o pensamento de Ángel Rama no tocante à literatura, mais especificamente a denominada por ele de *produção literária regionalista*, será o ponto já esboçado aqui e o mais pertinente para a leitura transcultural da peça *Balada de amor no sertão*, o critério da *plasticidade cultural*, que veremos mais atentamente a partir de agora.

1.3 Os níveis da transculturação em *Balada de amor no sertão*

Ángel Rama entende que essa situação intermediária entre *vulnerabilidade e rigidez* foi obtida principalmente pelo exercício literário dos regionalistas, a quem o intelectual uruguaio chama de *regionalistas plásticos* ou de *continuadores transformadores*. O crítico se utiliza da nomenclatura *regionalista* para enfatizar a literatura latino-americana quando esta passa a voltar-se para as particularidades, contrastando, pois, com a influência externa. A

respeito dos *regionalistas plásticos*, é importante compreender a mudança de perspectiva criativa dessa corrente literária. Observa-se nesse contexto, especialmente entre as duas grandes guerras, uma verdadeira “guerra literária”- usando as palavras de Rama- tal qual aconteceu no campo literário brasileiro, onde a “modernidade” não era ainda bem compreendida. Há, então, a resistência dos mecanismos literários *regionalistas* (que se perfilou na região do interior por meio de traços do passado, da tradição) aos *vanguardistas*¹¹.

Ángel Rama demonstra em seu artigo intitulado *Literatura e Cultura*¹², todo o conflito existente nas regiões do interior em face da modernização promovida pelas capitais e pelos portos, em que “as elites dirigentes urbanas, que assumem a filosofia do progresso” e que ditavam uma “cultura modernizada das cidades, apoiada em suas fontes externas” acentuavam as rupturas internas e o processo transcultural se intensificava em todos os setores sociais (RAMA *apud* AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p254, 255). Diante desse cenário, o regionalismo tinha um grande problema, visto que, a metrópole oferecia ao interior, “[..] uma alternativa fatal em duas possibilidades: ou retrocedem, entrando em agonia, ou renunciam a seus valores, ou seja, morrem”(Idem, p. 255). Foi um grande desafio para os regionalistas (que se prendiam a temas rurais, folclóricos, componentes cristalizados pela tradição e também arcaicos) equilibrar os elementos tradição e modernidade. Entenderam que

A solução intermediária é a mais comum: lançar mão dos aportes da modernidade, revisar à luz delas os conteúdos culturais regionais e com umas e outras fontes compor um híbrido que seja capaz de seguir transmitindo a herança recebida. Será uma herança renovada, mas que ainda pode identificar-se com seu passado. Nos grupos regionalistas plásticos, acentua-se o exame das tradições locais que estavam se esclerosando, para revitalizá-las. Não podem renunciar a elas, mas podem revisá-las à luz das mudanças modernistas, escolhendo aqueles componentes que possam ser adaptados ao novo sistema em curso (RAMA *apud* AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p.255- 256).

Não devemos ver negativamente essa forma de resposta, ao contrário, é um processo riquíssimo de revitalização cultural e literária. Como afirma Rama, num primeiro momento o impacto modernizador gera nas tradições locais um retorno às raízes, uma forma de proteção à cultura materna. Consequentemente, isso leva à reflexão e seleção de valores, que depois de bem avaliados se aliam à nova cultura absorvida, isto é, o impacto modernizador.

¹¹ O Vanguardismo foi o conjunto de tendências que inovaram o campo das artes e letras e influenciou países da América Latina e que no Brasil corresponde ao Modernismo. Importa lembrar que nesse contexto, no Brasil se buscava a definição dos parâmetros culturais pátrios frente à influência europeia- o que gerou o conceito de Antropofagia, conceito este que remete à ideia de transculturação.

¹² Artigo publicado em *Transculturación Narrativa em América Latina*. México, 1982.

Depois de seu auto-exame valorativo e da seleção de seus componentes válidos, assiste-se a uma redescoberta de traços que, embora pertencentes ao acervo tradicional, não eram vistos ou não haviam sido utilizados de forma sistemática, e cujas expressivas possibilidades se evidenciam na perspectiva modernizadora (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 257).

Responder à proposta aculturadora por meio da *plasticidade cultural* revela o grau de liberdade criadora do escritor, toda sua habilidade em incorporar novidades que agem como “fermentos animadores da tradicional estrutura cultural”, diz Rama.

Dentro dessa plasticidade cultural têm especial relevância os artistas que não se limitam a uma composição sincrética por mera soma de contribuições de uma e outra cultura, mas que, percebendo cada uma como uma estrutura autônoma, entendem que a incorporação de elementos de procedência externa deve levar conjuntamente a uma rearticulação global da estrutura cultural apelando para novas focalizações dentro dela (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001 p. 258).

Nesse sentido, a dramaturga Cristina Mato Grosso coloca em prática a plasticidade cultural no seu fazer literário, pois grande parte de suas criações dramáticas partem de fatos reais e de pessoas, muitas vezes, esquecidas na memória ou nem mencionadas nos registros oficiais, mas que ela os descobre por meio de intensas pesquisas. Na esteira do pensamento de Rama, esse processo transculturador se inicia com a reimersão nas fontes originais, podendo intensificar alguns elementos da tradição ou ainda recuperar estratos mais primitivos ainda não conhecidos. Esse processo “para um escritor são meras soluções artísticas; no entanto, procedem de ações que se desenvolvem no seio de uma cultura”, recuperando os componentes reais não reconhecidos anteriormente, sendo revigorados por “forças modernizadoras”(AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 258).

Discorramos agora sobre os três níveis estabelecidos por Angel Rama e que estruturam o conceito de *transculturação narrativa*: o nível linguístico, de estruturação literária e a cosmovisão.

O primeiro merece uma atenção especial, pois, no entender de Rama, toda obra se faz no leito vivo do idioma, sendo assim, a língua “é um traço definidor de uma literatura, pois só a língua é capaz de fixar-lhe um limite preciso, que engloba o complexo conjunto de materiais com total precisão” (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 70).

De acordo com Cunha (2007, p. 183), esse nível da transcultuação- o da língua- é encontrado nos romances dos primeiros regionalistas, almejando a coexistência de um sistema

dual em que nota-se a língua literária culta, “encarnando os ideais dos autores” e o dialeto próprio dos personagens, preferencialmente de um ambiente rural.

Observa que “os herdeiros desses primeiros regionalistas seriam os ‘transculturadores’, [...] que teriam promovido um encurtamento na distância entre a ‘língua’ do narrador-escritor e a dos personagens”, intermediando uma recriação da linguagem. Assim, a “voz popular passaria de singularizadora do personagem àquela que narraria e que poderia, portanto, como o narrador, manifestar sua visão de mundo preservando a própria identidade”(CUNHA, 2007, p.184; 186). O que para nós, atualmente, é visto com normalidade, na época Rama entendeu- e de fato foi- que essa operação foi um grande salto no âmbito lingüístico. O escritor ao mudar sua postura, assumindo a fala a partir de seus personagens, ingressando na linguagem deles, amplia sua criação lingüística; desata os nós com a palavra, isolada, e articula outros mecanismos expressivos da língua como as estruturas sintáticas, rítmicas, semânticas.

Este primeiro nível permeia a peça *Balada de amor no sertão*, pois, como o próprio título já antecipa, a peça transcorre no *locus* sertão- precisamente na região de Patu, interior do Rio Grande do Norte- portanto, a escrita corresponde à fala espontânea, popular com referências à oralidade local. Poderão ser observadas durante a análise da peça (exposta no terceiro capítulo desta dissertação) várias passagens que justificam a presença deste nível, mas, para o momento, podemos exemplificar por meio do trecho presente no Ato I, quadro I. Trata-se, então, de uma linguagem cabocla, sertaneja transcrita com a correção gramatical, mas que deixa revelar o ritmo de prosa e as pausas da oralidade.

MÃE
Pedro Palito!.

(O menino ignora o chamado, e prossegue recitando, ora lendo, ora recita textos memorizados com gestos e intenções maliciosas:)

PALITO

“Veloz borboleta

Que leda girando

[...]

De flor para flor;

Anarda vagueia

De amor em amor...”

(Com gestos obscenos, prossegue feroso:)

Ai, minha borboletinha,

Deixa eu por, deixa eu por!!

MÃE

(interrompendo-o)

Cê vai por é mão na enxada,

Moleque sem-vergonha!

Dê cá essa revista safada!

(toma-a do garoto com intenção de rasgá-la. O menino lhe suplica:)

PALITO

Não, mãinha!

É de Camonge a revistinha!

(Recupera a revistinha)

MÃE

Isso é o que dá escola!

Só faz guri besterento!

E diz que tá estudando...

Vem cá! Que teimoso bosta!

Ói, seu padrinho chegando,

Ri prá ele, que ele gosta!

(MATO GROSSO, 2009, p. 191-192).

Avaliamos, então, que a língua forjada pelos escritores vem a ser uma elaboração puramente artística, direcionada para o efeito estético, mas não deixa de ter seu caráter ideológico, pois se toma partido de uma cultura, a rural e esta, por sua vez, está atravessada pela outra, que detém meios de transmissão mais poderosos. Como exposto neste capítulo, Rama investigou o contato entre o espanhol e o indígena, centrando-se no processo transcultural da língua indígena e ficou nítida a complexidade desta operação, isto é, mensurar as trocas culturais. No Brasil há uma relação análoga: tivemos o contato do português com o indígena, mas também o contato com o negro e, depois, as operações de aculturação das comunidades interioranas, geradas em uma relação anterior de transculturação.

O outro nível, o da estruturação ou composição literária, se aplica às diferenças no plano da narração. O romance regional balizado nos paradigmas narrativos do naturalismo, depara-se com uma gama de recursos vanguardistas, e as respostas à essa tensão são encontradas na cultura tradicional. Trata-se de uma forma de narração que não recorre ao monólogo interior (técnica bastante utilizada em muitas narrativas modernizadas), o denominado *stream of consciousness*, mas refaz o monólogo discursivo-que é presente na célebre obra de Guimarães Rosa-, *Grande Sertão: Veredas*, “cujas fontes estão não só na literatura clássica, como nas do narrar espontâneo”; ou encontrando “[...] a solução para o relato episódico [...] do contar dispersivo das ‘comadres’, suas vozes sussurrantes” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p.221). A solução do escritor está, pois, em “resolver estilisticamente uma conjunção do plano verossímil e histórico dos acontecimentos e o do maravilhoso” de modo convincente (Idem, p. 270).

Balada de amor no sertão é permeada de figuras que protagonizaram histórias de luta em favor dos oprimidos, no cenário brasileiro, como por exemplo, Antônio Conselheiro, o cangaceiro Jesuíno Brilhante e, ainda, o padre Ibiapina. Esses personagens já não fazem parte do mundo real (empírico), mas a autora soube trabalhar a tensão de modo que, surgem em grande parte da narrativa e suas presenças têm um tom bastante natural; também há de se destacar alguns fatos e histórias locais bem interessantes, isto é, em que se dá o equilíbrio entre o verossímil e o fantástico.

O exemplo a ser exposto, a seguir, está no IV ato, quadro III, quando as personagens PEÃO e CAPANGA contam ao CORONEL sobre o inacreditável surgimento de PALITO, já dado como morto.

(sai Maria e entra o coronel com um capanga acompanhado de um peão:)

É desgraça, é mandinga!
O morto veio do inferno
prá nos atazanar!

CAPANGA

Pois viram ele vivinho!
Estava vivo em carne e osso!
[...]

CORONEL

Quero esse homem em pedaço!

[...]

Eu quero fuzilado
 O cabra safado
 Que não deu conta do recado!
 Eu quero que aqui me trague
 O baitola que soube falhar
 O serviço pela metade!

CAPANGA

Mas, meu patrão,
 Este Palito tem corpo fechado!
 Pois sete tiros foram dados
 E ele ainda teve a sobremesa
 De mais dois outros confirmados
 Vindos de um outro lado!!
 Não há justificativa
 Prá esse verme estar com vida!
 Dizem que tem Sete Vidas,
 Que é devoto de Aparecida!

CORONEL

Prepara a guarnição,
 Contrata mais gente!
 Nossa Senhora de Aparecida
 Não protege delinqüente!
 Não confunda Sul com Norte,
 Nem Sorte com Morte!
 Quero o homem bem matado
 Desta vez bem comprovado!

(MATO GROSSO, 2009, p. 222-224)

O último nível proposto por Rama é considerado pelo crítico um ponto central representado pela cosmovisão, visto que nele se engendram os significados em que as respostas dos herdeiros “plásticos” do regionalismo teriam alcançado seus melhores resultados, “[...] a ponto de superar amplamente as propostas modernizadoras, suplantando-as no próprio terreno em que eram formuladas” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 222).

Esses transculturadores, ao voltar-se para suas raízes culturais, descobrirão o mito, “[...] um repertório quase fabuloso de elementos que não haviam sido explorados [...] pela

literatura” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 224). O mito surge, então, como uma categoria válida para interpretar os traços da América Latina, na qual “[...] irracionalismo e idealismo viajarão lado a lado” (Idem, p. 223). Afirma Ángel Rama que:

Ao se rejeitar o discurso lógico-racional, produz-se novamente o retorno do regionalismo a suas fontes locais, alimentadoras, e inicia-se o exame das formas dessa cultura segundo seus praticantes tradicionais. É uma busca de realimentação e de sobrevivência, extraindo da herança cultural as contribuições válidas, permanentes. [...] Assiste-se assim ao reconhecimento de um universo dispersivo, de livre associacionismo e incessante invenção, que correlaciona idéias e coisas, de particular ambigüidade e oscilação. Sempre existiu, mas havia ficado oculto pelas rígidas ordens literárias que respondiam ao pensamento científico e sociológico propiciado pelo positivismo (Ibidem, p. 277).

O mito presente na obra *Balada de amor no sertão* é o mito do *sebastianismo*, que diz respeito a Dom Sebastião, jovem rei de Portugal, que apesar de morto em uma batalha, vive no imaginário coletivo do povo português ainda atualmente. Dom Sebastião é considerado quase uma “divindade” e muitos ainda aguardam seu retorno a Portugal, pois, dessa forma, o país “recuperaria” sua posição de uma grande potência, como foi no período das conquistas ultramarinas, momento exaltado no poema épico *Os Lusíadas*, de Camões.

Torna-se imprescindível destacar sua disseminação na cultura brasileira, visto que este mito nos foi legado pelos portugueses nos tempos de colonização por meio da aculturação, e é recorrente em muitas regiões do Brasil como, por exemplo, no estado do Maranhão e na Bahia. Prova disto encontra-se na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, ficção com base em fatos verídicos ocorridos na região de Monte Santo (Canudos), no nordeste baiano; a obra particulariza a figura de Antônio Conselheiro, líder dos revoltosos de Canudos, que, muitas vezes, alude ao rei Dom Sebastião. Portanto, o *sebastianismo* é um processo transcultural na literatura brasileira.

Os fragmentos que apresentamos a seguir foram retirados do Ato IV, intitulado A vingança de Palito, quadro VI, no qual está explícito este mito.

JESUÍNO

O guerreiro não desiste,

Ainda morto persiste!

Onde está o mouro coração

Do fiel moço cristão?
 Onde está a tua fé
 De ver D. Sabastião,
 Redivivo, ainda em pé,
 Chegando de um reino sem rei,
 Mas rico de amor e esperança?
 Pedro Palito, se eu te batizei,
 Onde está tua confiança?
 (MATO GROSSO, 2009, p. 229)

[...]
 CORO
 [...]

O Conselheiro peregrino,
 E por onde caminharás.
 Estaremos com você,
 E na queda te erguerás.
 E o José beato Lourenço,
 Dos pobres o grande hino
 Do prometido novo tempo
 De nosso Senhor Jesus,
 De seu fiel D. Sebastião,
 Que prá guerra se conduz
 Praticando a comunhão.
 (MATO GROSSO, 2009, p. 232)

Para terminarmos a exposição dos níveis da transculturação narrativa, apresentamos o pensamento de Rama:

Em qualquer um desses três níveis, sinteticamente definidos, pode-se comprovar que os produtos resultantes do contato cultural, nesse plano narrativo, não podem se parecer com as criações da modernização urbana, nem com o regionalismo ou com a narrativa social, com os quais compartilhava certas raízes. Convém, no entanto, anotar que o sucesso do processo derivou, parcialmente, das elaborações culturais intermediárias a que chegara a América Latina, ou seja, do 'acrioulamento' das mensagens artísticas européias e de sua hibridação ao longo de extensos períodos (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 224).

Assim, as ações transculturadoras só contribuíram para com o sistema literário latino-americano, que pode ser lido como um vasto campo de integração e mediação.

CAPÍTULO II: ABRINDO ARQUIVOS: DESCORTINANDO A HISTÓRIA DO TEATRO SUL- MATO - GROSSENSE

Fazer teatro amador no Brasil, comprometido com o resgate de nossa cultura, sob um ponto de vista revolucionário, é um ato de coragem. E fazer esse teatro no coração do Mato Grosso do Sul, alguns dizem ser heroísmo, outros, loucura. Um ato de lucidez e coerência acima de tudo, diríamos nós do GUTAC

(Cristina Mato Grosso)

A literatura dramática busca o equilíbrio em fazer arte e história. Dessa forma, o enunciador do texto é uma espécie de guardião de vários saberes e, por extensão, da memória, aqui entendida como coletiva, “[...] como capital cultural, simbólico e político das comunidades nacionais. A memória como um território-individual e coletivo [...] como suporte dos sujeitos históricos que hoje batalham para definir/construir o futuro” (ACHUGAR, 2006, p.222).

Nessa perspectiva, vemos surgir a obra da dramaturga contemporânea Cristina Mato Grosso. A ficção da autora não só se evidencia pela ideologia política de que está impregnada, porém deixa patente a função ideológica dos símbolos utilizados, e o uso recorrente da multiplicidade de temas e personagens a serem investigados. À autora é conferida uma série de títulos e premiações por seu talento inegável. São obras engajadas, mas, ao mesmo tempo, recheadas de aspectos lúdicos, líricos e históricos.

No teatro não se questiona apenas “como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de formato, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza escrita”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 09).

Desse modo, no discurso dramático, arte e política fundem-se, assim o ser de papel passa a perfilhar posicionamentos e ideologias, colocando-se “como ator no cenário discursivo” e seu papel pode ultrapassar os limites do texto, alcançando “território biográfico, histórico e cultural” (SOUZA, 2002, p.110). Podemos dizer que alguns destes limites são transpostos também na produção literária da autora Cristina Mato Grosso, quando levamos

em consideração as contribuições que a crítica biográfica tem trazido à esfera dos estudos literários.

A crítica biográfica possibilitou a ampliação da investigação literária, pois, dada sua “natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor”, gera interpretações literárias “além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 105). Vida e obra passam a ser fomentadas por várias perspectivas culturais, levando-se para o *corpus* de análise, como afirma Eneida Maria de Souza (2002, p.105), outras “práticas discursivas consideradas ‘extrínsecas’ à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado”, democratizando os discursos e promovendo a interdisciplinaridade.

Não há intenção aqui de se discutir essas particularidades, mas são úteis no sentido de alargar os horizontes do pesquisador, que, sabedor das tendências¹³ defendidas pela crítica biográfica, lê autor e obra de forma equacionada.

Sob este prisma, o escopo deste capítulo é apresentar as experiências da dramaturga Cristina Mato Grosso, seminais para sua produção literária. Por meio dos dados expostos constatar-se-á que vida e obra se coadunam.

No entendimento de Jacques Derrida (2001) “arquivo” é concebido como casa, domicílio, a residência dos magistrados superiores ou arcontes, aqueles que comandavam e representavam a lei. Eles foram os primeiros guardiões dos documentos oficiais. A responsabilidade dos arcontes não se limitava ao aspecto físico, mas também à competência hermenêutica e ao poder de consignação, ou seja, de reunião de signos. Nesse sentido, Cristina Mato Grosso pode ser considerada uma guardiã, uma das detentoras dos arquivos que fazem uma inventariação da cultura regional/nacional de nosso país e, a peça em estudo, *Balada de amor no sertão*, insere-se como um deles.

