

ERA UMA VEZ NO SERTÃO CENTRAL DO BRASIL: A CONSTITUIÇÃO DE *FOI NO BELO SUL MATO GROSSO*

Bruna Franco NETO (PG)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
bru_arapua@yahoo.com.br
Wagner Corsino ENEDINO (UFMS)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
wagner_corsino@hotmail.com

RESUMO: A busca pelo fazer e pela identidade teatral são as marcas da literatura dramática, essencialmente que vivem à margem dos grandes centros. Com o intuito de disseminar a cultura teatral Mato Grosso do Sul, e (desconstruir) sua condição marginal, atentar-se-á ao processo de constituição da peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979), de Cristina Mato Grosso. Sendo esta a primeira peça da dramaturga a ser encenada em âmbito nacional e também pelo seu processo de constituição, considera-se que *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979) é um divisor de águas na dramaturgia do Grupo Teatral Amador Campo Grandense – GUTAC/INECON, ancorando-se nas observações de Pavis (1999), Pascolati (2009), Peixoto (1980) e Ryngaert (1996) no que concerne aos estudos do texto dramático, bem como nas pesquisas de Enedino e São José (2011) e Mato Grosso (2007) em relação ao percurso histórico/cultural da dramaturgia de Mato Grosso do Sul, além das proposições de Vassallo (1993) sobre teatro popular e de Derrida (2001) com reflexões sobre a memória, objetiva-se neste trabalho realizar um olhar crítico sobre a identidade teatral sul-mato-grossense, destacando-se, neste cenário, a dramaturga Cristina Mato Grosso como representante nesse processo de busca e propagação do teatro local.

palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo; dramaturgia; cultura local; Cristina Mato Grosso.

Introdução

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

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

Assim, conseqüentemente, a literatura dramática não foge a esta característica, uma vez que no teatro “o homem ator se transfigura em Hamlet e o homem espectador se metamorfoseia em convivente com Hamlet. Ambos farsantes. Saem do seu habitual para o ser do ultramundo, o imaginário.” (MATO GROSSO, 2007, p. 27).

A visão que, geralmente, tem-se do que vem a ser a arte se divide em duas grandes funções: a de despertar a imaginação, distrair-se, e a de disseminar informação, intelectualizar. Nesse sentido, o teatro consegue abranger tanto o florescer do imaginário quanto provocar instigar o seu público, alcançando a essência humana e tentando transpô-la em cena, já que, conforme Erick Bentley (apud MATO GROSSO, 2007), todo grande teatro, e arte de uma forma geral, para ter sua existência completa, necessita da combinação de todos os aspectos da natureza humana: o intelectual e o emocional, e no âmbito na encenação, o físico e o espiritual. Acerca disso, o confronto de prazer e conhecimento se extingui, dando lugar a contemplação do que vem a ser chamado de arte:

Aristóteles reconhece diferenças específicas entre os prazeres. Há o prazer inócuo, proporcionado por uma recreação ou um passatempo; mas um passatempo é um fim em si, ele é o repouso de que o homem ocupado precisa antes de um novo esforço, e tem utilidade como um meio para o trabalho futuro; não existe no passatempo, o elemento desse bem-estar e felicidade que representa o objetivo supremo da vida... Mas a arte, no seu conceito mais elevado, é uma daquelas atividades sérias da mente que constituem o bem-estar definitivo do homem. Seu objetivo é o prazer, mas um prazer próprio daquele estado de gozo racional no qual o repouso perfeito se associa à perfeita energia. (BENTLEY, Erick. *apud*. MATO GROSSO, 2007, p. 29-30)

Desta forma, o “artista seria um personagem perigoso, cuja atividade, a arte, seria subversiva” (MATO GROSSO, 2007, p. 30), pois promove, ou busca promover, a transformação social e ao influenciar na formação humana, o dramaturgo constitui-se também como um intelectual, no sentido que promove discussões críticas acerca das condições do mundo. Com efeito, a Arte se constitui como instrumento de representação, formação e crítica, uma vez que “toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso desta linguagem e a criação, experimentação ou mistura destes elementos para construir obras particulares”. São essas “regras de funcionamento específicas” que “tornam possível que a arte seja um fato social. Tensão entre os que as assumem e os que trabalham em ruptura com elas” (CANCLINI, 2001, p. 37), pois “Quando o homem se utiliza da representação para projetar o seu universo em construção, tornando-se capaz de estabelecer uma relação do seu domínio consciente sobre o mundo sensível com a matéria que emana do seu inconsciente, certamente, ele está pondo em exercício o que vem a ser chamado de Arte” (MATO GROSSO, 2007, p. 25).

