

BRUNA FRANCO NETO

**DAS CENAS AO ATO: O PROCESSO
DRAMATÚRGICO EM CRISTINA
MATO GROSSO**

**TRÊS LAGOAS - MARÇO
MARÇO/2014**

BRUNA FRANCO NETO

**DAS CENAS AO ATO: O PROCESSO
DRAMATÚRGICO EM CRISTINA
MATO GROSSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS - MS
MARÇO/2014**

BRUNA FRANCO NETO

**DAS CENAS AO ATO: O PROCESSO DRAMATÚRGICO EM CRISTINA
MATO GROSSO**

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino - UFMS/CPTL

(Presidente e Orientador).....

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões - UFMS/CPTL

(Membro Titular).....

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva - UNEMAT/Campus de Tangará da Serra

(Membro Titular).....

Prof. Dr. Augusto Rodrigues - UnB

(Membro Suplente).....

Três Lagoas – MS, 28 de Março de 2014.

Dedico este trabalho aos meus pais, Rosângela e André, e aos meus mestres. Pelo amor e conhecimento recebidos, em ambos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força nos momentos difíceis.

Ao Professor Dr. Wagner Corsino Enedino, por confiar em meu potencial e aceitar me orientar na elaboração deste trabalho. Agradeço pelo carinho, atenção, paciência, dedicação e pelas produtivas e enriquecedoras orientações.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras, UFMS/CPTL, pelo conhecimento compartilhado durante as disciplinas e/ou nos corredores da universidade; sempre muito atenciosos e prestativos.

Aos Professores Doutores Ricardo Magalhães Bulhões e Rosana Cristina Zanelatto Santos, por terem participado da minha banca de qualificação, contribuindo para o enriquecimento do meu trabalho.

Ao Centro de Documentações Regionais (CDR), da Universidade Federal da Grande Dourados, aos jornais *O Progresso*, de Dourados, *O Correio do Estado*, *Naviraí Notícias* e, especialmente, o *Diário do Interior*, de Naviraí, na pessoa do senhor Amizael, e ao senhor Valdemir Aguiar, pela atenção e prestatividade ao me auxiliar na pesquisa documental.

À Cristina Mato Grosso, pelo auxílio na pesquisa e pela sempre tão alegre e contagiante atenção dispensada a mim.

Às atuais “wagnetes”, Celeste e Gláucia, e às anteriores, Elisângela São José, Haydê Costa Vieira, Carin Louro e Amanda Lamônica, pelas trocas, pelas conversas descontraídas e as trocas de informações. E aos amigos do Mestrado em geral, com atenção especial à Joseane Dias de Freitas e Édila de Cássia Santana, companheiras das mesmas angústias e alegrias.

Às minhas companheiras de república Ana Alice Gargioni, Eloiza Marani e Patrícia Lima, pela força quando necessário e pelas sempre e infinitas alegrias proporcionadas. Aos amigos do peito, Mariana Pereira e Thiago Bonfim. Fiéis companheiros que souberam entender minha ausência e me proporcionaram dias melhores.

Ao Erison Carlos Monteiro, amigo, amado. Obrigada pelo auxílio técnico e emocional, pela dedicação e amor nas horas essencialmente necessárias.

Ao Projeto Identidade – Grupo de Teatro, especialmente ao Leandro Cazula, que proporcionou vivências teatrais que muito me ajudaram na elaboração da minha dissertação.

À Jocieleia Trannin, “Tia Joci”, Jaqueline Castanheira, Sueli Castro e todos da Escola Estadual Afonso Francisco Xavier Trannin, que ajudaram na minha formação e sempre mantiveram suas portas abertas para mim.

Aos meus pais e à minha amada, dedicada e prestativa irmã, Vanessa Neto. Exemplos que tenho pra vida toda; para vocês todo agradecimento é miseravelmente inferior ao ânimo que me proporcionaram. E à toda minha família, especialmente às minhas avós, Maria Aparecida e Aparecida Alvarez (*in memoriam*), pelo carinho e pelas “rezas”, e à minha compreensiva e prestimosa prima, Kainara Mello, pelo auxílio nas traduções.