Beatriz Sarlo (2005, p.26) afirma que “[...] escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam. Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança”. Na esteira do pensamento de Sarlo e reportando-se à crítica biográfica, pode-se inferir que a dramaturga - na peça *Balada de amor no sertão* e outras obras- quanto mais escreve, ou seja, esse contínuo desarquivar de ideias, faz que mais viva

¹³ Na obra *Crítica cult* (2002), a autora discorre sobre algumas tendências comuns aos autores nacionais e estrangeiros como, por exemplo: construção canônica do escritor (considera os fatores que contribuem para a idealização imaginária do autor); reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor; o ato da escrita como narração da memória do outro; caracterização da biografia como *biografema* (imagem fragmentária do sujeito) etc.

esteja a memória do Outro¹⁴. Cristina Mato Grosso assim como Herman Sourgel¹⁵, à medida que transcorrem os anos é obrigada a suportar o crescente peso de sua memória, ou podemos dizer memórias, pois não teria ela herdado talvez a memória de Gil Vicente, Camões, Shakespeare, e outros artistas?

A memória da autora pode ser lida na obra por meio das metáforas textuais, das várias alegorias utilizadas. Mesmo ao se passar no espaço mimético do Rio Grande do Norte e abarcando suas peculiaridades locais, o enredo expressa aspectos universais do homem: demonstram seus saberes populares, o que está no imaginário, o fantasioso, fatos históricos relevantes, herança de religiosidade e mitos que formam a identidade cultural.

A autora pode ter se utilizado, alegoricamente, do sertão para simbolizar o cenário de um período de exceção pelo qual viveu e que, apesar de denotar um tempo de amarras em muitas esferas - como se tem conhecimento historicamente - foi uma etapa de grandes experiências artísticas e embates políticos que marcaram expressivamente o teatro do estado de Mato Grosso do Sul. Nesse contínuo exercício de arquivar/esquecer, desarquivar/lembrar é que a autora, seletivamente, desarquiva suas memórias e constrói seu projeto intelectual.

Se os impulsos antitéticos de esquecimento e lembrança são inerentes ao palimpsesto do criador literário, bem como os de escritas e apagamentos, rasuras e aproveitamentos, então, tentar mensurar a escrita inaugural desse pergaminho, seria trabalho baldado, obviamente, mas podemos seguir suas pistas e tentar reconstruir algumas memórias.

2.1 Cristina Mato Grosso: a dama do teatro sul-mato-grossense

*Cristina Mato Grosso representa a mais
pura seiva do teatro que revigora os palcos do nosso Estado
(Paulo Correa de Oliveira)*

Não há como tracejar o cenário dramaturgico em Mato Grosso do Sul sem apontar o nome de Cristina Mato Grosso, visto ter sido ela um baluarte nesse campo artístico. Maria

¹⁴ Nos valem da definição de Hugo Achugar, em *Planetas sem boca* (2006): “[...] o outro necessário para que o eu, meu eu, se constitua como sujeito, aparece e reaparece nas palavras de todo dia[...] quando tentamos narrar a história, nossa história, uma história, qualquer história; quando tentamos construir genealogias e filiações, heranças e passados; [...] a construção da memória, seja individual, coletiva, pública, histórica ou oficial; quando sonhamos com futuros e descendências, legados e utopias” (p. 313).

¹⁵ Personagem do conto “A memória de Shakespeare”, de Jorge Luis Borges, que por meio de um “anel” recebe a memória de Shakespeare. Uma metáfora para explicar a memória humana, ou melhor, o cérebro do homem, considerado um palimpsesto.

Cristina Moreira Oliveira, de nome artístico Cristina Mato Grosso, é filha de Silvino Moreira e Almezina Moreira. Nasceu em Campo Grande, no ainda estado de Mato Grosso, no dia 24 de abril de 1951 e faz parte de uma família de cinco irmãos.

A estudiosa adolescente realizou seus estudos na Escola Estadual Campo-Grandense (hoje Maria Constança de Barros Machado) e, desde cedo, percebeu muito claramente que a escola não fomentava desenvolver os talentos escondidos nos discentes; ao contrário, a segregação e distinção entre alunos eram notórias.

Cristina Mato Grosso contou em entrevista a Moema Vilela sobre o encantamento de ver o Zé de Almeida, conhecido hoje como Zeca do Trombone, tocando violão, e todo mundo em volta dele. “Imagina aonde ia levar essa força de talento de cada um se houvesse uma estrutura em torno que nos motivasse a encontrar em nós o que tínhamos de melhor. Não precisava aprender violão com ele, mas o violão dele podia me inspirar a inventar, a fazer teatro” (VILELA, 2010)¹⁶.

Como se nota sua visão da conjugação simultânea entre educação e arte já vinha de muito cedo. Sua propensão era de fazer um teatro que não provocasse somente o prazer estético, mas que levasse bons conteúdos, sem desbordar dos problemas sociais, e que o público tivesse plena consciência do tema representado.

Em meados dos anos 60, o teatro no estado começou a despontar por conta dos primeiros cursos superiores. Surge então, em 1967, o pioneiro TUC (Teatro Universitário Campo-Grandense) que realiza sua última peça em 1970. Apesar de não ter sido integrante do TUC, o grupo foi sua primeira inspiração, a mola propulsora do fazer artístico da futura atriz.

A dramaturga principiou suas investigações acerca do teatro ao lado de Américo Calheiros (atualmente secretário de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul) e sem dúvida, são os sustentáculos do movimento teatral em MS. Juntos fundam, em 1971, o GUTAC - Grupo Teatral Amador Campo-Grandense -, dentre seus companheiros estavam Rose Mary Lamontano, Hélio de Lima, Vanderlei Rosa de Oliveira, Wilson Taveira, Marilde Bello, Abigail de Oliveira e Joana d’Arc.

O grupo se apresentou pela primeira vez no Festival Estudantil Mato-Grossense de teatro no teatro Glauce Rocha, inaugurado em outubro do mesmo ano. Na ocasião, deu-se a estreia de Mato Grosso como atriz, na peça *Autodissecação*, de Américo Calheiros, que

¹⁶ A referida entrevista faz parte do livro *Vozes do teatro: registro da memória cultural de Mato Grosso do Sul*, organizado pelas autoras Luiza Rosa e Moema Vilela, porém ainda não publicado, no prelo. As citações contidas nesta dissertação foram conseguidas via arquivo pessoal da autora Cristina Mato Grosso, disponibilizado ao pesquisador.

angariou o segundo lugar na premiação do festival. Daí em diante, ela concentrou todo seu potencial para o universo teatral.

A artista encenou também os espetáculos *Intravagostil* (1972), *Apocalipse Zero Hora* (1973), *Close* (1974), *Os profanos* e, *Nada é grátis* (1975). Importa destacar que todos os textos são de autoria de Américo Calheiros e que sofreram cortes comprometedores durante o regime de exceção. Mato Grosso, em entrevista a Vilela (2010) afirmou que:

[...] por causa da repressão do governo militar e da censura federal, nas peças para adultos, éramos obrigados a nos valer de metáforas nem sempre bem compreendidas pelo público, resultando em uma linguagem muitas vezes hermética, complexa. Se os objetivos eram clareza na denúncia política e social, a comunicação muitas vezes malograva nesse intuito, ou suas propostas despertavam interesse de um público limitado, e dentro da classe média.



Fotografia 1- Américo Calheiros na peça *Apocalipse Zero Hora*.

Fonte: <http://www.overmundo.com.br/overblog/americo-fala-do-teatro-no-antigo-mato-grosso-uno>.

O grupo vai se fortalecendo e o trabalho teatral se efetiva no âmbito das escolas públicas, pois grande parte dos componentes do GUTAC era profissional em educação. Os

orientadores das atividades teatrais Américo Calheiros, Rose Mary Lamontano, Vanderlei de Oliveira e Hélio de Lima tiveram o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado de 1973 a 1976, mas depois desse período, não deixaram que o sonho do grupo de unir arte e educação terminasse, mesmo já não disponibilizando de apoio oficial.

A primeira peça de autoria da atriz é *Contramão*, escrita em 1973 e encenada em 1976, sob a direção de Américo Calheiros, a qual passou por cortes comprometedores e interdições. Como as peças retratavam a realidade da repressão e da obstrução cultural que o país vivia nesse período ditatorial, sempre passavam pela interferência dos órgãos de censura, que retalhavam os textos e classificavam as peças, experiência pela qual o grupo conviveu catorze anos e que marcou expressivamente a produção textual e cênica. Como conta a dramaturga: “A classificação não era como hoje, que tem a ver com a questão psicológica e educacional. Era uma proibição política. Se permitisse a entrada de alguém fora da classificação, você podia ser preso” (VILELA, 2010).

A estudiosa Maria da Glória Sá Rosa foi quem prefaciou o folder de estreia da peça.

Esta é a nossa condição enquanto sem condição transitamos. O que representa este vôo silente em direção ao fim? Que fazemos num mundo onde a incerteza é a única das certezas? Vale a pena existir, ameaçados a cada momento pelo medo? Medo da solidão, medo da guerra, medo dos outros, medo de ter medo. São essas as perguntas básicas do texto *CONTRAMÃO* [...]. Cristina é muito jovem mas já sente na pele, ardendo como fogo, a ameaça do não ser. Sua peça é o grito, denunciando nossa triste condição de transeuntes sem condição, à espera de que a flor rompa a dureza do asfalto e ilumine de tons rosa - verde a escuridão da noite. Quem recria o texto, quem dá às palavras, gesto, luz é esse lutador do teatro mato-grossense, Américo Calheiros. Vivendo há muitos anos na *contramão* do teatro, [...] sente-se à vontade para montar uma peça que traduz com muita fidelidade a situação do artista de teatro, “um *gauche*” por essência, que teima em caminhar em direção oposta ao comum das pessoas, à estrutura comum (Arquivo do GUTAC).



**Fotografia 2- Cartaz do espetáculo *Contramão*, 1976.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 21.**

2.2. O GUTIC: projeto estético infantil

O GUTAC também direcionou seu trabalho teatral para o público infantil, voltando-se para as crianças de escolas públicas. Nessa vertente, a partir de 1973, foi denominado de GUTIC- Grupo Teatral Infantil Campo-Grandense, uma espécie de filho do GUTAC, atuando ininterruptamente por nove anos. A primeira peça a ser encenada para as escolas, escrita por Américo Calheiros e Cristina Mato Grosso foi *Vovozinha incrementada* e *Chapeuzinho sem chapéu*. Produziram em 1974 para a linguagem teatral, dois textos de Maria Clara Machado: *Maria minhoca* e *O rapto das cebolinhas*. A primazia se dava às apresentações para as escolas de Campo Grande, mas realizavam por outras cidades do interior do Estado. Em 1975 o grupo montou o espetáculo *A história de um barquinho*, texto de Ilo Krugli e direção de Calheiros.

A dramaturga Cristina Mato Grosso pôde, a partir de então, vislumbrar a realização de seu sonho pueril: formar uma sociedade mais justa, um melhor mundo para se viver, por meio dos elementos, para ela indesejáveis, arte e educação, instigados nas sementes dessa utópica sociedade, as crianças.

O GUTIC estreou na tarde de 27 de agosto, no salão de atos do Centro Educacional Lúcia Martins Coelho, a peça *O rapto das Cebolinhas*, de autoria de Maria Clara

Machado [...]. A equipe, compõe-se de jovens universitários, dois dos quais, Américo Calheiros, líder do grupo e Maria Cristina Moreira de Oliveira, já concluíram o curso de Letras, na faculdade Dom Aquino. Os demais componentes são: Wanderlei Rosa de Oliveira, Rose Mary La Montana, Sueli Tinoco, Hélio de Lima e Joana D´Arc Mangini. [...] o Grupo Teatral Infantil Campograndense, desde a época em que se implantou na cidade, tem mantido um ritmo positivo de divulgação da arte e cultura entre as crianças da cidade, baseando-se na afirmação de que o teatro é uma das principais metas do ensino moderno (Diário da Serra- Campo Grande-MS, 29/08/74).



Fotografia 3- Hélio de Lima e Cristina Mato Grosso na peça *Maria Minhoca*.

Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 115.

2.3 Projetos e trajetos

"Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas conseqüências os problemas do homem" (Plínio Marcos).

No ano de 1974, a atriz amadora parte para o Rio de Janeiro em busca de novos horizontes, mas, sobretudo, na busca de si por meio do teatro. Como ela mesma comentou em entrevista ao Jornal da Cidade (13/05/79), sua meta era “[...] identificar-se com o teatro de modo a tornar-se um meio vivo de expressão”. Nesse intuito, Mato Grosso se distancia um

pouco do grupo para ampliar sua formação acadêmica, pois já possuía graduação em Letras, e se forma em interpretação teatral, em 1978, pela Escola de Teatro da FEFIERJ- Federação das Escolas Isoladas do Estado do Rio de Janeiro, hoje UNIRIO. Nesse período, a Escola Federal era de controle dos militares e, portanto, trabalhos de cunho reflexivo em sala de aula eram proibidos, uma vez que o véu da ditadura envolvia vários segmentos da sociedade. Mas os jovens artistas contavam com atividades teatrais fora das salas, assim, paralelamente, alunos e professores pensavam o fazer teatral e sua relação com o sistema, tomando por base os pressupostos de Bertold Brecht. Como contou Mato Grosso: “Essa relação dentro da escola fez meu pensamento se delinear e se completou com a descoberta do Teatro União e Olho Vivo, de César Vieira, por meio da obra *Em busca de um teatro popular*. Era uma tendência minha, só faltava uma oportunidade” (VILELA, 2010).

No Rio de Janeiro sua atividade artística foi constante. A dramaturga participou densamente de vários projetos teatrais, com atuação em espetáculos infantis, musicais, obras clássicas da dramaturgia brasileira e mundial.

Encena a primeira peça em 1975 *O anão doceiro* e a partir daí não parou mais. No ano seguinte fez *O cordão*, musical de Arthur Azevedo; *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues; *A dama da Loção de Lakspour*, de Tennessee Williams, esta última, de grande importância para seus futuros trabalhos, visto ser uma obra em que os atores criavam e dirigiam, coletivamente.

Em parte, sua predileção pelo teatro popular deu-se por meio da experiência significativa com a cultura popular nordestina ao participar de um grupo teatral, no Centro de Artes da FEFIERJ, que investigava a literatura de cordel. Desenvolveu com eles projetos de teatro direcionado efetivamente para o povo. Assim, apresentaram-se em diversas favelas e morros cariocas, como a da Rocinha e o Morro do Boréu. A versatilidade de Mato Grosso advém, entre outros fatores, a partir da seguinte experiência:

Durante um ensaio conheceu Sérgio Britto e o Grupo dos Quatro, partindo com eles para uma experiência que segundo Cristina, valorizou-a como pessoa e como artista de uma forma incrível, proporcionando-lhe uma total firmeza no trabalho e demarcando definitivamente o seu caminho. Então os últimos três anos tornaram-se da maior importância, quando teve a visão do teatro da realidade, trabalhando com esse Grupo (Sérgio Britto dando a maior assistência), cada um recolhendo material de suas experiências urbanas (praias, supermercados, fila de INPS, ônibus, etc.) e canalizando-os desta forma à nossa vivência (OLIVEIRA, 1979).

A prática do sistema coringa¹⁷ também foi importante para sua formação teatral, dessa forma, a atriz prova profundamente do trabalho coletivo, no qual o grupo deve conhecer a fundo o texto e as personagens para que os envolvidos fizessem o trabalho de todos os campos da representação cênica: atuando como diretores, cenógrafos, contra-regras e iluminadores. Cumpre ressaltar que a Cristina Mato Grosso internaliza elementos de cada experiência que delinearão de forma contundente sua atividade artística.

Mesmo tendo vivências apaixonantes e fortalecido seus elos naquela cidade, pois já coordenava uma escola no Meyer e já tinha convite de Sérgio Brito para ministrar aulas de interpretação, a atriz/dramaturga volta à sua terra natal, agora Mato Grosso do Sul, onde entende que deveria ocupar seu “lugar”, espaço de compromisso com a realidade de seu estado, com a classe humilhada, sofrida e oprimida. “Eu podia estar fazendo teatro popular no Rio de Janeiro; eu podia especialmente ser atriz no Rio de Janeiro, mas eu nasci fazendo teatro aqui, via como o sistema era paupérrimo e difícil e nós éramos uma luz em meio a tudo isso”, confessa em entrevista concedida a Moema Vilela.

Em 1979 ministrou aulas no curso “Criatividade em Educação” por 15 municípios do interior do estado de Mato Grosso do Sul dentre os quais Dourados, Naviraí, Corumbá e Cassilândia, visando explorar a criatividade no meio educacional de professores do Ensino Fundamental, das séries iniciais. Oportunizou o trabalho com a música, artes plásticas, desenho e teatro corporal e vocal, da forma mais prática possível. Fomentava, então, integrar essas habilidades, obedecendo à particularidade de cada realidade, no currículo escolar.

Importante ressaltar a contribuição do GUTAC na formação social dos jovens das escolas públicas. Os trabalhos, iniciados em 1973, ultrapassaram os limites de sala de aula, levando os discentes inspirados e amparados por seus professores, a iniciar pesquisas sobre os bairros, seus problemas e a criar também seus próprios textos.

Desse trabalho pedagógico e artístico criou-se, a partir de 1975, eventos voltados para a formação dos profissionais e alunos interessados na arte teatral e divulgação dos trabalhos realizados. Nasceram, então, os Festivais Estudantis da REME (Rede Municipal de Ensino) e os Encontros e Mostras de Teatro da FESMATA (Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro Amador). É imperativo dizer que foi um trabalho insistente, árduo, mas que surtiram resultados bem significativos. Dessa seara de produções dramatúrgicas, destacam-se, aqui, algumas delas *Gente é meu nome; A Jojó é um caso sério; De que se faz teatro; Nanhá, toda*

¹⁷ Trata-se de um novo procedimento cênico-interpretativo desenvolvido por Augusto Boal. Não há atores personagens e sim, funções de acordo com a estrutura dos conflitos. “O Coringa pode substituir qualquer ator da peça, em caso de extrema necessidade até o protagonista” (ROSENFELD, 1996. p.17).

vila tem história prá contá e Brinquedos. Todas as peças produzidas foram editadas em 1983, na obra intitulada *Expressão teatral da região*, coletânea de textos de escritores de Mato Grosso do Sul, pela Secretaria de Educação de Estado e FESMATA.

Trabalhando novamente juntos, Mato Grosso e Calheiros, que também saiu de Campo Grande logo depois da atriz, em 1977, para um curso especial de direção na Escola Estadual de Teatro Martins Pena, também no Rio de Janeiro revitalizam o GUTAC o qual se abre a novas propostas e ideias.

Ambos mais maduros e seguros após formação no âmbito teatral unem-se aos companheiros do grupo e aos jovens atores e alunos que se destacaram nos movimentos teatrais fomentados pelo projeto do grupo nas escolas como: Célio Adolfo, Israel de Almeida, Westter Borges, Hilda Alves e Aparecida Vilhalva. Coletivamente, pesquisaram suas raízes e defenderam um teatro popular, que pudesse ser de grande interesse do público, que fosse reflexo da língua do povo e sua realidade. Como se nota, o grupo faz um teatro de resistência, engajado, de cunho social e educacional.

Em novembro de 1979, ocorre em Campo Grande a I Mostra de Teatro Amador de Mato Grosso do Sul, organizada pelo Departamento Estadual de Cultura e dirigida pela professora Maria da Glória Sá Rosa e seus assistentes diretos Américo Calheiros e Thie Higushi. Esta mostra contou com alguns nomes mais representativos do teatro brasileiro, como o diretor do SNT- Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda e o autor, diretor, ator e produtor carioca João das Neves.