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

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

inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias (RYNGAERT, 1995, p. 09).

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

1. O ressoar do teatro sul-mato-grossense

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

Cristina Mato Grosso é considerada a “Dama do teatro sul-mato-grossense”. À frente do grupo GUTAC, trouxe o teatro de resistência para Mato Grosso do Sul e revelou a cultura do estado ao Brasil. Todavia, pouco se conhece sobre seu trabalho e os estudos sistemáticos no que tange à sua literatura são inferiores à grandiosidade de sua obra, pois, como ressalva Enedino e São José (2011, p. 47), “Não há como tracejar o cenário dramático de Mato Grosso do Sul sem apontar o nome de Cristina Mato Grosso, visto ter sido ela um baluarte nesse campo artístico”.

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

O grupo GUTAC (INECON), entretanto, teve sua existência, ou melhor, o seu “nascimento”, calcado nas contribuições e influências de dois grandes grupos paulistas: o Teatro União e Olho Vivo (TUOV) e o Ventoforte. Destes grupos, cada qual, em seu aspecto, foram “retirados” as vivências com o teatro de militância, engajado e popular.

O TUOV sempre se destacou por seu teatro livre das condições impostas por sua situação financeira ou pela repressão imposta em tempos de cerceamento da liberdade artística, de expressão em qualquer aspecto. Dessa forma, sua principal característica, e a que mais influenciou o GUTAC, foi a sua postura política, engajada, e a sua relação com a arte enquanto formadora de opinião, além do aspecto popular, no sentido de produzir espetáculos que não fossem alheios à realidade da população menos favorecida e que, principalmente, a arte teatral alcançasse os olhos e a “alma” dessa parcela da população tão silenciada. Nas palavras da própria Cristina Mato Grosso, o grupo de teatro TUOV

Dá-se ao luxo de escolher o repertório, de investir em experimentos cênicos revolucionários ou inventivos, mas, sobretudo, de tomá-los como sustentáculos de reflexão sobre a arte do teatro e a sua relação com a sociedade, como elemento educador. Igualmente, faz-se importante colocar esta arte a serviço de um público de baixa renda econômica, sem acesso aos bens culturais.

O TUOV faz deste teatro, de modo sistemático, um veículo e mesmo um pretexto para discussões de problemas que atingem determinada comunidade a que se dirige, tentando conscientizá-la, com vistas a uma transformação de ordem social. (OLIVEIRA, 2010, p. 14).

Além do TUOV, o grupo teatral Ventoforte manteve relações intrínsecas com o caminho percorrido pelo GUTAC no que se refere à arte educação, essencialmente quando se refere à utilização de bonecos nos espetáculos. Dentro do GUTAC, isso se evidencia mais claramente no ciclo Pedro Palito, mas ao longo das produções do grupo campo-grandense não eram raros as apresentações com manuseios de bonecos. Além da tradição dos bonecos e da arte educação, sendo esta também muito influenciada pelo TUOV, o modo transcultural de percepção e a transmissão dessa visão aos espetáculos foi outra grande contribuição do Ventoforte para o GUTAC. Em seu anseio por liberdade, o grupo Ventoforte não se deixava amarrar por impressões do que era e o que não era popular, ou nacional, ou aceitável; transcorriam por entre outras culturas, outros “populares”, outros modos de ver para a concepção de suas obras. Isso se deve, essencialmente, à origem argentina de seu idealizador, Ilo Krugli, e às suas andanças por vários países latinos, como Peru, Bolívia e Chile. Dessa maneira, os grupos TUOV e Ventoforte influenciaram, de maneira muito intensa e presente, na formação e ideologia identitária do grupo campograndense GUTAC, sendo que este

Desde cedo, também assumiu uma postura de militância, espelhando-se no TUOV. Ao mesmo tempo, recebendo a carga multiplicadora do Ventoforte, investiu numa poética que passa, obrigatoriamente, pela investigação da linguagem cênica em que se faz presente o boneco ao lado do ator. Assumiu uma dramaturgia de caráter popular, que lhe fez chegar a procedimentos do teatro de animação, colocando-os a serviço da educação, junto a estudantes e professores do ensino formal. (OLIVEIRA, 2010, p. 16).