Ao secretário do Mestrado em Letras, Claudionor Messias, e à Camila Tonani, pela atenção e presteza.

À Capes, pelo financiamento, possibilitando a minha dedicação exclusiva.

*Tudo aquilo que nossa civilização rejeita,
Pisa e mija em cima,
Serve pra poesia.
(Manoel de Barros)*

RESUMO

Com base nas observações de Said (2005), Santos Silva (2004) e Souza (2002) no que se refere ao papel do intelectual na contemporaneidade; nos pressupostos teóricos de Ryngaert (1996), Magaldi (2008), Pavis (1999), Ubersfeld (2005), Pascolati (2009), Ball (2009) e Peixoto (1980) acerca dos estudos do texto teatral; nas contribuições teóricas de Palottini (1989) no que concerne às noções de configuração das personagens; de Avelar (2003) e Achugar (2006) referentes aos estudos sobre a literatura da e na América Latina, bem como nos estudos de Enedino e São José (2011), Mato Grosso (2007) e Oliveira (2010) frente ao percurso historiográfico/transcultural de Cristina Mato Grosso no compêndio dramático sul-mato-grossense, objetiva-se neste trabalho desenvolver um olhar crítico sobre a constituição da identidade intelectual sul-mato-grossense, destacando-se a dramaturga Cristina Mato Grosso como representante nesse processo de busca e de propagação da identidade teatral do Estado. Realizar-se-á uma investigação da obra dramática *Foi no belo sul Mato Grosso* (1979), de Cristina Mato Grosso, focalizando a presença marcante do teatro popular e engajado, tanto nos diálogos quanto na estrutura da peça, bem como o processo descritivo do tempo/espaço presentes na obra e suas personagens. Com efeito, pretende-se observar, também, como tais aspectos colabora para fornecer determinados efeitos de sentido na peça, o que corrobora para a constituição de um projeto estético da autora e, por extensão, da dramaturgia de Mato Grosso do Sul.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; Intelectual; Teatro Sul-mato-grossense; Cristina Mato Grosso.

ABSTRACT

Based on observations of Said (2005) , Santos Silva (2004) and Souza (2002) concerning the role of the intellectual in contemporaneity; the theoretical assumptions of Ryngaert (1996) , Magaldi (2008) , Pavis (1999) , Ubersfeld (2005) , Pascolati (2009) , Ball (2009) and Peixoto (1980) relating to studies of the theatrical text ; the theoretical contributions of Palottini (1989) with reference to the notions of characters configuration ; Avelar (2003) and Achugar (2006) studies about literature of and in Latin America and on studies of Enedino e São José (2011) , Mato Grosso (2007) and Oliveira (2010) concerning historiographical / transcultural route of Cristina Mato Grosso in Mato Grosso do Sul's dramaturgic compendium. The purpose of this study is to develop a critical view about the constitution intellectual (compendium dramaturgical) identity of Mato Grosso do Sul, highlighting the playwright Cristina Mato Grosso as a representative in the process of search and dissemination of theatrical identity in the State. An investigation of the dramatic work will be carried out in *Foi no belo sul Mato Grosso* (1979) by Cristina Mato Grosso , focusing on the strong presence of popular and engaging theater , both in dialogue and in the structure of the piece theater as well as the descriptive process time / space present in the work and its persona . Lastly, we also intend to note how such aspects collaborate to provide certain effects of meaning in the play, which confirms the formation of an aesthetic project of the author and, by extension, the dramaturgy of Mato Grosso do Sul.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Drama; Intellectual; Sul-mato-grossense's Drama; Cristina Mato Grosso.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I: O INTELLECTUAL EM FORMAÇÃO: ASPECTOS DE UM SER HÍBRIDO | 14 |
| 1.1. O intelectual em perspectiva | 21 |
| 1.2. Uma literatura latino-americana: um pensamento artístico/intelectual latino ... | 26 |
| 1.3. A voz do oprimido: a linguagem enquanto fonte de poder | 32 |
| CAPÍTULO II: POR ENTRE CENAS E PROSCÊNIOS: O OLHAR DRAMÁTICO DA/NA ARTE LITERÁRIA | 37 |
| 2.1. O ressoar do teatro sul-mato-grossense | 39 |
| 2.2. Do popular ao engajado: caminhos de um teatro pantaneiro | 45 |
| 2.3. Era uma vez no sertão central do Brasil: a constituição de <i>Foi no Belo Sul Mato Grosso</i> | 53 |
| CAPÍTULO III: DESLINDANDO A DRAMATURGIA POPULAR: <i>FOI NO BELO SUL MATO GROSSO</i> | 59 |
| 3.1. Primeiros aspectos | 60 |
| 3.2. As personagens do belo sul | 62 |
| 3.3. Espacialidade e temporalidade na cena do belo sul Mato Grosso | 71 |
| 3.4. O drama sertanejo: a repercussão da linguagem teatral do centro do País..... | 78 |
| CONSIDERAÇÕES..... | 85 |
| REFERÊNCIAS | 87 |
| ANEXO | 94 |
| ANEXO A | 95 |
| ANEXO B | 96 |
| ANEXO C | 97 |
| ANEXO D | 98 |
| ANEXO E | 99 |
| ANEXO F | 100 |
| ANEXO G | 101 |
| ANEXO H | 102 |
| ANEXO I | 103 |