Foi uma intensa semana de cursos com profissionais da área. O argentino Ilo Krugli ministrou “Teatro na Educação”; “Ambientação cênica” ficou a cargo de Luiz Carlos Mendes Ripper¹⁸ ; Jorge Carvalho Moreira¹⁹ (conhecido como “Jorginho”) trabalhou na área da “Iluminação” e Ausônia Bernardes Monteiro ministrou as aulas de “Expressão corporal”. Foram profícuos dias de oficinas, palestras, encenações de várias obras dramáticas e rodas de debate para discutir estas apresentações. Em caráter de ensaio, a peça *Foi no belo sul Mato Grosso*, segunda obra de autoria de Cristina Mato Grosso, obteve grande destaque e foi alvo de críticas dos professores do curso.

Luiz Carlos Ripper (1979) foi quem se manifestou primeiro:

¹⁸ Cenógrafo, figurinista, diretor e iluminador. Dá nova dimensão ao tratamento cenográfico nas encenações dos principais grupos cariocas dos anos 70, refletindo as expectativas inovadoras propostas por seus integrantes.

¹⁹ Iluminador e diretor. É o pioneiro da iluminação moderna no Brasil, função que ganha autonomia e inclusão nas fichas técnicas a partir de seu trabalho como iluminador nos anos 70.

Eu achei a peça maravilhosa, 2/3 da peça é fantástica. É uma peça sertaneja desbundada, ela é irreverente, o irreverente é bacanérrimo. Seu jeito livre, descomprometida, comprometida apenas consigo mesma, é ótimo. [...] A peça é deslavada, mal-educada, seu palavrório solto, sua gestualidade, seus diálogos, transmitem uma liberdade incrível (OLIVEIRA, 1979).

A discussão elencou vários elementos da peça como a música, quebras bruscas de cenas, a questão do espaço, enfim, tópicos profundamente refletidos para chegar a um consenso do que era realmente fundamental na peça. Nesse sentido, vejamos o comentário de Ilo Krugli:

As primeiras cenas eu achei meio preconceituosas. [...] A gente deve ter sempre essa preocupação: o que é fundamental na peça. A gente deve tentar ser o mais consciente do que quer e, a partir disso, ser coerente. Um espetáculo é preferível que seja mais claro e menos maravilhoso do que mais maravilhoso e hermético. Minha luta é para ser claro (OLIVEIRA, 1979).

O espetáculo *Foi no belo sul Mato Grosso* sofreu censura na faixa etária dos 18 anos, e foi considerado o divisor de águas na história do teatro da região, manifestando uma linguagem própria e irreverente. O olhar perspicaz da dramaturga colheu o material de situações do cotidiano, das notícias veiculadas nos jornais para demonstrar a subvida da população periférica e pobre do Estado. Com dinamismo e liberdade de gestos e palavras; com musicalidade, humor e criticidade, “[...] a autora apenas reinventou o cotidiano, desenhado nas letras de imprensa, o que torna menos dolorosa a cor e o cheiro das feridas” (SÁ ROSA, 1979).

Diante do descaso para com a fatia pobre da sociedade campo-grandense, a arte do grupo se compromete cada vez mais com o oprimido. Segundo a dramaturga, as “[...] condições estão cada vez mais agravantes, à medida que o modelo econômico deste governo arbitrário, de mãos dadas com a burguesia dominante, permite que esta, controle, abocanhe e devore nossa terra, nossa produção” (MATO GROSSO, 2007, p.59).

Ao se deparar com uma das matérias de um jornal local (material de pesquisa do grupo para mostrar um teatro compromissado com a sua realidade) a dramaturga cria uma trama divertida, dinâmica, porém de aguda e dolorida crítica social.

O enredo ‘parte de um fato ocorrido em Naviraí com uma empregada doméstica que dá à luz no buraco da casinha’ em condições extremamente precárias e, quase animalescas. 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 como 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 (THOMÉ, 1980).

Foi no Belo Sul Mato Grosso traz a violência social como tema central, representados numa família miserável. A mãe, no desespero de prover o necessário para sua casa (pois o marido entregara-se à bebida após gastar todo o dinheiro da indenização por um acidente de trabalho) entrega-se ao adultério. Maria, a filha mais velha, é uma empregada doméstica que dá à luz a um filho (fruto da relação incestuosa com o pai) em um buraco de uma “casinha” e termina na prisão. Seu irmão, produto de seu meio, se entrega à marginalidade, e a filha mais nova, diante de total desagregação familiar, cai na prostituição.

A peça foi vista por Aldomar Conrado, responsável pela área de teatro do SNT e que veio especialmente para a estreia em sete de dezembro de 1979. O objetivo de Conrado era avaliar a inclusão da peça no Projeto Mambembão/80, do Ministério da Educação e Cultura, que objetivava oferecer um panorama do teatro brasileiro. A peça é aceita e percorre os centros culturais do país como São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia e Brasília.

O espetáculo foi sucesso de público e crítica nas inúmeras capitais brasileiras por onde passou.

Em *O Estado de S. Paulo*, do dia 26 de janeiro de 1980, Mariângela Alves de Lima²⁰ destacou a boa surpresa que o espetáculo proporcionava: a de uma “identidade própria”, ainda que “[...] a linguagem teatral no centro do País tem características tão específicas que chega a atordoar um pouco pela indiscutível originalidade”. Vale ainda ressaltar outros pontos destacados, na ocasião, pela crítica:

Qualquer critério adotado para organizar um pouco a percepção do espetáculo sucumbe à monumental confusão instalada no palco. Há uma narrativa que começa pelo final, tenta voltar em flash back, desiste às vezes desse recurso e volta ao começo, ou então substitui a conclusão da história por uma canção narrativa e

²⁰ Mariângela Alves é crítica, ensaísta e pesquisadora. Observadora minuciosa da vida teatral paulistana desde os anos 1970, Mariângela marca presença na atividade crítica por meio da profundidade com que analisa espetáculos.

irônica. A qualquer momento essas linhas tênues podem ser interrompidas por uma cena que aparentemente não tem nada a ver com a história, mas que permite aos atores introduzir alguma invenção que são capazes de executar com a graça de quem oferece um brinde suplementar. (...) Por um lado, o espetáculo consegue transmitir uma visão própria do meio em que esses artistas se desenvolvem. Por outro lado, o pouco caso evidente por modelos pré-existentes permite ao grupo um intenso compromisso pessoal com o trabalho, um vigor para interferir em cada cena com um trabalho de invenção original e despreocupado (LIMA, 1980).



Fotografia 4- "Foi no Belo Sul Mato Grosso": ao centro cantam a dupla caipira Bete e Betinha; ao lado de Sergio Calheiros, Cristina Mato Grosso, Sonia Maria de Jesus e Trindade. Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 94.



Fotografia 5 Em cena, Cristina Mato Grosso ao lado de Hilda Alves e Sonia Maria de Jesus. No teatro Eugênio Kusnet, São Paulo, 1980. Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 95.

O Jornal de Brasília, do dia 31 de janeiro de 1980, veiculou alguns pronunciamentos do diretor da peça Américo Calheiros. Para ele, o espetáculo é um drama cruel, uma tragicomédia sertaneja, em que o urbano está muito presente em seus reflexos mais prejudiciais, no sentido sócio-econômico. Como tragicomédia, pode-se permitir “[...] uma visão mais clara da violência que um sistema pode provocar em uma família sem recursos financeiros”.

É pertinente enfatizar a primeira peça de Cristina Mato Grosso, que se destacou em âmbito nacional, porque se entende mais claramente o processo de construção cênica e textual do grupo e, particularmente, traços peculiares que estarão presentes em várias obras da dramaturga e que definem seu projeto intelectual.

Celso Araújo²¹ comentou que dos melhores espetáculos encenados em Brasília, no Projeto Mambembão, os de um “colorido diferente” e que redimiram o teatro popular brasileiro do silêncio que os boicotou nos últimos anos foram *O baile pastoril da Bahia*, um espetáculo do Recôncavo baiano e *Foi no belo sul Mato Grosso*. Com relação a este, proferiu a seguinte crítica:

Dando a Brecht o que é de Brecht, o trabalho de Campo Grande se elabora dentro de uma intuição surpreendente do épico. As canções de Bete e Betinha, as músicas que o grupo canta em coro e as intervenções diretas de alguns personagens traçam o distanciamento em que se desenrola o drama de uma família à beira do linchamento existencial [...] No teatro desses incríveis atores de Campo Grande, transpira-se fome. Transpiram uma inquietação que explode quando as bocas que conhecem a miséria resolvem gritar que estão com fome, vivendo na merda. Nada de piedades. Nada de realismo socialista ou naturalismo. O político irrompe por espontaneidade, nos gestos desesperados de uma vida desgraçada. [...] circenses, os atores dão um banho de teatro. Não precisam de pose. Estão soltos e, com os recursos mais ricos do pobre teatro brasileiro, negam a necessidade de qualquer dominação de mercado. Nada por sofisticar, porque teatro brasileiro não faz concessões. Eles, certamente, conseguem com mais impacto, beleza, expressão e atualidade, traçar um painel sobre a vida do povo brasileiro que as produções metropolitanas do Rio e São Paulo (ARAÚJO, 1980).

Ainda nos anos 80, o grupo passou por mais uma “redefinição de caminhos estéticos” (MATO GROSSO, 2007, p.66) e, a cada texto, percebe-se aspectos idiossincráticos regionais sendo valorizados. Há de se destacar que essa (re) confirmação na estética do grupo contou com a contribuição do teatrólogo e diretor teatral paulistano Carlos Alberto Soffredini o qual propiciou um diálogo estético com o grupo que assume uma estética popular mais consistente. Em virtude da apresentação de sua peça *Na carrera do divino*, em 1980, no teatro Glauce Rocha, estreita os elos com o estado de MS e começa a participar de eventos, no período de 1981 e 1984, da FESMATA (Federação Sul- Mato-Grossense de Teatro Amador), fundada pelo GUTAC e outros grupos da época.

A partir de *Vila paraíso, Bom dia*, 1980, (censura 18 anos), texto de Cristina Mato Grosso, consolida-se o engajamento em favor dos descamisados. O grupo apresenta-se no teatro TAIB, em 1982, peça que sintetizava a problemática social do momento: da prostituição, exploração do menor, moradia e saneamento básico da população; outro texto resultante de uma expressiva pesquisa do grupo. A irmã de Cristina Mato Grosso, Abigail de

²¹ Repórter de cultura, por mais de 15 anos, entre Correio Braziliense, Jornal de Brasília, Rádio Nacional e Rádio Cultura.

Oliveira, que aderiu ao grupo em 79 e até então estava somente no serviço de artesanato, faz sua primeira apresentação nessa peça.



Fotografia 6- Cristina M. Grosso, Leila Guedes, Bianca Machado e Abigail de Oliveira atuando no espetáculo *Vila Paraíso, Bom Dia*, Teatro TAIB, SP, 1982.

Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 39

A professora, escritora e produtora cultural Idara Negreiros Duncan, em entrevista concedida à Cristina Mato Grosso, manifesta-se sobre as atividades do GUTAC da seguinte forma:

Eu vejo o grupo como um núcleo de ricas experiências teatrais contemporâneas que segue uma trajetória de luta pela sobrevivência do teatro no Mato Grosso do Sul. Algumas das peças encenadas [...] que tive oportunidade de ver, como “Foi no Belo Sul Mato Grosso” e “Vila Paraíso, Bom Dia”, mostram personagens inseridos no contexto social que as condiciona. Mostrava a realidade da periferia sul-mato-grossense. Questionava-se sobre os problemas sociais, principalmente os das classes menos favorecidas. Mostravam isso de uma forma muito regional, muito nosso, com Bete e Betinha tocando violão, sanfona. Traziam consigo aquela força da cultura da região, não só como pano de fundo, mas que chegava em certos momentos, ser o principal (MATO GROSSO, 2007, p. 155) .

Ainda discorrendo a respeito do espetáculo Vila Paraíso, bom dia, o jornalista Paulo Correa de Oliveira enfatizou o compromisso dos expoentes teatrais Américo e Mato Grosso para com a pesquisa e a denúncia da realidade social em favor dos marginalizados.

Eliminando as redundâncias, Vila Paraíso nos mostra, num flash rápido e conciso o retrato do nosso povo sub-urbano. Nesse impacto de visão saímos do teatro procurando apreender todos os conflitos existentes. A música de Bete e Betinha, cantada por todo o elenco no final, nos predispõe para esse rumo. Esse canto nos chega como uma poesia trágica encerrada nessa Vila Paraíso. Cristina, a autora, que tem toda a agressividade dos indignados pela opressão, usa do teatro como uma arma. Sua linguagem é forte. De uma rudeza que agride, como convém a uma obra em que as idéias estão colocadas para acender um debate caloroso (OLIVEIRA, 1982).

No teatro Glauce Rocha, em dezembro de 1983, estreia a peça *Pedro Palito e o monstro devorador*, censura 14 anos, obra que abriu as portas para a vereda do popular. Mais uma peça que conquistou a crítica e espectadores brasileiros. A partir desse espetáculo, de autoria de Cristina Mato Grosso, o companheiro de grupo Calheiros deixa o trabalho no GUTAC para buscar novos rumos.

Seguindo a linha temática das peças anteriores, percebe-se a extrema preocupação com a situação das classes dominadas, em que “[...] o drama dos humildes, dos deserdados da sorte, contrasta com a arrogância dos senhores do mundo” (SÁ ROSA, 1983).

A peça é escrita na íntegra em versos rimados, remete à literatura de cordel por meio da improvisação e do riso, à estrutura medieval com uma gama de personagens oriundos de todas as classes sociais que transitam pelo palco para soltar a voz denunciativa do contexto de sua criadora. Há de destacar a personagem principal da trama, Pedro Palito, sujeito espirituoso, “sem trava na língua”, ousado e acidamente lúcido. A artista, numa postura quase didática, enfocará o tema da luta pela terra, a discussão da reforma agrária.

A obra é também um mergulho na violência social de Mato Grosso do Sul com seus posseiros, seus grileiros, suas usinas de poluição do Pantanal “[...] onde bem acima do homem está a cana e o gado”. Por meio do fio narrativo, sente-se a denúncia de situações que os meios de comunicação já mostraram de forma redundante que a sensibilidade se calou. [...] o domínio da fala que faz de Pedro Palito a única personagem lúcida, detentora do fio narrativo [...] Pedro Palito é a consciência social latejando através do signo lingüístico para acusar e transformar (SÁ ROSA, 1983).

O grupo recebeu o convite do INACEN para desenvolver em Campo Grande o Projeto Interação que tinha como essência trabalhar de forma diferenciada o currículo escolar, a partir de contextos culturais específicos. Pela interdisciplinaridade visavam a reforçar a identidade cultural das crianças, por meio da confecção de pinturas, músicas, teatro, desenhos, brinquedos e brincadeiras e produção literária. O trabalho seguiu de 1983 a 1986.

Outro projeto realizado foi o Teatro na escola (1984-1987), coordenado por Cristina Mato Grosso e executado por Abigail de Oliveira, Amilton Lopes, Anézia Gregório, Célio Adolfo, Dina Moreno, Léia Guedes e Marilde Belo. Tinha como apoiadores a Fundação de Cultura do Estado e Secretaria de Educação e Cultura de Campo Grande. As metas do trabalho eram resgatar, disseminar e preservar a cultura popular, para tanto, seguiam rigorosamente três etapas para a efetivação dos objetivos.

De acordo com a proposta temática a ser investigada, promovia-se uma discussão com o diretor, vice-diretor, funcionários e alunos da unidade escolar eleita para aquela atividade. Depois, professores, alunos e o GUTAC visitavam a comunidade e colhiam várias informações por meio de fontes vivas, que eram registradas, além de causos, músicas e contos; todo material elaborado ficava na escola como um instrumento para a prática pedagógica em diversas áreas, visto ser interdisciplinar. A última etapa era o produto da pesquisa-a peça teatral produzida, pronta para encenação - e de responsabilidade do GUTAC. Especialmente nessa última instância foi um árduo trabalho, pois os locais de apresentação não eram adequados, tendo o grupo que se apresentar nos corredores, pátios e em frente de escolas:

[...] imagine toda aquela parafernália que inventávamos sendo carregada e instalada pra lá e pra cá, sem parar. Era preciso além da vontade, da paixão, muita saúde física. A gente carregava muito peso, sem dizer que éramos caprichosos naquilo que queríamos mostrar. Não abríamos mão de recursos utilizados, de luz e sombra que davam efeitos cênicos... (Entrevista da gutaqueana Marilde Belo. MATO GROSSO, 2007, p. 134).

A partir da peça *Pedro Palito e o monstro devorador* o grupo assumiu uma postura de teatro único, ou seja, não havia mais diferenças entre o universo infantil e o adulto. Frutos dos projetos, experienciados nas escolas municipais e estaduais do município de Campo Grande, foram *Anhanduí*, *Tia Eva* e *Conceição dos Bugres*. Esse modo de trabalhar a relação cultura/educação, conhecendo as histórias do povo, o imaginário popular, de abrir-se à criação dando funcionalidade a simples materiais ou objetos; ainda instigar uma educação agradável e

significativa, pois nada era pronto para os alunos, nada era depositado em suas cabeças, ao contrário, tiravam tudo de dentro de si e, o trabalho em conjunto. Todos esses elementos foram se aprimorando no trabalho com as escolas, mas especialmente na estética popular²² do GUTAC que crescia nesse sentido e se consolidava a cada obra. Em *Pedro Palito e o monstro devorador* o grupo utilizou-se de muitos recursos para representar uma realidade, contudo, sem ser realistas. Nesta peça fizeram uso do teatro de sombras; o cenário era uma grande tela de cor preta o que permitia vários planos de atuação das personagens; uso do ator-boneco²³ e de máscaras.

O ano de 1984 foi bastante intenso para o GUTAC. Apresentou *Pedro Palito e o Monstro devorador* em diversos lugares do país. Em virtude do Festival Nacional de Teatro da CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador, a encenação se deu em Recife, no teatro Valdemar de Oliveira. Foram ainda convidados novamente para o Mambembão, fazendo um tour por Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e incluíram no projeto a cidade de Campo Grande.

Outro projeto importante foi o Projeto Araguaia, no qual apresentaram duas peças de Cristina Mato Grosso *Anhanduí*, na capital sul-mato-grossense e *Pedro Palito e o monstro devorador* nas cidades de Cuiabá e Goiânia, intercâmbio artístico impulsionado pelo INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas- atual FUNARTE) e a CONFENATA .

Pedro Palito e o monstro devorador agradou muito ao público nesse Mambembão-Ipiranga/84. O crítico Alberto Guzik²⁴ teceu comentários elogiosos sobre a montagem da peça e da protagonista Pedro Palito.

O espetáculo [...] é tão humilde e belicoso quanto o personagem [...] A raiva contida nas reivindicações dos pobres heróis da peça, sua guerreira atitude de resistência, o caráter explicativo da encenação tornam-se mais claros quando se tem em mente que o grupo escreve e atua para o público de Campo Grande. A cidade [...] registra hoje altíssimos índices de mortalidade infantil alimentados pela subnutrição. Essa situação, numa das mais ricas regiões agropecuárias do País, é a mola do espetáculo. [...] soaria francamente ultrapassado, não fosse pela atualidade e urgência dos temas que põe em cena. Claudica na amarração, mas empreende uma apaixonada e

²² Entenda-se o popular no sentido de um teatro que dá voz à cultura popular, às idiossincrasias de um povo; tem como marcas a improvisação, elaboração de adereços, figurinos e cenários de forma criativa e, a presença marcante de personagens alegóricos.

²³ Ator -boneco/boneco- ator quer dizer que um mesmo personagem era representado pelo ator e pelo boneco em passagens rápidas.

²⁴ Crítico, ator e teórico. Torna-se sensível observador da vida teatral paulistana a partir da década de 1970, exercendo longa e profícua carreira nos órgãos de imprensa, igualmente autor de um valioso estudo sobre o Teatro Brasileiro de Comédia. Dividiu a coluna de crítica teatral a partir de 1984, no *Jornal da Tarde*, com Sábato Magaldi.

generosa defesa dos deserdados [...] A montagem do grupo é produzida com muita simplicidade, tem um tom caseiro, amador, que se torna simpático à platéia pela franqueza com que expõe sua defesa dos miseráveis (GUZIK, 1984).