Entretanto, muito mais do que qualquer outra coisa, o que mais aproxima esses três grupos teatrais é o seu anseio por propiciar à sua plateia um teatro que falasse, se posicionasse, que tivesse poder! O teatro militante, que forma e informa o ser humano por meio da arte, uma vez que esses grupos:

Abordamos estruturas de um teatro de militância que vai além de disponibilizar-se como instrumento de debate ideológico, para entrar na rota da educação, não como componente curricular do sistema de ensino regular, mas como um ato de educar, com independência para interferir em processos educativos de vida, formais ou informais, com vistas à formação social do cidadão. Esta abordagem exigiu um recorte para verificação da nossa hipótese: a linguagem pode atuar como elemento transformador do indivíduo e do meio social, quando constituída pelos componentes políticos e estéticos de um projeto teatral, tomados como inseparáveis (OLIVEIRA, 2010, p.13).

Como se pode notar, outra característica marcante da identidade do GUTAC, além de sua militância, é a convicção da consonância entre arte/teatro e educação, advinda, principalmente, como herança do Ventoforte. Entretanto, muito antes de conhecer os grupos paulistas, a dramaturga Cristina Mato Grosso já sentia essa imensa necessidade de amalgamar esses pólos que, em sua visão, são indissociáveis. Desde muito cedo a dramaturga já sentia na escola, especialmente durante as aulas que envolviam algum tipo de manifestação artística, a segregação dos “melhores” alunos, aqueles que já possuíam algum tipo de “destaque” artístico. Nessa época, um fato que a marcou bastante, segundo a própria autora em entrevista à Moema Vilela (2010), foi a visão de Zé de Almeida, conhecido atualmente como Zeca do Trombone, tocando violão na escola e todas as crianças à sua volta, observando-o e interagindo com ele. Essa manifestação artística despertou o interesse, que já existia, pelo fazer artístico e, mais tarde, a fez refletir sobre a importância de se ter um espaço dentro das escolas que incentivassem esse tipo de manifestação, que buscassem exercitar a criatividade das crianças, que são o berço de toda a cultura que virá e permanecerá. Cristina Mato Grosso ao elucidar sobre essa imagem artística protagonizada por Zeca do Trombone relata sua intensa preocupação em procurar, dar espaço, incentivar a arte no meio educacional “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, p. 112).

Além dessa vontade em associar arte e educação, muitos integrantes do grupo GUTAC trabalhavam também na educação, como professores. Esse foi um grande incentivo para a criação daquilo que podemos chamar de “filho” do GUTAC: o Grupo de Teatro Infantil Campo-Grandense – GUTIC. Direcionado para o público infantil das escolas públicas de Campo Grande-MS, o GUTIC atuou de 1973 a 1982 ininterruptamente; com a encenação de várias peças, especialmente em parceria com Américo Calheiros, grande companheiro das empreitadas teatrais de Cristina Mato Grosso. Durante três anos, de 1973 a 1976, eles receberam o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura, o que os deu alicerce para começar a desenvolver as suas atividades, *a priori* nas escolas em que lecionavam.