A peça em questão abriu o projeto em Minas Gerais e obteve boa recepção. O GUTAC falou ao jornal Estado de Minas a respeito da peça, declarando de modo enfático que a grandeza do Teatro se encontra na “[...] humildade de oferecer-se como instrumento de conquista de uma sociedade mais justa”, desse modo, o grupo “[...] está emprestando a sua palavra, sua voz e o seu corpo aos homens e mulheres sem terra, para que possam cantar o seu canto sufocado pela forte minoria que detém o poder nas mãos” (Cristina Mato Grosso sendo entrevistada pelo jornal, 10/07/1984).

Vale ainda ressaltar a impressão que o espetáculo causou em outro importante crítico paulista:

O grupo campo-grandense nos dá [...] um retrato satírico da problemática do seu Estado (que é a de todo o Brasil), da exploração da terra e da propriedade, da repressão, da emigração rural, da massificação cultural, da vigarice política. [...] O espetáculo, escrito e dirigido por Cristina Mato Grosso, tem uma pureza, uma simplicidade, uma graça espontânea, utilizando-se de bonecos, sombras, máscaras simbólicas (para os repressores), numa variedade visual, que superam seus defeitos técnicos. Um espetáculo que se vê com prazer, que nos mostra um Brasil espontâneo, alegre, sofrido e lutador, que nos enche de esperanças. Com Pedro Palito, o Mambembão atinge plenamente seu objetivo de intercâmbio cultural (GARCIA, 1984).

Em 24 de julho de 1984, no *O Estado de S. Paulo*, Mariângela Alves de Lima falou genericamente dos grupos convidados para o Mambembão. Elogiou a qualidade dos textos, dos estilos interpretativos e dos elementos cênicos simples, mas significativos. Na ocasião se deteve um pouco na peça de Cristina Mato Grosso, apresentando que:

O texto é mais inspirado no teatro quinhentista português que nas trovas populares. O acabamento gracioso e por vezes requintado dos versos tem a mesma fonte antiga, entrevista na literatura do cordel. Enquanto isso, a organização das cenas e utilização da música recria diretamente os folguedos populares que sobrevivem na tradição rural. Dos clássicos, Cristina Mato Grosso aproveita o rigor da composição e o gosto pelas belas palavras. Da convivência com as danças dramáticas e com a música extrai a beleza plástica e o mote para a construção de seu universo dramático: quem pode criar coisas assim tão belas, pode criar também meios para mover o mundo (LIMA, 1984).



Fotografia 7- Cristina Mato Grosso interpretando o menino Palito na peça *Pedro Palito e o Monstro Devorador*. Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, 1984. Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 40.



Fotografia 8- Pedro Palito e o Monstro Devorador, em cena: Cristina Mato Grosso e Paulinho Preché. Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 68.

Os gutaqueanos ainda estiveram profundamente envolvidos no processo de retomada democrática do país. Participavam de passeatas, subiam nos palanques de comícios, defenderam os Sem-Terra, que naquele momento ainda era embrionário. Toda essa movimentação foi acompanhada por dois personagens populares criados pelo grupo: o boneco gigante Zelão, o brasileiro das diretas e o atrevido Pedro Palito. A peça obteve tamanha repercussão que passou a ser forte instrumento de apoio às Eleições Diretas; assim, percorreu todo o Estado.

Ainda nesse ano o GUTAC se une ao artista plástico Henrique Spengler, do movimento GUAICURU e criam um espaço para reuniões políticas e ensaios, nos fundos da residência dos Spengler. Do estreitamento de laços ideológicos estimulados nesses encontros, promotores da cultura se unem e vão para as ruas no movimento Pró-diretas: desperta Brasil.

O GUTAC inaugurou sua oficina de teatro em 11 de maio de 1985, que nos fins dos anos 80 transformou-se em um importante ponto de cultura e supriu, em parte, a falta de um local para apresentações, visto que o Glauce Rocha, na época, encontrava-se inutilizável. Nesse espaço, foi inaugurado o chamado Bar Eclipse (1987), com a criação de um palco aberto para abrigar manifestações artísticas de toda a natureza e que foi um nascedouro de grupos de expressão e diversos nomes da arte.

De 1984 a 1994 o grupo trabalhou intensamente com os espetáculos *Anhanduí*, *Tia Eva* e *Conceição dos Bugres*. Dessa trilogia duas passaram por transformações, *Anhanduí* tornou-se *Anhanduizinho*, *Meu Amor* e, *Conceição dos Bugres*, *O Sonho de Ceição*.

Tia Eva, trata da vida de uma escrava oriunda de Angola, que de “tanto benzer, curar, partejar, servir ao povo, em todos os minutos, acabou virando mito”(SÁ ROSA, 1985), deixando rastros na vida do povo simples de Campo grande. Representa a raça negra da região e uma profunda religiosidade.

O GUTAC recebeu com a peça o Prêmio Pesquisa de Linguagem Cênica em 1986, no 2º Festival Nacional de Teatro Amador Infantil em São José do Rio Preto, prêmio criado, especialmente na ocasião, visto ter recebido valorosa crítica referindo-se à linguagem do teatro popular encontrada no GUTAC. No festival, encontraram-se novamente com Soffredini que entusiasmado, avaliou que de fato agora faziam teatro popular. Segundo avaliou Maria Cristina Silveira, em reportagem local:

[...] os personagens relembram as raízes africanas do povo brasileiro, através de suas danças, roupas e costumes e também da festa de Nossa Senhora [...] Mesclando atores, teatro de sombras e bonecos, Cristina Mato Grosso conseguiu passar a sua mensagem, de forma simples, clara e direta, mostrando que o teatro verdadeiramente popular e brasileiro, ainda continua vivo (SILVEIRA, 1986).

As palavras da socióloga Nadir Domingues Mendonça, a respeito de Tia Eva merecem ser lembradas, pois não se esgotava no deleite que uma peça teatral produz, “vai além. É uma aula de História, de Sociologia, de Política, de Antropologia na criatividade teatral. Oportunidade rica para um estudo interdisciplinar” (apud MATO GROSSO, 2007, p. 104).



Tia Eva. Em cena: ao centro Dina Moreno. Atrás, Cristina Mato Grosso e Abigail de Oliveira dançando com as imagens de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Fotografia 9- Tia Eva. Em cena: ao centro Dina Moreno. Atrás, Cristina Mato Grosso e Abigail de Oliveira dançando com as imagens de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 103.



Fotografia 10- Espetáculo Tia Eva. Dança com Máscaras Africanas. Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 104.

Outra premiação importante, que denota o reconhecimento do GUTAC em âmbito nacional, foi o Prêmio Concorrência FIAT- Centro Oeste, em 1989, por meio da obra *O Sonho de Ceição*, retratando a vida de Conceição dos Bugres, um ícone da cultura popular de nosso Estado. Segundo Idara Duncan, “[...] foi feito aí, um tipo teatro documento, [...] foi situado o homem no seu contexto histórico [...] mostrou a dura realidade dos trabalhadores da arte, simbolizados pela grande artista popular Conceição Freitas” (MATO GROSSO, 2007, p.156).

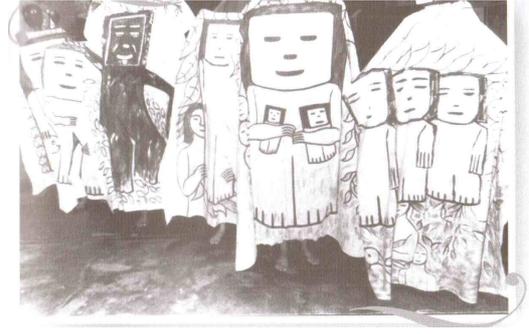
A crítica de arte da UFMS, Alda Chisalfi divulgou que

O sonho de Ceição, peça teatral de Cristina Mato Grosso, outra mulher que ainda traz no próprio nome a afirmação com os laços da terra, como se o trabalho não bastasse, apresenta uma concepção tradicional de teatro que ao longo do tempo se aprimora, acrescentando ao tema os cuidados de uma produção que esboça bons momentos de criatividade (CHISALFI, 1993 apud MATO GROSSO, 2007, p 105).



Fotografia 11- A artista popular “Conceição dos Bugres” em entrevista com Cristina Mato Grosso, dezembro de 1981.

Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 27.



Fotografia 12- A dança dos Bugrinhos Espetáculo *O Sonho de Ceição*, 1989.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 43.

Anhanduizinho, Meu Amor foi mais uma peça na qual a atriz colheu subsídios verídicos por meio de investigações históricas, geográficas, das raízes religiosas, culturais e folclóricas. Nascido do projeto Teatro na Escola o texto é reflexo da pesquisa realizada na comunidade de Anhanduí pelo GUTAC e a Escola Rural Isauro Bento e faz referência ao elemento indígena. Não fugidia das características estéticas do grupo, foi extremamente didática, porém sem apresentar-se exaustiva, uma vez que:

[...] trata-se de uma criação leve, fluente, onde tudo é pretexto para pensar, discutir, resolver. [...] Pela primeira vez no Estado, um texto teatral de autor sul-mato-grossense trata das lendas, do folclore, da conquista da terra, resgatando assim a memória cultural do povo. Ao relatar a lenda de Anhanduí e Itaúm, Cristina não conta uma simples estória de amor, em que dois personagens terminam separados e transformados respectivamente em rio e distrito de um município. Seu objetivo foi carrear para o texto os elementos que configuram o perfil cultural do Estado. A luta dos índios pela posse da terra, o abandono a que são legados, constitui a linha mestra do enredo [...] (SÁ ROSA, 1984).



**Fotografia 13- Leandro de Mello e Cristina Mato Grosso no espetáculo *Anhanduizinho, Meu Amor*, no Teatro Aracy Balabanian, Campo Grande, 1991.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 42.**

Foram muitas as críticas sobre a trilogia aqui comentada. Cristina Mato Grosso é reconhecida em todas as esferas por sua produção, quer seja pelo pronunciamento de jornalistas, professores, grandes artistas ou diretores teatrais ou pela voz do povo leigo, porém tão sensível à sua arte.

Em abril de 1990, a autora venceu novamente a Concorrência FIAT (realizado em âmbito nacional), na categoria Teatro com *Anhanduizinho, meu amor*. O projeto cultural FIAT premiou artistas do Brasil que se destacaram na dança, vídeo, artes plásticas, música popular e teatro. Foi julgado pelo júri formado por Alberto Guzik e Silvio Zilber (SP), Álvaro Guimarães (BA), Wilson Henriques (MG), Bárbara Heliodora (RJ) e Dinah Pinheiro (PR).

A mesma peça abriu o 5º Festival Nacional de Teatro Infantil em 12 de julho de 1991 em São José do Rio Preto e provocou polêmica. De acordo com a matéria veiculada no jornal local A notícia, no dia 13 de julho e assinada por Rosana Maccheroni, o GUTAC deixou alguns baixinhos confusos, mas de modo geral agradou, pois dos 180 espectadores, 144 votaram no júri popular, sendo que destes 132 gostaram muito da peça. As opiniões contrárias partiram do público e de pessoas ligadas ao teatro amador, alegando que a linguagem não estava acessível às crianças, algumas nem entenderam a história e, dessa forma, pecaram ao classificar a peça como “infantil”. Também houve críticas com relação à iluminação (estavam sem o iluminador), à direção do espetáculo e à interpretação dos atores, por não conseguirem

expressar toda a poesia do texto. Com a peça, o GUTAC recebeu a Menção Honrosa de Dramaturgia.

Importa ainda ressaltar o papel do GUTAC na inauguração de mais um teatro para Campo Grande, o Aracy Balabanian (1989), com uma homenagem poética à família da atriz, intitulada *Atos cênicos*, texto e direção de Cristina Mato Grosso. Na ocasião, contou com a participação da homenageada, dos atores Marcelo Picchi, de Geovenazzi e da Intrépida Troupe.

Em 1994, Mato Grosso traz aos palcos mais uma obra *A noiva que*, “[...] banhado nas águas do dramaturgo renascentista Gil Vicente, coloca os personagens frente a uma situação de alta densidade dramática” (DUNCAN *apud* MATO GROSSO, 2007, p. 156). Os protagonistas Maria e Pedro Palito, este que retorna em outra trama da autora, vivem uma relação trágica com o amor. A sensação na leitura da obra é a de vislumbrar agora uma tragédia intemporal do teatro clássico. Além do amor, uma série de temas existenciais se mescla em sua estética popular, levando a um perfeito casamento do popular com o erudito, como afirma a autora sobre esse casamento: “[...] é o helenismo com o trágico sertão brasileiro, ou vice-versa” (2007, p.183).



Fotografia 14- Cida Vilhalva e Jorge de Barros na peça *A Noiva*, 1995.

Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 71.

Maria da Glória Sá Rosa, em entrevista concedida a Cristina Mato Grosso, atenta para o enxugamento dos excessos linguísticos do texto *A noiva*, que mostra uma linguagem incisiva, mais limpa e apurada. Percebe a retomada de estilo visto em *Pedro Palito* e que há no texto “[...] um reflexo desses anos todos de experiências, de tudo, do contato com outras peças teatrais. Essas influências vão se incorporar no novo texto de Cristina, mais elaborado, amadurecido, sempre voltado para nossas raízes populares”(MATO GROSSO, 2007, p.160).

Mesmo trabalhando constantemente na produção de seus textos, na encenação e direção teatral, a autora não deixou de lado seus estudos. Em maio de 1995, defendeu sua dissertação de Mestrado em Educação, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob o título “O GUTAC e o sentido do teatro- uma experiência na educação”, que constitui registros únicos sobre a atividade teatral do grupo. Seus estudos delinearão historicamente o projeto político/estético do grupo e, especialmente, descreveram por meio de tabelas, entrevistas com gutaqueanos, críticos e professores, sua atuação no contexto escolar; trazendo, ainda, relação das peças encenadas pelo grupo e fichas técnicas dos espetáculos, com exceção da peça *A noiva*.

Com o novo texto Cristina Mato Grosso conquistou o prêmio Publicação SESI-95/ Brasília e, no I Festival Nacional de Teatro de Grupo- Porto Cultural- Primavera Nacional de Artes Cênicas, em Santos, o prêmio de melhor espetáculo e o prêmio de melhor texto inédito. Devido ao reconhecimento com a peça, o grupo é convidado pela Secretaria de Cultura de Brasília para apresentar-se no início de 1997 nas Temporadas Populares; depois se apresenta também no Festival Internacional de São José do Rio Preto e no Festival Nacional de Presidente Prudente (2004).



**Fotografia 15- Denise Del Vecchio cumprimenta Cristina Mato Grosso no Festival Nacional de Teatro de Grupo, em Santos, 1996.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 26.**



**Fotografia 16- Cristina Mato Grosso é parabenizada pelo dramaturgo Reinaldo Maia, um dos coordenadores do Festival Nacional de Teatro, Santos/SP.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 25.**

O trabalho com teatro na esfera escolar ganha maior força em 1996 e se estende até 2006, tendo como principais promotores Cristina Mato Grosso e Luiz Antonio Bispo, companheiro do Grupo desde 1995, certamente indispensável apoiador do grupo e como é próprio dos gutaqueanos, se divide em várias funções, como na manipulação de bonecos, produção, sonoplastia, iluminação, e até na direção.

Com o Projeto intitulado “Teatro animado na escola” financiado pela Fundação Banco do Brasil e a Secretaria de Estado de Educação, o GUTAC pôde desenvolver um trabalho mais expressivo com alunos e professores, praticando as orientações técnicas por meio de oficinas teatrais. Por meio desse trabalho, o grupo qualificou cerca de 400 professores do ensino fundamental. Em 1996, o GUTAC encena o espetáculo Rodovalho, um teatro com sombras chinesas e máscaras, peça infantil adaptada e dirigida por Cristina Mato Grosso.

Um marco para o GUTAC é a criação do INECON (Instituto de Educação e Cultura Conceição Freitas) que oferece educação infantil, dança, teatro e informática. Em 1997, a antiga oficina de teatro é reformada e surge o Teatro de Câmara Gil Vicente.



Fotografia 17- Alunos de Escola Pública chegando ao teatro Gil Vicente- Projeto Teatro MS, 2004.

Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 83.



Fotografia 18- O GUTAC recebe alunos da rede municipal de ensino de Campo Grande. Teatro Gil Vicente, 1997.

Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 51.

Em meados de 1998 o espetáculo da atriz é com Pedregulho, meu amor, mais um texto de sua autoria. Direcionada ao público infantil, a peça se apresenta de forma poética e rimada (redondilhas maiores) revelando a situação dos córregos da cidade. As personagens são os córregos Prosa e Segredo, os quais pedem socorro para tentar salvar o córrego Pedregulho, seu primo, pois o problema deles já não havia mais como solucionar.

A autora recebe nova Menção Honrosa pelo texto A saga da paixão em 10 de novembro de 1998 no Prêmio Literatura Cidade do Recife - PE. Outro prêmio é o Bolsa Vitae de Artes pelo projeto A saga de Pedro Palito e Maria Mariinha em 1999 e, em 2001, o Prêmio FUNARTE EnCena Brasil recebendo o apoio para montagem deste espetáculo. No início de 2000, Cristina parte para Mossoró-RN no intuito de aprofundar suas pesquisas sobre o aspecto cultural da mulher brasileira, como prêmio da Fundação Vitae.

Com o espetáculo Mamulengo Pantaneiro de Pedro Palito, o Inzoneiro o GUTAC foi ao IV Festival Nacional de Teatro de Americana - SP e conseguiu o prêmio Pesquisa em Teatro Animado. O Mamulengo garantiu ao grupo participações no ano de 2002, na IV edição do Projeto Temporadas Populares- MS, no Festival de Inverno de Bonito/MS e no FESTUDO- Festival Universitário de Dourados, este em 2003.



**Fotografia 19- *Mamulengo Pantaneiro de Pedro Palito, O Inzoneiro*, 2000. Mamulengos manipulados por Cristina Mato Grosso e Luis Antonio Bispo.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 76.**

O ano de 2002, como se pode constatar, foi bastante produtivo e proporcionou alegrias ao grupo. Além dos prêmios já elencados, Cristina Mato Grosso entra em cartaz com o monólogo *Tereza é meu nome*, inspirado no poema do jornalista Luiz Taques (encenada até 2009), com ele, participa do Festival Nacional de Monólogos Cidade de Vitória.



**Fotografia 20- Espetáculo *Tereza é meu nome*, Teatro Gil Vicente, 2002. Personagem Tereza interpretada por Cristina Mato Grosso.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 77.**

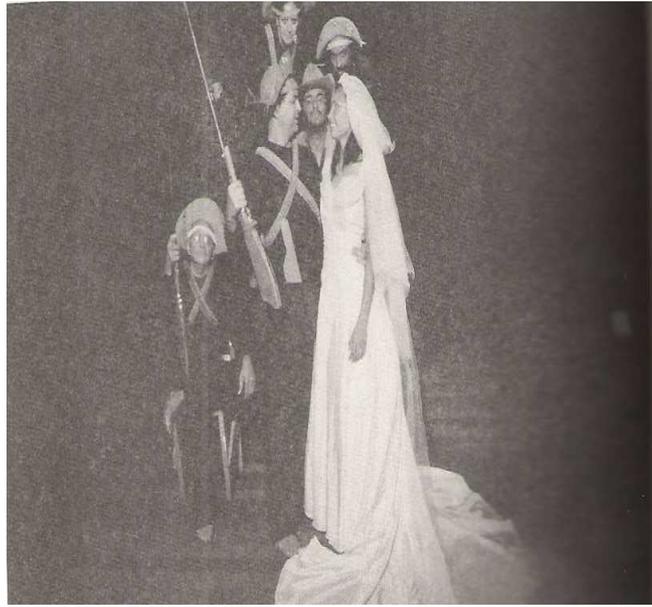
A dramaturga conquista o Prêmio Bolsa de Teatro Virtuose, do MINC, destinado à direção do grupo, que propiciou a realização de estudos teatrais no DEA, Institut D'études théâtrales, Universidade de Sorbonne Nouvelle Paris III. A artista permanece na França entre dezembro de 2002 e fevereiro de 2003 estudando e demonstrando, por meio de fragmentos de Mamulengo Pantaneiro de Pedro Palito, o Inzoneiro técnicas do mamulengo brasileiro.



Fotografia 21- Cristina Mato Grosso e Luiz Bispo com os mamulengos. Teatro Gil Vicente, 2000.
Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 74.

Três anos após a viagem investigativa de Cristina Mato Grosso pelo Rio Grande do Norte, a dramaturga dá lume à obra Balada de amor no sertão. Dessa experiência como pesquisadora, talvez a artista tenha bebido das riquíssimas fontes mossoroenses para contar a história do amor correspondido entre Pedro Palito e Maria, porém irrealizável, pois o Pai de Maria a promete em casamento ao Coronel da região. As tensões da trama decorrem dessa situação conflituosa, mas outras vêm à tona como, por exemplo, o coronelismo, casamento arranjado, a indústria da seca, o incesto e o cangaço. A peça rendeu à atriz o 1º lugar (teatro adulto) no Prêmio FUNARTE de Dramaturgia, Região Centro-Oeste. Com a conquista do prêmio da FUNARTE- PETROBRÁS, realiza a montagem teatral de seu texto em 2005.

O espetáculo estreia no dia 15 de março de 2006 no Teatro Prosa do SESC de Campo Grande. Para demonstração prática da defesa teórica da atriz, doutoranda do CAC, em junho Balada de amor no sertão é apresentada em aula pública no Teatro do ECA, USP.



Fotografia 22- *Balada de amor no sertão*. Teatro Prosa, 2006.

Fonte: Mato Grosso, 2007, p. 210.

O GUTAC recebe no Teatro Gil Vicente uma visita especial em setembro de 2005: a caravana do Mamulengo Só-Riso, de Olinda (PE) e dos Mestres Mamulengueiros nordestinos.



Fotografia 23- atores do GUTAC/INECON recebem mamulengueiros e o grupo de teatro Mamulengo Só-Riso no Teatro Gil Vicente, 2005.

Fonte: Mato Grosso, 2009, p. 63.

Em 2007, no Festival de Inverno de Bonito, recebeu o Certificado Mérito Cultural, uma homenagem do Governo de Estado de Mato Grosso do Sul pelos relevantes serviços prestados à cultura do Estado. Também, no mesmo ano, o Prêmio Bolsa Estímulo de Dramaturgia FUNARTE, com a proposta dramaturgica: Os Filhos de Glauce Rocha.

A artista é autora da obra intitulada Teatro popular: estética e política, publicada em 2007, que trata de questões concernentes ao teatro popular. Também publicou, em 2009, Teatro em questão, o qual apresenta as peças que compõem o que ela denomina “ciclo de dramaturgia Pedro Palito” e percorre a trajetória do teatro de resistência do GUTAC/INECON em Mato Grosso do Sul.

Diante do exposto, nota-se que é intrínseca a preocupação exegética da autora em toda sua trajetória artística. Sua obra deixa reverberar muito de suas lutas sociais, de seu comprometimento além-arte, de sua ideologia. Em todas há um traço fundamental, recorrente no início de sua carreira e sustenta-se contemporaneamente: a luta em favor dos marginalizados e o ativismo social. Independentemente de seus enredos, dos espaços retratados e da tipologia de personagem ou sua densidade ôntica-discursiva, a “magia” teatral se envolve com as discussões concernentes à realidade humana, indissolúveis no ato criador da autora.

Há muito a ser encontrado e explorado em seus inúmeros textos, muitos deles ainda nem publicados. Os dados levantados sobre os caminhos percorridos pelo GUTAC, seus embates de defesa e resistência; as atividades educacionais realizadas pelo grupo; o compromisso social evidente em cada obra aqui citada foram pertinentes e enriquecedores para um entendimento mais sólido e geral de sua produção teatral.

CAPÍTULO III: *BALADA DE AMOR NO SERTÃO*: DO ERUDITO AO POPULAR

3.1. “Balada”: uma breve definição

Para empreender algumas análises, comecemos por elucidar o título da obra *Balada de amor no sertão*. Segundo os estudos de Moisés (2004, p.49-51), a universalidade da “balada” permite considerá-la uma das mais primitivas manifestações poéticas e não se constitui monopólio de qualquer literatura europeia, visto que se desenvolve tanto entre os povos anglo-saxões, eslavos, balcânicos, gregos, como entre os romenos, finlandeses, espanhóis e portugueses, mas seu despontar se deu na Idade Média, designando uma canção destinada à dança. Cantar de feição narrativa girava ao redor de um único episódio, de assunto melancólico, trágico, histórico, fantástico ou sobrenatural. Trata-se, na verdade, de uma forma literária mista, reunindo elementos da poesia dramática e lírica bem como de narrativa.

A “balada” pode ser descrita como uma canção-histórica que emprega escassos detalhes, sugere mais do que explora largas porções do enredo e transmite as expectativas e valores do seu povo. Portanto, como vultosa parte dessa literatura folclórica²⁵ se produziu antes e à margem do registro verbal, é lícito supor que a transmissão oral alterava continuamente o “texto” primitivo, conferindo-lhe aspecto de obra coletiva, no conteúdo e forma. O processo dramático de diálogo desenvolve a fabulação, e a chave do seu desenlace se adia até próximo do fim. Pode ser considerado, por tal estrutura, um embrião de teatro.

Diante do exposto (vale ressaltar que sob a nomenclatura “balada” ainda há outras acepções, mas não pertinentes ao momento), percebe-se que o título da peça anuncia seu sentido e ele “[...] nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, [...] jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz”, sendo assim, as informações fornecidas por ele, “por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas” (RYNGAERT, 1995, p.37-38). O leitor da obra confirmará que no texto em estudo a autora optou por uma postura tradicional, denota um projeto verdadeiro, posição esta não muito adotada na contemporaneidade.

Com efeito, caso título da obra de Cristina Mato Grosso fosse “Balada de amor” este já cumpriria o seu papel, uma vez que o tema central da obra é a luta incessante de seus

²⁵ Literatura folclórica no sentido de que são criações em que não se pode mensurar sua procedência, pois derivam ora do corpo social, ora do indivíduo, ora de ambos, mas que sempre exprime as tendências estéticas da comunidade.

personagens em busca deste sentimento, e cada um desses vê o amor de forma individualizada. O advérbio de lugar “no sertão” serve tão somente para situacionalizar o leitor/espectador diante dos delírios protagonizados pelo herói Pedro Palito.

Questionada em entrevista acerca dos motivos pelos quais escolhera “balada” como construção dramática e o “sertão” como lócus da trama, a autora afirmou que, para ela:

[...] a balada tem duplo sentido, e que quase eu nem coloquei no sertão, [...], mas aí [sic] só pra situar um pouco mais [...] as pessoas precisam muito de um título pra se localizar porque, na verdade, ela não precisa se passar no sertão. Mas no teatro é isso, a linguagem do teatro [...] precisa trabalhar com o óbvio também [...].²⁶

Nessa balada, não fugidia de suas raízes, utilizando o recurso estilístico da melopéia, narra-se a luta pelo amor com a luta contra o tirano, as vinganças, as dores e mazelas de um povo que vive no “sertão”. Esse termo levanta muitas perspectivas a serem investigadas, mas para o momento adotaremos a seguinte conceituação: o sertão não é entendido como um lugar inculto, sem leis ou desabitado, mas como “[...] um lugar identitário, relacional e histórico. Ele simboliza a relação de cada um de seus ocupantes consigo mesmo, com os outros e com uma história em comum” (SANTOS *apud* CASTILHO, 2009, p.69). Nessa atmosfera também convivem elementos sobrenaturais e é evidente o uso excessivo de recursos inverossímeis que dinamizam a estrutura da peça.

Presencia-se, nas situações postas, discursos de cunho político, a preocupação com a identidade regional, a valorização da cultura universal. A dramaturga dialoga, muitas vezes, com a modernidade, porém, evidencia-se, no decorrer de seu texto, a identificação com aspectos da tradição popular, o que guiou Mato Grosso na elaboração dos personagens, uma vez que segundo a dramaturga “[...] o modo como ele (Pedro Palito) foi construído, como [...] surgiu foi uma fase de aprendizado de uma busca da linguagem do teatro popular e que implicava em estudos de Gil Vicente”.²⁷

Algumas das formas e funções referentes ao teatro popular, explicitadas por Bogatyrev (1988) se aplicam ao formato peculiar da dramaturga. O teórico considera peças populares até mesmo aquelas que se originam de dramas artísticos, religiosos ou seculares, e que, depois de ter atingido a aldeia, se tornaram populares, sendo substancialmente alteradas e aproximadas em sua forma de outras peças folclóricas, mas são peças que se constituem do folclore

²⁶ Entrevista gentilmente concedida em sua residência no dia 19 de abril de 2010.

²⁷ Idem.

daquela região (BOGATYREV, 1988, p.268-269). Muitas peças populares têm muitos traços em comum com dramas das peças consideradas das camadas altas, de caráter não folclórico, ou vice-versa, é preciso entender não somente uma arte “elevada” que desce até as massas, mas, aceitar a constante permuta entre a elevada e a popular. Exemplo disso é o teatro de Gil Vicente (agradando a ambas as classes sociais) no qual a aproximação com o popular foi essencial, conquistando cada vez mais admiradores e atingindo o povo, sendo também um importante instrumento didático, moralizante. Sem dúvida são inesgotáveis as fontes populares nas quais bebe o teatro universal, elas são também “[...] 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).

Independente do gênero abordado, ao cotejarmos peças folclóricas de um local com outro (alemãs com ucranianas, polonesas com thecas etc) sempre encontraremos semelhanças. Em algumas se estabelece com precisão a influência de um grupo étnico sobre a peça do outro. O que é importante, ainda na esteira do pensamento de Bogatyrev, é que ao encontramos a fonte em outra cultura não pensar que a nossa não seja considerada original. Pelo contrário, aí é que se pode apurar claramente dentro da variante seus traços originais, estes condicionados pela vida religiosa, linguagem, sociedade, economia e pela arte, seja ela elevada ou popular. O que ocorre, na maioria das vezes, é que não se pode determinar “quem emprestou de quem”, não há como delimitar, as esferas vão se alargando, melhor, transculturando-se. Nesse sentido, atenta-se também para a poética de Mato Grosso que guarda tendências humanistas do teatro de Gil Vicente. O texto da autora procura estabelecer relações entre o antigo e o novo, pois:

A tradição não pode ser herdada , e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; [...] Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38- 39)

Em *Balada de amor no sertão* “o mundo que nos é dado a ver não obedece a uma construção harmoniosa e equilibrada” (RYNGAERT, 1995, p. 43), estão sempre cambiantes os planos de ação e o tempo, a cada ato essas categorias podem ser, respectivamente apresentadas em real/presente, memória/passado ou intemporal, alucinação/intemporal ou ainda, alguns desses mesclados. A narração lacônica, elíptica da trama tem raízes na modalidade lírica balada, no entanto, se nos detivéssemos um pouco mais às minúcias do texto, constataríamos que a narrativa guarda resquícios de cada momento da evolução histórica da dramaturgia; sendo assim, mantém particularidades também de nosso tempo.

3.2. Do tempo ao espaço: aspectos de um drama no sertão

Considera-se o texto teatral “como um microcosmo regido por uma filosofia do espaço e do tempo que lhe é própria, sem referência explícita a quaisquer normas. A história do teatro fornece referências indispensáveis, ela não impõe modelos nem rótulos” (RYNGAERT, 1995, p.80). Na peça, como já se anunciou, o tempo e espaço são categorias bem difíceis de captar à leitura do texto; às vezes um quadro indica um salto muito grande no tempo e espaço, configurando-se, assim um sistema dramaturgico que se firma na descontinuidade e na elipse. Desse modo, “[...] a organização estrutural não mais repousa sobre a interdependência das partes, mas, pelo contrário, sobre sua autonomia, cada parte devendo ser tratada ‘em si mesma’” (Idem, p. 42). Este é um ponto que se esclarecerá quando tratarmos dos elementos épicos presentes na peça, num tópico posterior. Um bom exemplo disso é o que se apresenta no Ato I, quadro I em que a personagem *Pedro Palito* surge ainda menino, brincando com seu cavaleiro de pau. O garoto (irônico e provocador) escuta a conversa entre o *Padrinho* (patrão do pai de Palito) e a *Mãe* dele e, por várias vezes, intromete-se na conversa, estabelecendo uma atitude aparentemente pueril, mas diz tudo o que desejaria um adulto.

[...]

PALITO

(*prosseguindo*)

Mas eu lhe disse:

Deixe de criancice!

Pois eu sabia

Que hoje o senhor vinha,

Trazer a nossa farinha,

E o dinheiro do meu pai
Que atrasado bom mês faz!

PADRINHO

Mas que insensatez,
Falar em dinheiro do mês,
Tão pequeno camponês!
Comadre, que educação lhe fez??

MÃE

(à parte)

Pois agora que ele foi sensato!

PADRINHO

O quê?

MÃE

Digo, que ainda lhe mato!
Desculpe, compadre, o seu mau ato,
Mas já que tá no desato...
Sem dinheiro, nós tem fome e destrato!

PADRINHO

Se vocês estão no destrato,
Eu cá estou no maltrato!
Bem...que mal que tem,
Esperar pro mês que vem?
Por Deus, que esta colheita
Afetou a minha receita
E não me sobrou vintém!

MÃE

Mas, meu compadre patrão,
Tamos numa precisão...
Prá viver não há condição
Neste inverno de aflição...

PADRINHO

Prá isso vos vim visitar,
E a fome apaziguar!

Recebam deste patrão
 A farinha e o feijão
 Prá poder passar o inverno
 E tirar a barriga do inferno!

MÃE
 Obrigada, meu compadre!

PALITO
(à parte)
 meu Deus, quanta bondade...

PADRINHO
 Nada mais devo, portanto,
 Pelo que dou no presente!
 Só mesmo um patrão santo,
 Garante decentemente
 Inverno sem fome e pranto!

PALITO
(à parte)
 mas, como ele dá de presente,
 se foi meu pai que plantou?...
 (MATO GROSSO, 2009, p. 194)

No quadro seguinte, temos *Palito* já homem feito. Está em festa com as pessoas do lugar e flertando com *Maria*, mas o diálogo e a festividade são interrompidos por homens armados, jagunços e policiais.

[...]
 PEDRO PALITO
 Quem são vocês prá estragar
 A festa, invadindo o lugar?

JAGUNÇO, PAI DE MARIA
 Pois vão é festejar
 Bem longe desse lugar!

Temos ordem de prisão
Pro cabeça dessa invasão!

PALITO

Acho que houve engano,
Todo mundo aqui trabalha,
E mora há muitos anos!

POLICIAL

Se entregue, Pedro Palito!

PALITO

Não seja por isso!
Mas antes, se não importa,
Dê o motivo de prisão!

POLICIAL

Invasão foi sua ação
E prisão é a resposta!
Esta não é terra coletiva,
É particular do Coronel João,
Se quer fazer cooperativa,
Vá comprar o seu quinhão!

PALITO

Mas se nós estamos em festa,
Porque ele cumpriu a promessa...
O Padrinho diz que faria
A prometida parceria,
Se o limite ultrapassasse
A safra que desejasse.

JAGUNÇO, PAI DE MARIA

Com esta certidão,
Sou teu novo patrão,
Seu peão ladrão!
Pois sou o novo meeiro,
Parceiro convidado
Por bom serviço prestado.
E você tá acusado

Do alheio Ter roubado.
 É melhor não resistir,
 Faço o serviço meu,
 Te arrancando daqui.
 (para seus homens)
 Evacuem o lugar
 que o fogo vai sapecar!
 (...)
 (Pedro Palito faz resistência e golpeiam-lhe seriamente. Desmaia.)
 Operação sapecar!
 Missão limpar!
 (Sai com os outros, ateando fogo)
 (MATO GROSSO, 2009, p.196-197)

Importa dizer que o plano de ação e tempo nesses dois fragmentos são similares (memória/passado), mas não ficam invariáveis até o final do ato.

No que diz respeito ao espaço, este também, é outro aspecto complexo a ser captado numa primeira leitura, mas atentos a algumas pistas textuais, consideramos que o espaço tratado neste objeto de investigação é o *Espaço dramático*²⁸. Necessário dizer que há uma diversidade de “espaços” no âmbito teatral, podemos nos referir ao *espaço cênico*, *espaço cenográfico*, *espaço textual*, entre outros, mas felizmente dispomos de uma ampla fortuna na teoria teatral e que nos ajuda a compreendê-los melhor.

No entendimento de Patrice Pavis (1999), o espaço dramático é construído pelo leitor por meio das indicações cênicas (nome das personagens, didascálias) e das indicações espaço-temporais (menções explícitas no texto, a um lugar, a um tempo), portanto, “[...] para que esta projeção do espaço se realize, não é necessária nenhuma encenação: a leitura do texto basta”, mas como essa imagem espacial é construída e “[...] depende do nosso esforço de imaginação, [...] cada espectador, conseqüentemente, tem sua própria imagem subjetiva do espaço dramático”(PAVIS, 1999, p. 135).

Temos na obra, o primeiro sinal de hipótese de espaço, inferido pela existência da música folclórica “Corujinha”, de vertente popular circunscrita no discurso das personagens e, dessa forma, pode-se perceber a alusão ao espaço mimético do sertão nordestino, mais

²⁸ “É o espaço dramaturgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação” (PAVIS, 1999, p. 132).

precisamente no sertão do Rio Grande do Norte. Apesar de a trama direcionar, de alguma forma, a esse entendimento, transcende ao espaço geográfico referenciado, pois a literatura possui tal característica, ou seja, a de não delimitar fronteiras: é o universal dentro do local, haja vista que “[...] a literatura é concebida em suas relações com a nação e com sua história. A literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais” (COMPAGNON, 2001, p.32-33).

Outros fatores corroboram para esse entendimento, uma vez que o texto de Cristina Mato Grosso repousa sobre vários pontos históricos brasileiros dessa região, como a Casa de Pedra (caverna da região do município de Patu – RN), sobre a qual se têm inúmeras referências históricas e orais como sendo esconderijo e abrigo do lendário cangaceiro Jesuíno Brilhante (1844-1879), antecedente a Lampião, o “rei do cangaço”. Há unanimidade entre os autores em destacar a retidão de caráter do jagunço, para Câmara Cascudo ([s.d], p.476), Jesuíno Brilhante, era um “cangaceiro gentil-homem”, um “bandoleiro romântico, espécie matuta de Robin Hood, adorado pela população pobre, defensor dos fracos, dos anciões oprimidos, das moças ultrajadas, das crianças agredidas”.

A presença de um cangaceiro na trama é um símbolo importante porque traz à baila o sistema de vida do local e sugere mudanças significativas àquela sociedade, pois, pelas bênçãos de Jesuíno, temos o nascimento de um novo “herói” do sertão: *Pedro Palito*. É sabido que o cangaço foi uma forma de melhorar a situação social, uma estratégia de sobrevivência, “[...] uma tentativa de transformação social de dentro para fora” (VASSALO, 1993, p.61). Como as pessoas viviam em estado de miséria (especialmente pelas condições ambientais desfavoráveis da região nordestina), “desprovidos” de qualquer direito, sempre à mercê da vontade do proprietário da terra, o banditismo tornou-se uma espécie de “profissão”. O grande antagonismo das classes sociais levou ao confronto, muitas vezes exagerado, ultrapassando limites e levando alguns à loucura. De acordo com o entendimento de LAGAZZI (1988, p. 43, grifo nosso):

Mais uma vez, a luta do sujeito se faz necessária. A lei, por sua univocidade, tenta reprimir o desejo. É, portanto, contra o mecanismo da *lei* que a luta do sujeito se impõe, para que ele possa contar a sua história e mostrar as suas singularidades. Através da contextualização, a *falta* pode ocupar o seu espaço e o desejo do sujeito se colocar.