Neste período, a ditadura militar estava em seu auge, e muitas peças do GUTAC sofriam repressão do governo militar, o que, de certa forma, acaba por se refletir também no GUTIC. Assim, apesar de os outros companheiros continuarem o trabalho em Campo Grande, em 1975 a atriz amadora sai de sua cidade natal para estudar interpretação teatral no Rio de Janeiro pela Escola de Teatro da Federação das Escolas Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ), atual UNIRIO, formando-se em 1978. Durante sua formação, a ditadura era ainda mais severa no Rio de Janeiro e, sob o poder da repressão ditatorial, a FEFIERJ era proibida de realizar trabalhos de cunho reflexivo dentro das salas de aula. Entretanto, o que realmente influenciou e impulsionou Cristina Mato Grosso foram os trabalhos que se realizavam fora da sala de aula; alunos e professores, amparados pelos ensinamentos de Bertold Brecht, buscavam o ensinamento e a atividade teatral de forma reflexiva, pensante, em sua relação com o sistema. Assim, os alunos e os professores se juntavam em um movimento *underground*, numa investigação do teatro didático de Brecht e uma relação política no teatro, que acarretava em movimentos de redemocratização, que muito influenciou na vida teatral militante de Cristina: “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 oportunidade minha, só faltava uma oportunidade.” (VILELA, 2010, p. 113).

Aponta-se, neste momento, mais uma das grandes idiossincrasias do teatro amador de Campo Grande: sua vertente popular. Essa visão mais popular do teatro já era uma herança dos grupos paulistas, TUOV e Ventoforte, que tanto conversaram com o ideal de Cristina

Mato Grosso e os outros integrantes do GUTAC, mas especialmente esse livro de César Vieira, *Em busca de um teatro popular*, foi determinante para a consolidação desse teatro que visava (visa) a aproximação, física e psíquica/intelectual, com o povo e que atinge o regional, sem deixar de ser universal, conforme a própria Cristina Mato Grosso afirma em sua tese de doutorado, ao repetir as palavras do criador do grupo Ventoforte:

Este tratamento cênico que aduz elementos populares, numa perspectiva universalizada, é defendido, para o desenvolvimento da linguagem, no discurso do diretor do Ventoforte, para o qual a cultura popular não se reduz às raízes do seu quintal, mas sim diz respeito à metáfora que trabalha a universalidade do ser humano e está em todas as partes e em todos os tempos. (OLIVEIRA, 2010, p. 18).

Segundo Pavis (2011), a noção de “teatro popular” é, atualmente, mais uma categoria sociológica do que estética. Sendo assim, no âmbito da sociologia da cultura, teatro popular é “uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares.” (PAVIS, 2011, p. 393), contudo levanta, também, a questão ambígua que rodeia este termo: quem é o povo? O que é popular? Nesse segmento, a proposta abordada pelo grupo Ventoforte, pelo TUOV e pelo GUTAC vem responder muito bem essa ambiguidade evidenciada por Pavis. Essa veia popular começou, a partir de então, a pulsar cada vez mais forte na dramaturga Cristina Mato Grosso. Ainda durante sua formação como atriz profissional, no Rio de Janeiro, a dramaturga estreitou os laços com o teatro popular ao participar ativamente de um grupo teatral no Centro de Artes da FEFIERJ que trabalhava com a cultura popular nordestina, por meio da investigação da literatura de cordel.

O contato com a literatura de cordel e a cultura popular nordestina teve grande influência na perspectiva popular do GUTAC. Lígia Vassallo (1993), ao falar sobre a literatura de cordel evidencia uma importante característica que muito tem em comum com a que Cristina Mato Grosso procura desenvolver em seu trabalho, pois “Na expressão de Paul Zumthor, a literatura de cordel é o mundo da voz, elemento formador da consciência do grupo, traço marcante daqueles camponeses e guerreiros que partiam da Europa para colonizar a América.” (VASSALLO, 1993, p. 75). Além disso, Vassallo (1993) ainda ressalta o constante e antigo “duelo” entre o popular e o erudito, chegando a afirmar que na literatura de cordel, apesar de sua verdadeira e intensa característica popular (do povo para o povo), desestabiliza esse paradigma ao deslizar entre o oral e o escrito, o poético/culto e o popular. Daqui também decorre a intenção arte/educação da dramaturga sul-mato-grossense, uma vez que “O poeta popular deve ter também uma função pedagógica, como porta-voz das tendências e aspirações da comunidade.” (VASSALLO, 1993, p. 77).

Desta forma, tanto no GUTIC quanto no GUTAC, ou talvez no GUTIC porque no GUTAC, o norte do ideal artístico e produtor do grupo sempre foi o de “fazer um teatro que não provocasse somente o prazer estético, mas que levasse bons conteúdos, sem desbordar-se dos problemas sociais, e que o público tivesse plena consciência do tema representado.” (ENEDINO; SÃO JOSÉ, 2011, p. 48). Como marca de seu processo artístico/intelectual, a dramaturga age como agente transformadora da sociedade por meio de seus textos, que possuem uma linguagem direta, popular, com vistas a alcançar todas as classes, alertando-as quanto ao *status quo* que as cerca:

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

INDIO – É pegar ou largar
 VADO – ...Pergunto por perguntar... Se não é coisa desonesta e nem muito arriscado....
 INDIO – Tem risco, não, seu cagão! Cê vai ter o melhor serviço!
 JANJÃO – Cala a boca, Indio! Os pormenor vem depois....
 VADO – Se vai escamar, vou me arretirar...
 CIDA – Topa, Vado! Topa! Eu ajudo você!
 VADO – Isso não é coisa de mulher! Não se meta!
 INDIO – A mana ta com a razão, cara!
 JANJÃO – Agora chega de nhemnhem nhem. Cê tá sujo no caso da rodoviária, é só nós deixa a polícia saber, que ela vai te dar o trato! E cê vai tar sozinho...
 INDIO – Deixa ele experimentar aquelas porradas gostosas no lombo, há, há!
 CIDA – E eu vou achar é pouco!
 JANJÃO – É pegar ou ...
 VADO –....apanhar!! (todos riem) então vamo, lá! (afastando-se todos juntos confabulando). (MATO GROSSO, s/d, p. 16).

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

O trabalho de Cristina Mato Grosso é altamente influenciado pelo teatro de Gil Vicente, em seu caráter de valorização da cultura popular, da poesia folclórica agregado à intenção crítica presente no texto, se apropriando da cultura popular como reflexo das condições da vida cultural do povo. Nas palavras da própria dramaturga “as fontes populares nas quais bebe o teatro universal, são inesgotáveis e bons pretextos para as literaturas regional, nacional e clássica caminharem juntas. O GUTAC, ao servir-se dessas fontes, aponta sua trajetória estética para o cruzamento de tais caminhos” (MATO GROSSO, 2007, p. 112). Pode-se, portanto, observar que o teatro de Cristina Mato Grosso busca a junção do regional e do nacional, do clássico e do popular, para caracterizar suas obras. Ainda nesse segmento, a dramaturga, ao caracterizar Gil Vicente, acaba por descrever sua própria linha de trabalho, pesquisa e intuito de grupo e individual, enquanto pesquisadora e intelectual: “A diversidade de tons, a mescla do lirismo cortês com a poesia folclórica e a intenção crítica, sempre presente na sátira, faz lembrar em Gil Vicente o denominado ‘Intelectual orgânico apregoado e teorizado por Antônio Gramsci.’” (MATO GROSSO, 2007, p. 35).

Nesse contexto, Cristina Mato Grosso é considerada uma artista que realiza um teatro popular, no sentido dar voz à cultura popular, às idiossincrasias de um povo. Seu trabalho apresenta, no sentido de projeto estético, a improvisação, a presença marcante de personagens alegóricos, utilização de máscaras, do teatro de bonecos, de sombras, e foi reconhecida também fora do país por seu trabalho com os mamulengos. Sua linguagem traz aspectos de representação social, de militância, propondo um teatro que se preocupa com seu papel político-social, constituída por aspectos da cultura popular, haja vista que “A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2008, p. 246), e eis o motivo da escolha pelo teatro que representa o popular: a

maneira mais clara de se expressar acerca desse povo é falar como eles, mas expor aquilo que eles não são capazes ou são impedidos de ver, de promover. A dramaturga utiliza de marcas linguísticas bem determinadas para caracterizar esse fato, como o uso constante de músicas de cantores regionais, tais como Delio e Delinha, e expressões coloquiais como “buraco da casinha”, “tubaco”, “cachorrinho baio”, “bulicho”, entre outros.