A passagem abaixo nos permite visualizar o momento em que a personagem que “representa a contraposição [...] ao estado de opressão, simbolizando, assim, a afirmação do

sujeito, passa pelo [...] processo de construção de sua (nova) identidade” (DURIGAN; ENEDINO, 2006, p. 51). O garoto do início da peça, de brincadeiras pueris maliciosas, o menino franzino, fraco e, sobretudo medroso, torna-se o herói que luta em defesa dos menos favorecidos, dos marginalizados.

Ato I- O Batizado; quadro II.

(Neste momento Pedro palito ouve o canto da “Corujinha”. Passam diante dos olhos de Pedro Palito cenas inusitadas: um bando de pistoleiros persegue os soldados da polícia, cantando em ritmo alegre e zombeteiro a famosa musiquinha. Surge diante dele um homem de olhos fortes e lampejantes, com uma capa cor de areia, montado num cavalo branco que arrasta por uma corda o jagunço, pai de Maria. Traz à sua mão um facão:)

HOMEM DO CAVALO BRANCO

Eu tinha contas prá acertar

Com este antigo macaco

(com seu facão desprende Palito)

Quem incendiou o lugar...

Quem te amarrou feito rato?

PALITO

Meu padrinho coronel João

HOMEM DO CAVALO BRANCO

Pois tome isto de presente,

(estende-lhe o facão)

Vou te ingressar na profissão

De homem forte e valente!

Sangre com ele o covarde,

Arregimenta um pelotão

De gente forte de verdade

Prá acabar com qualquer João

Sem dó e sem piedade!

PALITO

Gosto de gente valente,

Só não gosto de matar...

HOMEM DO CAVALO BRANCO

Se essa raça não matar,
Comigo você não está!
É a chance pegar
Ou a sorte abandonar!

PALITO

Este cavalo branco...
O famoso “Peixe Branco”...
Este seu gesto de nobreza...
Agora tenho certeza!
Quero apertar a mão
Do Brilhante Jesuíno,
Herói deste sertão!
Seu nome já virou hino
De justiça e liberdade,
É amado pelo povo
Do campo e da cidade.
Causa inveja em bandido,
Esperança em desvalido!
Minha Nossa Senhora!
Chegou a minha hora!
De madrinha alcancei graça,
Recebendo de sua mão
O portentoso facão
Prá que justiça eu faça!

JESUÍNO

Estou muito emocionado
por fazer um batizado
E ganhar um afilhado
Nas cinzas deste sertão...

PALITO

Este facão será a cruz
Que fincará no vampiro
Que suga os filhos de Jesus...

(MATO GROSSO, 2009, p.197-198)

Cristina Mato Grosso faz, ainda, referências a Antônio Conselheiro (líder da batalha de Canudos) e também a Padre Ibiapina, considerado o “Apóstolo do Nordeste”. Como se percebe, a autora vale-se, apropriadamente, de variados elementos extraliterários para subsidiar as situações postas no campo intraliterário. Entrecruzam-se personagens, vozes, fatos, situações, tempos e lugares que tecem o quadro ficcional.

3.3. Da tradição medieval ao agreste do sertão

Como já fora exposto, o objeto de estudo desta dissertação traz muito fortemente “traços medievais”, muitos destes que ainda subsistem na cultura do sertão. Esta questão é compreendida se tivermos conhecimento, ainda que mínimo, a respeito do processo de colonização das regiões nordestinas. Os estudos de Lígia Vassalo (1993) apontam que, em regiões, especialmente as canavieiras, onde a colonização foi mais próspera, os moldes sócio-econômico-culturais dos portugueses eram muito próximos dos medievais. Algumas características medievais “[...] peculiares da sociedade portuguesa, tais como o feudalismo/patrimonialismo, o arcaísmo, o cosmopolitismo, apesar das transposições” [*e acrescentamos aqui a transculturação*], se mantiveram e foram reforçadas “[...] pelo isolamento quanto ao resto do país em que se manteve durante séculos” (VASSALO, 1993, p. 63).

Balada de amor no sertão, sendo tecida nesse *lócus*, guarda traços medievais específicos que recortam os temas, textos, modelos formais e o hibridismo adotados pela autora Cristina M. Grosso.

Pode-se verificar, deste modo, que:

A medievalidade se faz notar ainda (...) através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isto ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/ jocoso. (VASSALO, 1993, p. 29).

Ainda de acordo com a autora, a manifestação do teatro épico ou narrativo que existiu na Idade Média, nos autos vicentinos quinhentistas e outros, ainda é ostentada nos folguedos nordestinos e associa-se a inúmeras representações folclóricas. Elemento medieval expressivo na obra de Cristina Mato Grosso são os personagens constituídos como tipos regionais, que

ancoram-se na realidade rural nordestina: o retirante, mendigo, o beato, o poeta, o cangaceiro. Entre esses avulta o “amarelinho” (*Pedro Palito*), encarnando a figura do herói sublimador das classes pobres, uma vez que

O sertanejo [...] luta contra a adversidade, que pode concretizar-se no padrão explorador, no cangaceiro assaltante e assassino, na polícia prepotente, na miséria e na fome. Seguindo a ideologia dos folhetos de cordel, seus textos focalizam a sociedade do ponto de vista dos desprotegidos (VASSALO, 1993, p.44)

Influências ibéricas são explicitamente percebidas na peça “A Noiva”, peça encenada em 1994 e que é amplamente reaproveitada na pela *Balada de amor no sertão*. Em *A Noiva* o casamento não se concretiza, no entanto, no âmbito da linguagem, o enlace jubiloso entre Cristina Mato Grosso e Gil Vicente se realiza. O certo é que povoam nesse e noutros textos muitos nomes da tradição literária, mas, ao contribuir com seu talento individual, para se a perpetuar no campo da linguagem, a dramaturga “ora brilha, ora apaga-se nas entrelinhas de tantas assinaturas” (SOUZA, 2007, p.19).

Como afirmou a atriz: “Não há como evitar a soma de tudo aquilo que se vive e que se busca, a equação aparece” (MATO GROSSO, 2007, p.150).

Percebe-se que quanto mais se busca e tenta juntar esses fragmentos a fim de recompor parte da história teatral, mais nítida se torna a falsa imagem da “intocável subjetividade”. Assim, “recuperar é perder-se no outro” (SOUZA, 2007, p. 26).

Dentre algumas assinaturas, avulta a marca vicentina. Influenciada pelo teatrólogo medieval, Mato Grosso sustenta parte da tradição literária quando destacam em sua escrita, traços peculiares de seu antecessor. Há um casamento literário: as alianças da linguagem poética e dos personagens escolhidos se diluem no ato criador.

Um primeiro elemento que dialoga com Gil Vicente é o uso das redondilhas que confere a obra grande musicalidade; característica do lirismo medieval ibérico que nos foi legado pelos portugueses. Outro aspecto presente na obra é a intertextualidade. Vejamos como essa relação acontece:

Blanca estás colorada

Virgem Sagrada!²⁹
 Branca estás colorida
 Virgem sofrida
 Sagrada,
 Porque não amada?
 Sofrida,
 Porque não compreendida?
 Nasceu a rosa no rosal
 Murchou a rosa do rosal
 Por que não se despetalou?
 ...Sequer desabrochou...
 Blanca estás colorada
 Virgem Sagrada!
 (MATO GROSSO, 2009, p.234)

Para retratar a relação amorosa entre Pedro Palito e Maria ela alinhava toda a trama de *Balada de amor no sertão* com fragmentos de obras daqueles que selecionou como seus precursores como Camões, Bocage e mais intensamente Gil Vicente.

Os fios líricos e trágicos, próprios da modalidade “balada”, se envolvem com o cômico reconhecido nos autos. Ao manipular a linguagem, o escritor acorda a memória, aqui entendida como a grande fonte de fragmentos que são os textos e, a leitura que fazemos desses escritos não pode soar como descobertas, mas sempre reencontros: pensamentos “achados”, retirados de um “baú” de guardados onde talvez sempre tenham estado à nossa espera? (LISSOVSKY, 2005).

Nesse sentido, o talento da autora é o já observado por ELIOT (1989), os traços que definiram seus antecessores são presença constante em sua existência autoral. Sabe-se que um artista não detém sozinho um significado completo, pois é a soma de outros indivíduos; e se “eles são aquilo que nós sabemos”, assumimos assim uma posição mais reveladora, singular ao mesclar tradição e linguagem ao elemento diferenciador, emoção. Essa idéia assemelha-se ao pensar de Fernando Ortiz ao dizer sobre as transformações no processo de aculturação nas comunidades latino-americanas, pois, aqui se presencia a “energia criadora” que move a

²⁹ Refrão extraído da cantiga vicentina, “Líricas de Gil Vicente”, clássicos portugueses, 2ª edição, livraria clássica editora, Lisboa, p. 44.

cultura. E a “[...] capacidade de elaborar com originalidade, [...] que demonstra que tal cultura pertence a uma sociedade viva e criadora” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 260).

Discorrendo ainda sobre os traços da dramaturgia do GUTAC, que se identificam com o teatro ibérico, faz-se necessário destacar algumas constatações e críticas tecidas em relação aos textos de Cristina M. Grosso, ao longo dos anos. Importante registrar aqui uma das críticas referentes à peça *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, obra que marca o nascimento da personagem *Pedro Palito*:

[...] a peça estrutura-se segundo os modelos medievais em que grande número de personagens de todas as classes sociais invade o centro do palco para denunciar o orgulho, a inveja, a usura, refletindo o tempo e o espaço do autor. A literatura de cordel com sua cara de riso, suas improvisações, também se faz presente, desde a abertura, quando um narrador define o teatro como o repertório das alegrias e tristezas do seu povo. Como nas peças de Gil Vicente, as personagens desfilam e vão sendo definidas através do diálogo. [...] expressando-se no teatro, pela primeira vez em versos, Cristina Mato Grosso recria o folclore do Estado num processo lingüístico em que elege a palavra como a grande reveladora da verdade essencial de um povo (SÁ ROSA, 1983).

No tocante à construção poética do texto, a crítica literária Maria Adélia Menegazzo comentou sobre a peça *A Noiva*:

O texto teatral *A Noiva*, de Cristina Mato Grosso, espetáculo atualmente apresentado pelo GUTAC, proporciona ao espectador um diálogo entre a cultura popular-erudita e a cultura propriamente popular. Pode ser lido/visto como uma cantiga de amor e, neste sentido, mantém a estrutura das cantigas medievais na medida em que se abre intertextualizando Gil Vicente através do coro e, também pela presença de versos curtos e rimados. A temática do amor impossível tem como foco principal Mariinha, objeto do desejo de Pedro Palito (personagem aproveitado e reconstruído), do Coronel João e do próprio Pai. Não se trata, no entanto, de uma visão sublimada na relação amorosa, mas da sua exploração enquanto objeto de desejo erótico. Fundem-se, assim, amor, desejo, erotismo e tragédia, em doses crescentes, revelando, também, uma estrutura social de dominação, onde vão se alojando sub-temas e, o mais evidente deles, o incesto. Por conta destes elementos e da montagem de jogos espaciais, o espetáculo apresenta um desfecho surpreendente para quem não tem familiaridade com as cantigas medievais e também para quem as conhece, uma vez que em arte há sempre esta qualidade de renovação e superação. O espectador, certamente, sentir-se-á deslocado de um tempo a outro, de uma realidade próxima, porém desejada sempre à distância. É um convite ao prazer desassossegado. (Programa do espetáculo *A Noiva*, 1994, arquivo do GUTAC).

Outro aspecto a se ressaltar é a profunda religiosidade. O teatro utiliza-se dos mesmos recursos ideológicos da dramaturgia medieval, acentuando o tom moralizante e o maniqueísmo. A expressão disso ocorre pela força da alegoria, ou seja, “a configuração particular sensível capaz de representar um conceito universal” (VASSALO, 1993, p.39). A alegoria é um elemento notório na obra de Cristina Mato Grosso e foi um elemento relevante na dramaturgia medieval. Por meio de seus personagens- e é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”(ROSENFELD, 1972, p. 21)- como coronéis, governadores, padres, jagunços, policiais, mães, pais entre outros, que a dramaturga representa as fatias que constituem a sociedade. Por meio da personagem Palito, a autora demonstra a religiosidade bastante viva do povo sertanejo, explicitando a reverência aos símbolos da fé católica:

PALITO

(Sozinho, atirando-se de joelhos)

Nossa Senhora da Aparecida,

Diante desse fogaréu,

Me dê uma luz, uma saída,

Prá salvar a minha vida

E me vingar do Coronel!

Madrinha, me socorra,

Não permita que eu morra,

Sem antes chegar nessa mão,

A arma que vai matar

O padrinho bandido João!

(MATO GROSSO, 2009, p.197)

Talvez a obra *Balada de amor no sertão* reflète em maior ou menor densidade aspectos que configuram o sincretismo religioso brasileiro. Dessa forma, realidade e alucinação (aproveitando a herança de Nelson Rodrigues) se imbricam resultando um efeito de sentido, causando no leitor/espectador uma embriaguez dramática.

3.4. Em cena, os protagonistas do sertão

Acompanhando a tradição dos manuais, Prado (1972) estabelece três critérios de caracterização da personagem teatral: o que ela revela sobre si mesma; o que faz; o que os outros dizem a seu respeito. O primeiro envolve o diálogo (com o “confidente”, desdobramento do herói, ou com o público) ou o solilóquio (em que o personagem conversa consigo mesmo; embora se saiba que o verdadeiro interlocutor do teatro é o público, quando este texto é espetacular).

Pode-se encontrar esse primeiro critério na peça, no que diz respeito ao solilóquio. Em muitos momentos haverá esse diálogo solitário, sobretudo, porque em muitos quadros, o plano de ação é o da memória ou alucinação, não havendo, portanto, diálogo entre duas ou mais personagens, mas constantes devaneios. No trecho abaixo, temos a personagem *Maria* que, presa em seu quarto pelo *Coronel* (a quem foi prometida em casamento), divaga sobre sua dor e seu plano de matar o futuro marido:

MARIA

(*sozinha*)

Palito, meu querido,

Está chegando o dia,

Aí então, posso morrer

Prá encontrar com você!

Ah! Coronel! A sua presa

Guarda debaixo da saia

Uma gostosa surpresa!...

Quero que você caia

De dor, ódio e tristeza...

(*canta*)

Ah, meu amor!

Cuidaram de desgraçar

O nosso prazer de amar,

Mas esqueceram de tirar

O nosso poder de vingar!!

Ah, meu amor!

Cuidaram de manejar

Nossas vidas,

Mas esqueceram abertas

As feridas hemorrágicas,
 Nossas armas trágicas,
 Que por eles serão bebidas.
 Devagar, transbordando
 De dor lenta, as suas vidas,
 E nosso ódio secando
 Pela vingança obtida!
 (MATO GROSSO, 2009, p.222)

A segunda maneira de caracterizar a personagem é pelo que ela faz. “A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo”, e se “[...] quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva”; a personagem deve se mostrar ao leitor/espectador pelas várias formas de expressão, devendo o autor “[...] exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito” (PRADO, 1972, 91-92).

Esta assertiva de Prado fica bem compreendida com o exemplo abaixo, momento em que *Maria* – desesperada com a perda de seu amado *Pedro Palito* – renuncia voluntariamente à própria vida. Importante ressaltar que a personagem utiliza-se de um instrumento cortante, que geralmente sua simbologia é associada à “idéia de morte, vingança, sacrifício” (CHEVALIER, 2009, p. 414). O uso de um instrumento cortante foi bastante explorado na dramaturgia francesa, sendo uma norma a se seguir; isto é, no teatro clássico, sempre uma personagem deveria morrer por meio de um objeto cortante, e o punhal, especialmente, era o preferido dos franceses.

A autora Cristina Mato Grosso vai beber mais uma vez do erudito para realizar seu teatro popular. Ela recria o clássico utilizando-se não de um punhal, mas de um instrumento coerente com o espaço das personagens: um facão, objeto utilizado no sertão e na roça, para cortar brenhas, cana etc. Com esta força que “corta, retalha, separa, distingue (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 414)”, Maria sacrifica seu corpo de mulher, com um sentimento de vingança pela morte do amado e que reflete seu estado de espírito. Sem o amor de *Pedro Palito*, *Maria* não sente mais necessidade de viver.

MARIA

Ahhh, morreu minha alegria,

Já não mereço viver!!

OH, Palito,

Por quê, por quê,

Não fugi antes com você!...

Ahh, coração humano

Que teima em não perceber

O mal que está por romper...

Pedro Palito, a sua sorte

Determina a minha morte!

(toma o facão de Palito nas mãos, empunhando-o:)

Eis o meu buquê de casamento

que não cairá na mão de uma donzela,

mas num coração miserento

que está à sua espera...

Ahh, que o desejo do meu corpo

É só de sangue e dor,

Minha pele pede vingança do morto!

Meu peito expulsa o amor,

Pois de ódio se arrebenta,

E daqui, onde o macho entra

Seirá o meu veneno vingador!!

(desaparece, com gritos dilacerados)

Pedro Palitooooooooo!!.....

[...]

Que se faça devagar sangrar

Esse mal de amar,
 Que a dor lenta devore,
 O desejo de amar,
 Ainda que demore...
 Que chegue o vazio, o precipício,
 Que se acabe o fim e o início!
(empunha o facão na direção do próprio sexo)

PAI

NÃO, Maria! Você, não!!!

MARIA

(completando o gesto, enfia a faca no sexo:)

Ahhhhhhhh.....

(MATO GROSSO, 2009, p. 208; 212).

No excerto abaixo, as personagens *Pai de Maria*, e *Coronel* travam um tenso diálogo, em que cada personagem tenta impor seu “poder”. No discurso do primeiro, percebe-se o ciúme e o sentimento de posse da filha, mas que no final cede à opressão de seu senhor; por outro lado, temos o discurso autoritário e opressor do coronel, afirmando que seu poder compra tudo:

PAI

Filha, vai lá prá dentro,

Com o “seu” João

vou acertar uns pontos

[...]

Não existe pai que aguente

Ver a filha assim devorada

Pelos olhos de um canalha!

[...]

CORONEL

Espere um momento!
 Se eu sou um canalha,
 Você é um verme fedorento!
 Se a sua memória falha,
 Estou aqui prá lembrar
 Das provas que tenho comigo
 Prá na cadeia te enfiar!
 Mude já o tratamento,
 Dobre já o linguajar!

PAI

Respeitar um sujo bandido?

CORONEL

Cala a boca, seu decaído!!
 Deflorei e defloro sua filha,
 Todo dia em pensamento,
 Mas, se me causa mais ira,
 Pego ela antes do casamento!
 Respeite o combinado,
 Senão eu fico zangado...
(tira do bolso um maço de dinheiro)
 Isso é prá festança
 E sobra pro teu sustento.
 Pega!
 Deixa de manha, velhaco!
 Não resista mais ao desato!
(enfia-lhe as notas no bolso e fala-lhe ao pé do ouvido, zombeteiro:)
 se dor de marido corno é doída,
 a dor de pai corno é vendida...

PAI

(entredentes)

Miserável...

CORONEL

Vamos, seja agradável,

Me ofereça um gole da branca
 Prá antecipar a festança!
 [...]
 (MATO GROSSO, 2009, p.205)

Dispomos agora de outro fragmento para demonstrar melhor a personagem *Pai de Maria*, que em alguns momentos passa por um deslocamento identitário, pois, quando suas ações ocorrem fora das paredes de sua casa, às vezes, a personagem aparece no texto com o nome de *jagunço*, *pai de Maria* e está numa posição de submissão às ordens do seu coronel. Porém, no quadro II do Ato II e no I quadro do V ato, a personagem é identificada somente como *Pai*. Recorrendo ao Dicionário de símbolos, constata-se que *Pai*, denota “símbolo da geração, da posse, da dominação, [...] ele é uma figura inibidora; castradora, [...] representação de toda forma de autoridade” e “[...] o papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.678).