Por meio da arte, Cristina Mato Grosso populariza o conhecimento e dá cientificidade ao popular, pois “conjugando o saber produzido por especialistas com sua divulgação mais popularizada traduz os diferentes lugares por onde passa atualmente o conhecimento, exigindo-se a revisão de antigos preconceitos relativos à separação entre cultura erudita, popular e de massa” (SOUZA, 2002, p. 67). Desta forma, como intelectual, Mato Grosso faz de seu teatro um ambiente também híbrido, reflexo do local ao qual está inserido.

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

1.1. Em cena, a dramaturgia da poética sertaneja: *Foi no Belo Sul Mato Grosso*

Após seus estudos no Rio de Janeiro, o contato com os grupos paulistas que tanto a influenciaram e a aproximação com o teatro popular, Cristina Mato Grosso decide voltar para o Mato Grosso do Sul e desenvolver sua arte no Estado que lhe serviu de abrigo e que estava carente de arte. No livro *Vozes do teatro* (2010), a dramaturga declara “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 difícilíssimo e nós éramos uma luz em meio a tudo isso” (VILELA, 2010, p. 114).

A ligação amorosa com a terra natal e seu espírito de intelectual orgânica e engajada falaram mais alto, e Cristina Mato Grosso retorna a Campo Grande e reassume, juntamente com Américo Calheiros, o seu grupo teatral, o GUTAC, redefinindo sua linha de trabalho, que era mais existencialista e passou a ter mais um cunho político-social. A ditadura militar ainda estava em plenos pulmões, e depois de participar ativamente no Rio de Janeiro dos movimentos contra a ditadura, a favor da anistia, Cristina Mato Grosso ansiava por continuar sua luta, no meio artístico, só que agora dentro de seu Estado. Nesse ambiente de desejo de expressar sua insatisfação diante da atual política brasileira, nasceu a ideia do *Foi no belo Sul Mato Grosso*.

Entretanto, antes de se consolidar como *Foi no Belo Sul Mato Grosso*, essa peça teve como projeto inicial ser a adaptação de um texto de Cesar Vieira, conhecido artisticamente como Idibal Piveta, intitulado “Corinthians, Meu Amor!”, de 1967, que tem como enredo a vida na capital e a relação que todos os setores trabalhistas estabelecem com esse “grande time do povo”. A respeito desse texto, o caderno de cultura paulista diz que:

com um texto muitíssimo singular — a criação do time Corinthians por operários em São Paulo na década de 10 —, firmava-se outra tentativa em direção ao teatro popular. Corinthians meu Amor era uma montagem colorida, bem-humorada e musical, que começou sua itinerância por bairros

pobres, em colégios, igrejas e clubes. Por isso, e talvez devido ao tema, havia uma grande identificação com o público (POZZOLI, 2007, p. 12).

A primeira ideia era fazer uma adaptação local da peça, transformando-a em *Operário, Meu Amor!* fazendo referência ao time de futebol Operários, muito popular no Estado de Mato Grosso do Sul. No entanto, uma matéria de um jornal local, de um fato ocorrido na cidade de Naviraí, MS, em que uma empregada doméstica deu a luz num buraco de “casinha”, destinado às fezes humanas em condições extremamente precárias, adia o processo de adaptação da peça de Piveta e parte-se, então, para a elaboração de *Foi no Belo Sul Mato Grosso*.

A peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* caracteriza-se também como um grande marco dentro da dramaturgia do GUTAC, pois, por ainda se encontrarem em tempos ditatoriais, a linguagem utilizada nos textos encenados pelo grupo utilizava-se demasiadamente de metáforas, em uma tentativa de não censurarem os espetáculos. Entretanto, em entrevista, Cristina Mato Grosso relata sobre as incertezas que esse tipo de linguagem proporcionava, dando margem a interpretações que não eram a intenção do grupo, e, de certa forma, anulava a intenção política e engajada dos seus textos, já que as metáforas tornavam os textos mais existenciais do que políticos. Então, *Foi no Belo Sul Mato Grosso* surge como um “grito aberto”; sem uma linguagem metaforizada, mas direta, popular, clara, reafirmando, assim, a nova estética do grupo GUTAC. Nas apresentações que fizeram pelo país, o grupo recebeu muitas críticas sobre essa peça, sendo que em São Paulo, a da crítica Mariângela Alves Lima, expõe de forma bastante simples e direta o que esse irreverente espetáculo representou:

Para o espectador paulistano, a primeira boa surpresa que o espetáculo “Foi no Belo Sul Mato Grosso” proporciona é a de uma identidade própria. A linguagem teatral no centro do País tem características tão específicas que chega a atordoar um pouco pela indiscutível originalidade. 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 irônica. A qualquer momento estas 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. Essa liberdade meio selvática, que subordina todos os recursos expressivos à vontade de representação, no caso desse grupo, tem um efeito particularmente satisfatório. 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. A desenvoltura da dança, a clareza das vozes, a agilidade da movimentação cênica resultam aqui não de uma disciplina de treinamento, mas sim de uma participação segura de cada ator na totalidade do espetáculo. Não há dúvida de que o trabalho é muito estranho para nossos hábitos teatrais. Mas o esforço de adaptar-se a essa linguagem diferente é largamente recompensado. O entusiasmo do palco transfere-se gradualmente do palco para a platéia. Mesmo o arranjo esquisitíssimo das seqüências torna-se verossímil quando é possível entender, no decorrer do espetáculo, o seu processo de criação. O palco, para esses atores matogrossenses, é um território livre, onde o humor ou a tragédia pode instalar-se na ordem e na intensidade com que aparecem na cabeça de um artista. Dificilmente ocorreria a um grupo menos

independente a idéia de colocar um ator atrás de um rádio e fazê-lo retirar-se furtivamente sob os olhos dos espectadores. Essas e outras soluções irônicas que o espetáculo oferece são indícios de que um teatro que se desenvolve a partir de recursos disponíveis, sem procurar atingir um ideal platônico, pode ser ainda o melhor caminho para falar ao espectador contemporâneo (OLIVEIRA, 2010, p. 129 – 130, *apud* LIMA, 1980).

Essa maneira independente, solta e arrojada de realizar um teatro crítico reafirmou a postura política e de crítica social que o GUTAC desenvolvia. Essa obra, por decidir trabalhar sem metaforizar seus ideais, expondo-os de forma bastante eloquente, sofreu censura na faixa etária dos 18 anos e foi a primeira peça de Cristina Mato Grosso a ser encenada em âmbito nacional pelo grupo GUTAC. É composta por um ato e quinze cenas que contam a história de Maria e sua família, personagens miseráveis que vivem uma situação de desagregação social.

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

Um dos pontos mais abordados pela autora é evidenciar questões do cotidiano em suas peças. Para Renata Pallottini (2005) o que caracteriza um bom texto dramático é aquele que tem algo para ser dito, que visa afetar o seu público de alguma maneira, objetivando ser um agente de transformação social. Esse conteúdo que o texto tem por objetivo expressar, difundir, “pode (e deve) se buscado em nós mesmos, em cada um de nós; mas ele vem por meio de nossas ideias, sensações, emoções, lembranças, observações.” (PALLOTTINI, 2005, p. 15).

Para Jacques Derrida (2001) a palavra “arquivo” vem da palavra *Arkhê*, que significa, ao mesmo tempo, o *começo* e o *comando*. *Começo* no sentido de “*ali onde as coisas começam*” ((DERRIDA, 2001, p. 11), o lugar onde se guarda, a casa, o domicílio; e o *comando* designa o local onde aqueles que comandavam e representavam a lei residiam para “proteger” o “arquivo”, ou seja, “o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.” (DERRIDA, 2001, p. 12). Assim, “Cristina Mato Grosso pode ser considerada uma guardiã, uma das detentoras dos arquivos que fazem um inventário da cultura regional/nacional de nosso país.” (ENEDINO; SÃO JOSE, 2011, p. 45). Na peça *Foi no belo Sul Mato Grosso*, além da notícia do jornal de Naviraí, muitas falas e situações descritas no desenvolvimento da peça são resgates da memória da dramaturga. Situações vivenciadas ou presenciadas na sua infância e adolescência, na periferia de Campo Grande, resgates de sua memória, de seus “arquivos”, tanto pessoas quanto nacionais.