É justamente nesses trechos que o *Pai* demonstra seu sentimento de possessividade por Maria:

(Pai e filha no interior da casa. Ambos entrando:)

PAI

Mas que diacho!
 O noivo já aponta no riacho,
 E você ainda nesse escracho?
 Onde vem toda amassada,
 Com essa cara lavada?

MARIA

Foi no catar o graveto...
 Um espinho fincou o meu pé,
 E aí eu caí de mau-jeito...

PAI

...que espinho tão espinhoso

faz arfar assim o seu peito?

Que espinho tão mentiroso

Me quer enganar deste jeito?

Agora se chama espinho

Aquele seu tipinho?

(aponta a carabina)

Olha o que faço,

Se aqui passa o sujeito!

MARIA

Deixa disso, pai!

O Palito eu nunca vi mais...

PAI

Esquece esse safado,

[...]

(MATO GROSSO, 2009, p. 202)

Expomos um trecho em que a força castradora do *Pai* é extrema. Ele sente-se culpado por ter abusado da filha, mas ao mesmo tempo, priva-a de não ter contato com mais nenhum outro homem. Essa leitura se baseia, sobretudo, na ação do *Pai* em cortar os longos cabelos de Maria; a cena tem aproximação com *Memorial de Maria Moura*, cuja personagem, em decorrência das intempéries da vida, se “transforma” em homem, como uma forma de se abster do desejo masculino. A simbologia dos cabelos é um dado que merece destaque, visto que na maioria das culturas:

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser. [...] Na maior parte das vezes, os cabelos representam certas virtudes ou certos poderes do homem: a força, a

virilidade. [...] a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher. [...] A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem de tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizessem, seria pretender a uma liberdade não somente de direito, mas de costumes. (CHEVALIER; GHEERBRANT 2009, p. 153-155)

(Trêmulo, desnuda lentamente a filha, solta-lhe os longos cabelos. Fixa-a . Ouve-se cantiga de Santa Maria , cantiga de amigo, séc. XIII. Ele desabotoa lentamente sua camisa. Aproxima-se da virgem nua, coberta apenas pelos longos cabelos:)

Filha...Filha...

Deita-te aqui, eu te cuidarei.

Proteja-te em minha roupa,

(Estende sua camisa no chão. Faz a moça deitar-se, e trata de seus ferimentos)

Teu sangue eu lavarei,

Enquanto tua beleza rouba,

O hipnotizado olhar

do único e último homem

que pode este corpo tocar!

Formosa menina te vejo,

Tua pele branca respeito,

E tua boca graciosa beijo

com os olhos. E percebo

um arfante colo, branco peito...

(a moça, arfante, perturba o pai que dela desvia o olhar, docemente:)

de mim não quero mais que meu desejo,

nem mais de ti, que ver tão lindo gesto1...

(Ele segura sua mão com firmeza:)

que se enfim resisto

contra tão atrevido e vão desejo,

faço-me forte em tua vista pura,

e armo-me de tua formosura.

(Reage decisivamente, puxando os cabelos da virgem, cortando-os com uma faca:)

Faço hoje o que devia

Ter feito quando nasceste:

Como homem te enxergaria,

E a tentação no peito deste

Pai jamais então nasceria.

(MATO GROSSO, 2009, p. 236)

Ainda em relação à personagem, atentemos para uma mudança de perspectiva com relação ao externo. Para ROSENFELD (1993) o exterior é colocado (nas formas dramáticas) para o interior da consciência das personagens, sendo reduzido ao diálogo. O texto da artista, por intermédio das falas de determinados personagens, reporta-se à muitas situações belicosas ainda não resolvidas em sociedade como: a indústria da seca, posses de terra, o coronelismo, mandonismo, enfim, as várias facetas do poder e suas conseqüências podem ser contempladas. Atente-se a mais um trecho explicativo:

JESUÍNO

(ameaçador e revoltado:)

Da seca braba do sertão,

Está é tirando partido,

Assassino e bandido!

A seca virou bandeira

Da corja politiqueira!

(MATO GROSSO, 2009, p. 214)

O próximo excerto remete-nos ao problema da posse de terra:

CIGANA

[...]

Falava em guerra por terra...

A terra... Essa desgraça do homem.

A sua posse é o pior castigo,

É o viver no eterno perigo

De perder o que lhe consome...

(MATO GROSSO, 2009, p. 216)

A terceira forma de conhecimento da personagem é “pelo que os outros dizem a seu respeito (PRADO, 1972, p. 94). A título de esclarecimento, exemplificamos com um fragmento do penúltimo ato da peça; trata-se, especificamente do quadro II, de uma conversa durante um jantar entre o Governador de Estado, Secretário de Polícia e o Bispo da região—situação em que confabulam meios para extirpar as manifestações populares e com o líder delas, Pedro Palito. Aqui ficamos a par da situação que ocorre naquele *locus* pela perspectiva

dos que estão no poder. A dramaturga deu relevo à situação de incômodo dos poderosos ao sentirem-se intimidados com a conquista de “espaço social” pelos marginalizados, o que pode levar a uma possível conquista política dessas pessoas, entre outras:

GOVERNADOR

Estamos ridicularizados
Perante o eleitorado!
O Riacho da noiva cresce,
É preciso tomar cuidado!
Do jeito que coisa vai
Perderei o meu mandato!

BISPO

Ah, Excelentíssimo governador!
E a Igreja se desmoraliza
Com as criminosas pregações
que um farsante profetisa,
santificando as aparições
Da tal Noiva do Riacho...

SECRETÁRIO

...aumentando as lamentações
do povaréu em louvações,
Causando subversão
De nossa Instituição!!

BISPO

O Estado e a Igreja
Sofrem séria agressão.
O povo está ressuscitando
Canudos e Caldeirão!

GOVERNADOR

[...]
Está na hora de atacar
A inteira povoação,
[...]
Quero a cabeça do tal “Louro”

BISPO

Concordo plenamente!

[...]

Sugiro o líder queimar

[...]

Ele instiga o povo a lutar,

[...]

SECRETÁRIO

Perdão, Eminência,

Isto está ultrapassado,

Agora está em vigência

Enforcado ou degolado.

GOVERNADOR

Sou mais pelo degolado,

[...]

SECRETÁRIO

Então está combinado!

[...]

(Um atendente que a tudo ouve enquanto lhes serve o jantar, interrompe-os)

ATENDENTE

Perdão, vossas senhorias,

(tira do bolso um livreto de cordel)

cá eu tenho toda a história,

que um poeta passando lá

gravou em sua memória.

TODOS

Vamos, vamos, rápido leia,

Que não há tempo prá besteira!

ATENDENTE

Vou deixar um caso gravado

Na memória deste Estado,

Vou deixar um caso cravado

No peito de quem é escravo,

[...]

Era o riacho da lua cheia,

Que de nome se mudou
Prá riacho da noiva sereia,
Desde o dia que ali apontou
O cantar triste que golpeia
O mais duro ser humano.
Que dizer, então, do coração
Puro, virgem de desengano!

[...]

Cavalo e cavaleiro
Fica mudo, fascinado
Pelo canto em desespero
Do riacho ensanguentado.
E toda vez que dali sai
Homem comprometido,
Uma desgraça ali cai,
Seu noivado é interrompido,
A noiva não lhe quer mais,
Só fala em cuidar da terra,
De mulher vira capataz,
Abandona seus bordados,
Prá seguir feito soldado
Os princípios da paz
Liderado pelo Louro
E só o bem ele faz!
Plantam cana e feijão,
Dividem tudo que tem,
Vivem feito bons irmãos,
Pão há prá quem ali vem.
Quebraram as tábuas da lei,
Feita por homens do mundo
Porque só Jesus é ali Rei.

Sobem rezas e romarias,

aumentando dia a dia.

Mais comida e moradia!

Vem de toda região.

Famintos sem um tostão.

Compor a comunidade

Que já vira uma cidade.

No coração de um riacho

Que de noiva se fez macho!

Aqui termino o relato,

Pois senão, ainda me mato,

Pois meu coração se enleia:

Não sei se fico sem noiva,

Ou se perco o nu da sereia!

BISBO

(em êxtase)

Que indecência!

SECRETÁRIO

(excitado)

Que incoerência!

GOVERNADOR

(amedrontado)

É a minha falência!!!

(arranca o cordel do servente, rasgando-o)

Senhor Secretário de Segurança,

De minha inteira e bondosa confiança,

Quero todos estes livretos incinerados,

O poeta que o fez, encarcerado,

(*para o servente*)

e você, sua mula,

vai prá rua!!

(MATO GROSSO, 2009, p. 237-239) (Grifo nosso).

Às formulações de Prado, torna-se necessário acrescentar o primeiro meio de apreensão da personagem, o visual (PALLOTTINI, 1989), que merece um lugar à parte. Em *Balada de amor no sertão*, de Cristina Mato Grosso, a aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato. (idem, p. 64-67; 77-83)

Nesse sentido, algumas peças de Cristina Mato Grosso transitam na tênue linha do fantástico verossímil e o mundo empírico, e nos extasiamos com sua estrutura narrativa. A Comissão Julgadora do Prêmio Funarte de Dramaturgia 2003 avaliou *Balada de amor no sertão* como uma obra que:

[...] faz uma profunda investigação dos gêneros populares, tanto no que diz respeito à construção dos diálogos versificados quanto na temática, que une a luta pelo amor com a luta contra o tirano, na linguagem, que abusa dos recursos inverossímeis, e na estrutura narrativa, que se refaz a cada vez em que a autora parece ter esgotado todas as possibilidades de desdobramento da história. O texto mistura farsa, melodrama, cangaço, cordel, sobrenatural, parecendo inventariar o imaginário popular brasileiro. (A Comissão Julgadora, 2003, p.181)

Vale lembrar que o ciclo Pedro Palito, composto pelas obras anteriores *O mistério das Marias*; *Mamulengo Pantaneiro de Pedro Palito*, *O Inzoneiro* (2001); *Pedro Palito, O Inzoneiro e o Touro Candil*; *Pedro Palito e o Monstro Devorador*; *A noiva* (95), e que têm a recorrência de algumas personagens, culmina na obra em estudo *Balada de amor no sertão*

(2003), na qual percebemos, por exemplo, que os momentos de alucinação de Pedro Palito é que levam à desvelação dos “blocos de memória”- na maioria são passagens de outras obras desse ciclo. Reaproveitamento, aliás, que é peculiar à autora, isto é, uma de suas marcas discursivas.

Liberta de qualquer tipo de amarra, censura ou convenção social e até mesmo artística, a peça é um fecundo registro da cultura brasileira: suas lendas, mitos, personagens verídicos (que fazem ou fizeram parte do mundo empírico, realizaram ações importantes em sua comunidade, mas foram esquecidos pela sociedade), preceitos religiosos, linguagem peculiar de uma nação; a escritora vale-se de uma multiplicidade de recursos cênicos, feéricos³⁰, do espaço metafórico, dos planos da ação e por meio das prolepses e analepses³¹ para dar luz a mais uma obra ímpar.

3.5. A presença do épico em *Balada de amor no sertão*

Umberto Eco (*apud* Ryngaert, 1995, p. 03) conceitua o texto como “uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco [...], o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional”. Seu conceito pode ser tranquilamente estendido ao texto dramático, geralmente estruturado de forma enigmática por sua contextura engendrada de signos não-verbais que se ligam aos verbais na representação; um texto considerado “aberto” ou “texto com brechas”. Tratando-se especialmente das práticas escriturais da atualidade que se apresentam fragmentadas, lacônicas e descontínuas, o labor do leitor é cada vez mais árduo, visto ter muito a descortinar, imaginar e construir.

A obra em estudo nos traz esse laconismo, a fragmentação, a descontinuidade, propositalmente para que desvelemos o que está nas entrelinhas, para que reflitamos sobre a natureza humana e possamos, por meio do conhecimento de si e de sua história, buscar a

³⁰ Refere-se aos efeitos de magia e espetacular como: fadas, mitologias, balé, imagens etc.

³¹ *Analepse*, na narrativa literária ou cinematográfica, diz-se de todo o fato que, pertencendo ao passado, é trazido para o presente da história relatada. Trata-se, portanto, de um fenômeno de anacronia, a que também se chama *flash-back*. A noção que se lhe opõe é a de *prolepse* que consiste na alteração da ordem sequencial dos acontecimentos, antecipando alguns que ainda não tenham ocorrido ou fazendo simplesmente um sumário de uma situação que virá a ocorrer.

transformação. Essa é a bandeira que o teatro épico³² levanta e que se apresenta inextricável ao trabalho de Cristina Mato Grosso. Vejamos, então, as palavras de Anatol Rosenfeld:

O homem não é exposto com ser fixo, [...] mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas (ROSENFELD, 2008, p. 150).

Assim, parece-nos importante distinguir o termo *épico*, especialmente por ser um termo técnico emprestado da literatura, antes de elencarmos os elementos encontrados na peça *Balada de amor no sertão*.

Considera-se que o “narrar” baseia-se na epopéia, que se compõe dos elementos “[...] *acontecimento* (aquilo que é narrado), *público* (para quem se narra) e *narrador* (aquele que narra)” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p.141) Ainda, caracteriza-se prontamente o épico quando se percebe “[...] uma *ação narrada no tempo passado ao público (leitor e /ou espectador)*” (Idem, p.142). A epopéia, assim como uma novela, um conto, ou um romance é uma modalidade, uma espécie do gênero épico, este que possui um sentido maior, de gênero narrativo.

Anatol Rosenfeld (2008, p. 18) pormenoriza as acepções que são estendidas aos gêneros. Coloca-nos a primeira acepção como *substantiva*, na qual se associa o gênero a seu substantivo, por exemplo, “[...] gênero lírico coincide com o substantivo ‘A Lírica’, o épico com o substantivo ‘A Épica’ e o dramático com o substantivo ‘A Dramática’”, nesse sentido é estrutural. A segunda acepção é considerada *adjetiva* e diz respeito aos *traços estilísticos*, independente de seu gênero (substantivo). Assim, se poderia falar de um “drama (substantivo) lírico (adjetivo)”. Em certas composições a classificação pode ser mais complexa, é o caso da modalidade balada, forma literária híbrida por natureza, por ser lírica quase sempre dialogada e de forte cunho narrativo. Evidentemente que, se tratarmos de descrever e delimitar particularidades essenciais dos gêneros os quais certos autores optam, perceberemos que não há formas *puras*. Na constituição das formas muitos fatores influem no ato criador, como “peculiaridades do autor e da sua visão do mundo, a sua filiação a correntes históricas”

³² O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça *bem-feita* e ao fascínio catártico do público.

(ROSENFELD, 2008, p. 22), porém o que nos importa saber é que os distintos fenômenos literários não podem ser considerados tipos melhores ou piores face aos tipos ideais ou utopicamente puros. Deste modo, “[...] a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena”. (ROSENFELD, 2008, p. 21)

Passemos agora a recensear alguns recursos épicos presentes na obra *Balada de amor no sertão* e que podem ser situados em muitas obras do cenário mundial e do Brasil.

Quando se pensa em teatro épico no Brasil, automaticamente remete-se ao teatro engajado³³ que melhor sistematizou o épico. Ancorados nos postulados de Brecht, dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho- para não nos delongar-, produziram obras singulares à luz do pensamento brechtiano; não é escuso dizer que a poética de Cristina Mato Grosso também estreita laços com o teatro moderno do dramaturgo. Sobre a oposição de drama ao épico, Brecht afirma que:

[...] a passagem da forma dramática para a forma épica não é motivada por uma questão de estilo e, sim, por uma nova análise da sociedade. O teatro dramático, com efeito, não é mais capaz de dar conta dos conflitos do homem no mundo; o indivíduo não está mais oposto a outro indivíduo, porém a um sistema econômico: para conseguir apreender os novos temas, é preciso uma nova forma dramática e teatral. [...] o épico e o dramático não mais são abordados individualmente e de maneira exclusiva, mas, sim, em sua complementariedade dialética: a demonstração épica e a participação total do ator/espectador muitas vezes coexistem no mesmo espetáculo. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p.110-112)

Dos recursos estéticos e narrativos a serem expostos na peça, comecemos pelo efeito de distanciamento, uma vez que ele se configura como o:

[...] procedimento estético que consiste em modificar nossa percepção de uma imagem [...]. A atenção do espectador se dirige para a criação da ilusão, para a maneira como os atores constroem suas personagens. [...] Para ele (*Brecht*), uma reprodução distanciada é uma reprodução que permite seguramente reconhecer o objeto reproduzido, porém, ao mesmo tempo, torná-lo insólito. [...] O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. (PAVIS, 1999, p. 106)

³³ Teatro como instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia; arte que se prestava melhor do que qualquer outra arte ao debate e disseminação de ideias, estimulando mecanismos de ação social coletiva. Nos anos de ditadura militar, sob a censura, transforma a criação cênica em arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 198; 295).

A respeito do distanciamento, vejamos, pois, dentre alguns níveis deste efeito, dois, aplicáveis ao texto em questão. Com relação à *fábula*, ela se apresenta em duas perspectivas, uma concreta e outra metafórica. *Balada de amor no sertão* traz como tema central o amor; o nível concreto seria a história de amor carnal entre as personagens *Pedro Palito* e *Maria*, já o abstrato, a busca de sentido de realização plena do homem, metaforizada pelos diversos âmbitos do amor (posse de poder, objeto de desejo, posse de terra etc.). Outro nível diz respeito ao *cenário*, apresentando o objeto a ser reconhecido (o sertão) e a crítica a ser feita (exploração dos humildes). A trama ocorre no sertão mimético do Rio Grande do Norte, mas, traz como pano de fundo, inúmeras questões ainda bastante discutidas e complexas, como as lutas sociais (crítica à indústria da seca, direitos à moradia, posse de terra, alimentação, salário justo e outros fatores), assuntos de ordem familiar (incesto, casamento arranjado, traição), poder religioso, político, que fortalecem a narrativa.

A divisão da peça em seis atos³⁴ segue os padrões estabelecidos pelo teatro épico, a partir do século XIX, e cada ato “tende a englobar um momento dramático, a situar uma época”, devido a isso, como também ocorre nos poemas épicos, na dramaturgia os assuntos e ações remetem a temas similares, por isso a existência de atos que discorram sobre “as suspeitas, o ato dos furores, o do reconhecimento ou do sacrifício” (PAVIS, 1999, p.30). Essa atmosfera de situações que envolvem disputa, o sobrenatural, desgraças, pode ser constatada nos seguintes atos: O batizado, O casamento, O exílio, A vingança de Pedro Palito, O riacho da noiva e O encontro.

Outro recurso interessante é a estruturação de várias narrativas construídas em diferentes temporalidades. Na obra épica o narrador (que na peça dramática pode ser representado pelo cenário, pelas personagens, coro e ainda pelas rubricas- estas que trazem a voz do próprio autor) tem o direito de intervir quando quiser, “expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se os acontecimentos”, pois ele é o “dono do assunto” (ROSENFELD, 2008, p. 30).

Os atos e quadros da peça não nos são apresentados em forma de encadeamento, isto é, uma cena posterior não vem complementando a outra, pois como é próprio do épico, as cenas são cada uma por si, escritas/representadas em saltos (de tempo, espaço) e de modo não linear, o que dificulta a leitura e a materialização da obra. Assim, a lucidez é essencial para o entendimento do texto, há um posicionamento mais racional que emocional; não que se

³⁴ Ato é a divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação (PAVIS, 2009, p. 28).

combata as emoções , mas pretende-se “elevar a emoção ao raciocínio”, segundo Rosenfeld (2008, p.148).

De acordo com Walter Benjamin, o palco deve ser um local favoravelmente localizado de exposição ao seu público, não um “espaço mágico”, devendo apresentar “[...] teses que provoquem posicionamentos” (1991, p. 203). A arte do teatro épico, então, é muito mais “a de provocar o espanto ao invés da empatia. Expressando isso numa fórmula: ao invés de se identificar com o herói, o público deve, muito mais, aprender a se admirar das relações em que vive” (BENJAMIN, 1991, p. 215), é, pois um teatro que deve suscitar no leitor/espectador a ação transformadora e que é voltado para “interessados que não pensam sem nenhuma base, [...] o que se afirma é uma vontade política”(BENJAMIN, 1991, p. 212-213).

É oportuno dizer que no teatro épico “[...] a nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico” (ROSENFELD, 2008, p.151), talvez por isso a autora tenha se valido do “sertão”, ambiente fértil e propício para nos mostrar diversas situações que necessitam ser refletidas e transformadas, metaforizando as problemáticas sociais que sua forma teatral sempre defendeu.

O fato de utilizar-se de temas históricos também deve ser ressaltado, pois se pode “torná-los escudos para refletir sobre o presente, [...] as figuras heróicas [*tornam-se*] essenciais para fixar imagens de luta e resistência” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 144, grifo nosso).

Balada de amor no sertão, por meio de pequenas palavras, (como por exemplo:[Terra é para deitar mortos]; [Pois já se passou da hora/de mudar o rumo da história!]; [Temos honra prá acertar/ muito sangue a derramar/ muita dívida a cobrar]; [Benvindo, bom Conselheiro];[Trabalha o teu sertão/ tal qual foi em Canudos]; [Reforma agrária é feita]; [foram chacinados]; [centenas de degolados]; [perderei o meu mandato]; [causando subversão]; [o povo está ressuscitando Canudos e Caldeirão]; [quero todos estes livretos incinerados/ o poeta que o fez, encarcerado]; [a cilada está bem armada]; [vem aí o pelotão]), faz alusão a vários problemas já transcorridos no país, outros nas regiões nordestinas em específico e, sobretudo, faz referência à ditadura militar. A dramaturga retoma situações e personagens históricas para tecer essa trama e podemos perfeitamente fazer uma analogia com o contemporâneo; mudam-se os espaços, as personagens, o tempo, porém as feridas do povo brasileiro continuam sem cicatrização. São esses indícios que, na alquimia da dramaturga, procuram dar efeito de verdade a seu discurso.

Nesses poucos exemplos percebe-se que há em sua estética, um entrelaçamento entre o projeto estético e o projeto histórico-político, seu empenho culmina na “politização do teatro”, na esteira do pensamento de Badiou.

Como já foi dito, no texto dialogam as vozes da história materializadas no discurso de vários personagens. O fragmento em questão pertence ao IV ato da peça e o plano de ação do coro é o da memória histórica e o da alucinação. Nesse trecho surgem nomes da História como Jesuíno Brilhante, adorado cangaceiro, Antônio Conselheiro e Padre Ibiapina que assistem Maria após ela ter ingerido um veneno letal.

ANTÔNIO CONSELHEIRO

Beato Zé Lourenço,
 À luz de Cícero atento,
 Se na seca de trinta e dois,
 salvastes centenas de pobres,
 Socorre também Maria, pois
 O espírito e o corpo socorres,
 Que Deus nesta terra te pôs,
 Prá exibir o mal que ocorre.
 Se fundei uma Canudos na Bahia,
 Transgredindo a impostura,
 Se Caldeirão, mais tarde crias
 Com justiça e vida pura,
 Vem Maria socorrer
 Que a menina vai lutar
 Pro ideal não morrer!

(Desaparece. Permanece em cena, o beato, que também inicia o murmúrio de preces por Maria)

CORO

Fiel Beato Zé Lourenço,
 Anunciador de novo tempo,
 fez fartura, pão e amizade,
 ao lado do Conselheiro.
 Construtores de sociedade,
 um no século XIX,
 outro nesta passagem.
 O sertão assim se move:
 Com fé e luta organizada,

Terra, estudo, moradia pode
 ser com amor conquistada.
 Ao lado do peregrino,
 O beato Lourenço menino,
 Desprovido das letras
 Entendeu de sociedade
 De harmonia e igualdade,
 de dirigir comunidade.
 Terra seca fica fértil,
 Reforma agrária é feita,
 Na prática e na colheita
 [...]

(MATO GROSSO, 2009, p.231-232).

As poucas rubricas (didascálias) apresentadas remetem a um teatro de ação e que traz pouquíssimas informações complementares em relação ao texto principal. Isso se dá, talvez, pelo número exagerado de personagens.

A ênfase de informações no texto da autora poderia soar como falta de teatralidade, no entanto, é um caráter épico, e nas misturas estilísticas “o drama abre-se a um mundo maior, mais variegado”, atesta Rosenfeld (2008, p. 46). Ainda na vereda do autor, em outra passagem:

Na ampliação do estilo revela-se a ampliação social da peça que não se restringe a um grupo diminuto de personagens seletos, como ocorre na tragédia clássica. O surgir de numerosos personagens de origem e posição diversas introduz no mistério aspectos múltiplos e variadas perspectivas; tende a tornar a ação mais episódica do que convém ao rigor clássico, fechado (ROSENFELD, 2008, p. 46).

Também importa ressaltar a presença dos epílogos, prólogos e do coro, traços do épico na forma dramática, agindo como “meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige”; estes elementos cênicos são uma forma de expor os textos, em vez de dramatizá-los (PAVIS, 1999, p. 130).

O detalhamento se ampara no teatro medieval, com o qual a estética da atriz Cristina Mato Grosso guarda muitas relações, como já fora demonstrado. Como aponta Rosenfeld:

O teatro medieval ‘permanece contador e contador não muito hábil, já que deseja narrar tudo’. Assim, perde-se em detalhes e episódios, desenvolve todas as coisas

desde a origem até o fim, do berço ao túmulo. A grandeza sublime do desenlace desaparece no turbilhão dos episódios e o alcance moral do espetáculo confunde-se com cenas burlescas que se misturam às cenas sublimes (2008, p. 45).

Nossa investigação por ora encerra-se aqui, mas está longe de ser finalizada, haja vista que há muito a ser discutido, compreendido e revisitado no texto.

Levando em conta a produção literária de Cristina Mato Grosso, bem como sua formação profissional e seu constante trabalho de cunho social e educacional, torna-se necessário lançar estudos sistemáticos acerca sua poética, afinal, “um grande dramaturgo é patrimônio tanto do teatro quanto da literatura” (MAGALDI, 1998, p.13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Balada de amor no sertão*, sem dúvida ocupa seu lugar entre as produções contemporâneas, que transitam num momento histórico bastante peculiar, no qual a reflexão sobre hibridismo, transculturação, cruzamentos ou mestiçagem das culturas assume grande importância, pois:

O momento é, ao mesmo tempo, propício e difícil. Em nenhuma outra época a humanidade contemplou e manipulou tanto as várias culturas mundiais, porém jamais se deu conta tão mal de sua inesgotável tagarelice, de sua mistura explosiva, da inextricável colagem de suas linguagens. A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público (PAVIS, 2008, p. 01).

Ainda sob a égide do intelectual, talvez a nomenclatura mais adequada a dar conta “da dialética de trocas dos bons procedimentos entre culturas” seja *interculturalismo*, melhor ainda que os termos *multiculturalismo* ou *transculturalismo*. É uma tarefa desafiadora ao teórico encontrar um modelo que abarque a vasta gama de experiências que estão à nossa disposição, visto que “a teoria que haveria de permitir o entendimento desse deslizamento de culturas está, ela própria, em constante evolução” (2008, p. 02).

A obra em estudo nos abre um leque de possibilidades de leitura, mas acreditamos ter alcançado nossa meta de desvelar seus aspectos de transculturalidade.

Cristina Mato Grosso elabora suas obras na “[...] zona indeterminada em que se cruzam a ficção e verdade” (PIGLIA, 1994, p.68). É direta à medida de seu contexto, traz a verdade nua e cruamente, sem subterfúgios. Tece não simplesmente tramas, constrói aspectos que vão ao encontro da identidade local, usando ingredientes absorvidos do povo do estado de Mato Grosso do Sul associados a sua memória cultural.

Diante do exposto aqui não seria leviano dizer que em suas grafias pulsa o bio, visto que não há como evitar em uma obra literária circunstâncias geográficas, históricas ou sociais e os traços da cor local.

Que os arquivos de Cristina Mato Grosso possam ser abertos, investigados e disseminados; que não mais se percam nos labirintos da memória ou de uma biblioteca qualquer, mas sejam rememorados, descobertos, pois o que é então o descobrir senão o “[...] desconstruir, desterritorializar- atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado” (MIRANDA, 1992, p.120).

Será ela musa? Ou ainda dama do teatro sul- mato-grossense?

A atriz é merecedora de muitos títulos, pois, por sua história teatral aqui exposta, não há dúvidas que seu trabalho como atriz, dramaturga e diretora teatral foi de inestimável importância para a consolidação de uma identidade teatral no Estado de Mato Grosso do Sul. Cristina Mato Grosso foi e ainda,

[...] talvez seja a maior expressão feminina do teatro campograndense, 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)

Nenhuma nomenclatura importa se não há a efetiva valorização da arte teatral de um modo geral, se não se fomenta projetos e iniciativas semelhantes as que Cristina Mato Grosso à frente do GUTAC/INECON em todos esses anos de resistência perfilhou e que ainda perduram.

De fato a atriz ainda persiste, pois respira e vive teatro no teatro da vida e na vida do palco. Uma personalidade carismática, artista dotada de uma capacidade ímpar de expressão de sentimentos. Como afirmou certa vez Paulo Correa de Oliveira (1993), ela “[...] tem o talento à flor da pele [...] sabe manipular como ninguém a força de sua presença cênica. É, realmente, a Primeira Dama do Teatro Sul-Mato-grossense.”

Com esse trabalho, acreditamos ter contribuído para que novos estudos surjam e que possam surgir para que a literatura dramática sul-mato-grossense, em específico, a obra da dramaturga contemporânea Cristina Mato Grosso ganhe cada vez mais espaço dentro do compêndio das obras que fazem parte do cenário teatral brasileiro.

REFERÊNCIAS

a) Da autora

MATO GROSSO, Cristina. Balada de Amor no Sertão. In: Prêmio FUNARTE de dramaturgia 2003- região centro-oeste- categoria adulto. FUNARTE, 2003.

_____. *Teatro em questão: teatro de resistência do Gutac/Inecon em MS: 36 anos*. Campo Grande: Gráfica Editora Alvorada, 2009.

_____. *Teatro Popular. Estética e Política*. Campo Grande: UFMS, 2007.

b) Artigos em jornal

ARAÚJO, Celso. A fome na boca do palco brasileiro. *Correio Braziliense*, Brasília, 02 fev. 1980.

BRINCADEIRA fez explodir a criatividade. *Correio do Estado*, Campo Grande, 10 fev. 1994.

CONCORRÊNCIA Fiat premia dois projetos do Mato Grosso do Sul. *Correio do Estado*, Grande, 21/22 abr. 1990.

CRIATIVIDADE no CEUA- criação sem limites. *O Pantaneiro*, Aquidauana, 09 jun. 1979.

CRISTINA Mato Grosso apresenta A Noiva. *O Semanário*, Campo Grande, 20 jul. 1997.

CRISTINA Mato Grosso, hoje no Aracy. *Diário da Serra*, Campo Grande, 22 set. 1990.

CRISTINA. *O Mossoroense*, Mossoró, 15 jan. 2000.

CURSO de Criatividade na Educação. *Jornal De Naviraí*, Naviraí, 07 jul. 1979.

ESPETÁCULO A Noiva trata do amor impossível. *Porto Cultural- Primavera Nacional De Artes Cênicas*, Santos, 25 set. 1996.

ESTUDIOSOS vêm a Mossoró pesquisar o cangaço. *Gazeta Do Oeste*, Mossoró, 16 jan. 2000.

FERIGOLO, Noemi Mendes Siqueira. Foi no Belo Sul Mato Grosso: vida, gestos, palavras e silêncio. *O Progresso*, Dourados, 1979.

FOI no Belo Sul Mato Grosso: uma peça original em palco douradense. *O Progresso*, Dourados, 17 out. 1980, p.3.

FOI no duro real que ela se fez. *Jornal De Brasília*, Brasília, 31 jan. 1980. Artes & Espectáculos, p.17.

FRAGA, Alex. A dama do teatro do nosso MS. *Diário da Serra*, Campo Grande, 10 nov. 1991.

FUNDAÇÃO leva teatro às escolas. *O Mato Grosso Do Sul*, Campo Grande, 02 mar. 1993.

GARCIA, Clóvis. Mambembão: brasilidade supera defeitos técnicos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1984.

GROPILLO, Ciléa. Mambembão: Estados cultivam tradições e progresso. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 24 jul. 1984.

GUTAC resgata Pedro Palito em espetáculo com bonecos. *Correio do Estado*, Campo Grande, 22 dez. 2000.

GUTAC revela valores cênicos. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 12 jul. 1991.

GUTAC, premiado, vai à França. *Correio do Estado*, Campo Grande, 01 out. 2001.

GUZIK, Alberto. Pedro Palito, uma claudicante mas generosa defesa dos deserdados. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 jul. 1984.

GUTAC sai em defesa do meio ambiente. *Correio do Estado*, Campo Grande, 04 jun. 1998.

GUTAC vai a Brasília. *Correio do Estado*, Campo Grande, 29 jan. 1997.

HOJE tem teatro no CEUA: Vila Paraíso, Bom Dia. *O Pantaneiro*, Aquidauana, 06 mar. 1982.

LIMA, Mariângela Alves de. Foi no belo sul Mato Grosso, peça de inegável originalidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1980, p.13.

_____. A caminho do melhor teatro do país; Pedro Palito, tradições para chegar à beleza. *O Estado de S. Paulo*, 24 jul. 1984.

LOPES, Élvio. FESTUDO apresenta grupos do MS e PR. *O Progresso*, Aquidauana, 21 set. 2000.

MACCHERONI, Rosa. GUTAC deixa baixinhos confusos e agrada amadores do festival. *A Notícia*, São José do Rio Preto, 13 jul. 1991.

MAMBEMBÃO 80: mostra teatral de todo País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 jan. 1980

MATO GROSSO, Cristina. O teatro nas escolas. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 25 nov. 1979.

_____. O teatro nas escolas de Campo Grande I. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 02 dez. 1979.

OLIVEIRA, Eduardo. Os atores premiados pela Reme. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 09 dez. 1979.

_____. A musa do teatro campograndense. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 04 nov. 1979.

_____. Ilo Krugli, vento libertador. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 25 nov. 1979.

_____. Maria Cristina: “vamos até o povo”. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 13 maio 1979.

_____. Mostra de teatro amador: um balanço. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 25 nov. 1979.

OLIVEIRA, Paulo Correa de. Cristina Mato Grosso, primeira dama do teatro sul-mato-grossense. *O Pantaneiro*, Aquidauana, 13 nov. 1993, p.2.

O MAMBEMBÃO chega a Belo Horizonte. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 10 jul. 1984.

O RAPTO das cebolinhas. *Diário da Serra*, Campo Grande, 29 maio 1974.

PEÇA teatral do MS para o Brasil. *Correio do Estado*, Campo Grande, 20 dez. 1983.

PEDRO Palito abre o mambembão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 jul. 1984.

PROJETO Araguaia continua no sábado. *Correio do Estado*, Campo Grande, 12 nov. 1984.

PROSSEGUE o Festival Nacional de Teatro Amador. *Folha de Rio Preto*, São José do Rio Preto, 22 jul. 1986.

ROCHA, Oscar. Gutac apresenta dois espetáculos. *Correio do Estado*. Campo Grande, 05 jun. 2002.

SAI resultado do Prêmio Fiat/90. *Correio do Estado*, Campo Grande, 24, 25 mar. 1990.

SÁ ROSA, Maria da Glória. Anhanduí, um texto para celebrar a beleza. *Jornal da Cidade*, Campo Grande, 04 a 10 nov. 1984.

_____. Foi no Belo Sul Mato Grosso. *Diário da Serra*, Campo Grande, 07 dez. 1979. Variedades.

_____. Pedro Palito ou o poder da palavra. *Correio do Estado*, Campo Grande, 06 dez. 1983, p.5.

_____. Tia Eva, a mulher, o mito. *Correio do Estado*, Campo Grande, 28 out. 1985.

SILVEIRA, Maria Cristina. Uma boa história do Mato Grosso contada por “Tia Eva”. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 23 jul. 1986.

_____. Recurso cenográfico valoriza 1ª apresentação infantil. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 13 jul. 1991.

SONHO de Ceição, no Aracy. *Jornal Do Brasil Central*, Campo Grande, 17 a 23 dez. 1989.

TEATRO de sombras de Rodovalho vai ao SESC. *Correio do Estado*, Campo Grande, 28, 29 nov. 1998.

TEATRO infantil. *Diário da Serra*, Campo Grande, 16 out. 1984.

TEATRO na escola continua este ano. *Correio do Estado*, Campo Grande, 22 jan. 1996.

TEATRO na escola. *Diário da Serra*, Campo Grande, 28 out. 1984.

TEATRO: Pedro Palito. *Diário da Serra*, Campo Grande, 07 abr. 1984.

TIA Eva recebe prêmio em Festival. *Correio do Estado*, Campo Grande, 02/03 ago. 1986.

VEJA os vencedores do 12º Festival de Teatro de Rio Preto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 1991.

THOMÉ, Flora. Foi no Belo Mato Grosso do Sul. *Jornal do Povo*, Três Lagoas, 09 nov. 1980, p.3.

WYLER, Vivian. O Brasil no Palco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980. Caderno B, p.17.

c) Geral

ACHUGAR, Hugo. *Planeta sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura; tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: ed.UFMG, 2006.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Angel Rama*: literatura e culturana América Latina. Tradução Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. 2. ed. Organização e tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BOGATYREV, Petr. Formas e funções no teatro popular. In: GUINSBURG, J., NETTO, Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BORGES, Jorge Luis. A Memória de Shakespeare. In: _____ *Obras Completas*, volume 3. São Paulo: Globo, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 2 ed. vol. 1. São Paulo: Martins Editora, 1959.

CASTILHO, Priscila de Cássia Pinheiro. *Veredas de transculturação: a travessia identitária nacional em Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, MS: [s.n.], 2009.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda, [s.d].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de: André Barbault [et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva [et al]. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORVIN, Michel. Abordagem semiológica de um texto dramático- A paródia de Arthur Adamov. In: GUINSBURG, J., NETTO, Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

DURIGAN, Marlene; ENEDINO, Wagner Corsino. *Plínio Marcos e a marginalização social: dos homens de papel ao papel do homem*. Revista Guavira de Letras, n.03, set.2006, p.34-56.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad, introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989.

GUINSBURG, J, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed rev e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LISSOVSKY, Mauricio. *A Memória e as condições poéticas do acontecimento*. Disponível em: << http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky_2.pdf. Texto publicado

em GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é Memória Social? Contracapa: Rio de Janeiro, 2005. >>Acesso em: 16 out 2009.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. O teatro. In: *A criação literária: prosa*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Cátedra: Letras Hispánicas, 2002.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMA, Angel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. (Org.). Pablo Rocca. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSA, Luiza; VILELA, Moema (org). *Vozes do teatro: registro da memória cultural de Mato Grosso do Sul*. FCMS: Campo Grande, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro épico*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Tradução: Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005

SÁ ROSA, Maria da Glória et all. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. *Tempo de pós-crítica: ensaios.* São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias de Ariano Suassuna.* Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1983.

d) *Verbetes*

ALBERTO GUZIK. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=689>> Acesso em: 16 jun 2010.

CELSO ARAÚJO. Disponível em:<< <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/vozes-e-ecos-celso-araujo-e-joao-antonio> >> Acesso em: 16 jun 2010.

CARLOS MENDES RIPPER. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=789>> Acesso em: 16 jun 2010.

MARIÂNGELA ALVES DE LIMA. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=801>> Acesso em: 16 jun 2010.

JORGE CARVALHO MOREIRA. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=775>> Acesso em: 16 jun 2010.