Esses “arquivos” podem ser encontrados, marcados linguisticamente em seus textos. Em *Foi no belo Sul Mato Grosso* os “arquivos” pessoais de Cristina Mato Grosso espalham-se pelo texto nas falas das personagens. No final da 3ª cena, quando a Mãe chama todos para entrarem em casa para comerem macarronada, em que todos “atacam” o prato e confraternizam, é uma das cenas mais marcadas pelas memórias de infância de Cristina, do convívio familiar. Na fala de Vado, “VADO- Mãe, tem coisa melhor no mundo do que macarronada???” (MATO GROSSO, s/d, p. 6), que representa a fala do irmão da dramaturga, ou quando a Mãe adverte “MÃE- Cuidado! Tira a mão, hora doração ... (MATO GROSSO,

s/d, p. 6), remetendo às advertências da mãe de Cristina Mato Grosso, ou ainda fora do convívio familiar, mas ainda dentro do contexto da intimidade periférica ao qual pertencia, a imagem do pano branco na janela, “VADO- Ih, hi, hi, hi, é a mãe com o véio Anju. O pano branco na janela é o sinal de que o pai tá fora, e o véio Anju pode chegar numa boa...” (MATO GROSSO, s/d, p. 4), marcando a presença do amante de sua vizinha.

Entretanto, muito além dessas memórias pessoais, o que os textos de Cristina Mato Grosso revelam são os “arquivos” de uma memória nacional; memória que se resgata com o intuito de fazer valer, fazer ver o sofrimento de uma sociedade marginalizada, esquecida, “desmemorializada”. Prova disso, é que no período do regime de exceção militar brasileiro, muitas peças da dramaturga sofreram interferências dos órgãos de censura porque retratavam a realidade da repressão e da obstrução cultural que o país viveu nesse período. Em reportagem ao *Jornal do Povo de Três Lagoas*, em 1980, Flora Thomé sintetiza o trabalho de Cristina Mato Grosso no que diz respeito à peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* (1979):

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

Assim, Cristina Mato Grosso, engajada em seu papel político, social e cultural como intelectual busca, ao evidenciar essas situações, confrontar “opressores e oprimidos” fazendo-os conscientes da existência um do outro, dissolvendo fronteiras entre a “baixa cultura” e a “alta cultura” (no pensamento crítico dos Estudos Culturais)¹ e reconhecendo a pluralidade de públicos e as situações heterogêneas das audiências “Precisamos de intelectuais que, sem abdicarem daquilo que os define como intelectuais, e é a perspectiva cultural da ação cívica, estejam imersos no mundo social, nele argumentem, nele articulem as suas às outras vozes sociais, nele proponham perguntas e respostas capazes de estimularem a nossa condição e prática de sujeitos significantes, reflexivos e pragmáticos” (SANTOS SILVA, 2004, p. 61).

Nesse sentido, a dramaturga sul-mato-grossense evidencia sua importância no cenário teatral e intelectual do Estado, uma figura exemplar que possui a capacidade de encontrar nos lugares mais impróprios caminhos para sua arte, dando vida, representando um ideal de luta a ser conquistado, assumindo “o papel público do intelectual como um outsider, um ‘amador’ e um perturbador do status quo” (SAID, 2005, p. 10).

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

REFERÊNCIAS.

- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ENEDINO, Wagner Corsino; SÃO JOSÉ, Elisângela Rozendo. *Cristina Mato Grosso: traços e contornos de uma dramaturgia transcultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- MATO GROSSO, Cristina. *Teatro popular: estética e política*. Campo Grande, 2007.
- _____. *Foi no belo Sul Mato Grosso*. [s.l.]. [s.d].
- OLIVEIRA, Maria Cristina Moreira de. *Militância e linguagem na rota da educação: experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS)*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia?* São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. *Operadores de leitura do texto dramático*. In: BONNICI, Thomas (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- POZZOLI, Marina Siqueira (org.). *Teatro União e Olho Vivo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. (Cadernos de pesquisa, v. 9). Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro%20Uniao%20e%20Olho%20Vivo.pdf>. Acesso em 16 de Julho de 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS SILVA, Augusto. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VILELA, Moema (org.). *Vozes do teatro: registro da memória cultural de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: FCMS, 2010.