INTRODUÇÃO

A literatura, e a Arte de uma forma geral, são produtos da sociedade. Possui sua existência na e pela humanidade; nesse sentido “pressupomos que a arte busca a essência do homem para qualquer que seja o seu ponto de partida.” (MATO GROSSO, 2007, p. 31). Nessa perspectiva, a literatura dramática utiliza-se do homem para falar da humanidade, da sociedade; busca a essência do homem na essência do homem, para, desta maneira, cumprir também a sua função social: humanizar. No que concerne aos estudos dramáticos, essa função se estabelece por meio de uma dicotomia existente na relação texto e encenação, uma vez que ambas são partes integrantes, mas independentes do teatro.

Brecht (*apud* PEIXOTO, 1980, p. 13) certa vez afirmou que “o prazer é a mais nobre função da atividade teatral.”. Considerando que o vocábulo prazer possui a acepção “sensação ou emoção agradável, ligada à satisfação de uma vontade, uma necessidade, do exercício harmonioso das atividades vitais” (HOUAISS, 2009) e que a arte constitui como uma necessidade, quicá vital, do ser humano e, também, que a necessidade de se expressar, do poder da transformação social configura-se como vital para o exercício da arte, pode-se considerar que Brecht tinha razão.

Desta maneira, ancorando-se na pressuposição de que a manifestação do prazer causada pelo teatro se manifesta, também, por meio de seu posicionamento social e engajado, busca-se evidenciar o papel do dramaturgo enquanto intelectual atuante, uma vez que, conforme salienta Said (2005) “o intelectual dirige-se a um público tão amplo quanto possível, que é sua plateia natural, em vez de desancá-lo. [...] são os intelectuais que deveriam questionar o nacionalismo patriótico, o pensamento corporativo e um sentido de privilégio de classe, raça ou sexo.” (SAID, 2005, p. 13). O teatro carrega, então, a possibilidade de harmonizar o prazer e o intelectual, uma vez que para Bentley “a realização de todo e qualquer grande teatro é precisamente a combinação de ambos os aspectos da natureza humana, o espiritual e o físico, o intelectual e o emocional” (BENTLEY, 1969, p. 62)

Nesse sentido, e na esteira de Pallottini (2005) ao dizer que a história da literatura dramática está profundamente inserida no processo histórico-social em que se dá sua produção, a arte teatral se constitui como grande polo de fomentação cultural,

uma vez que consegue conciliar o popular, atingir às massas, às elites, aos marginais, e, assim, cumprir seu papel social/engajado e intelectualizante, uma vez que se utiliza da arte para provocar, instigar.

Assim, com o intuito de resgatar a essência humana, que sempre buscou formas de conhecimento, saberes que os impulsionaram a questionar, duvidar, discordar das respostas fáceis, surge a figura do intelectual, que na maneira como tratamos no presente trabalho, possui a tarefa de “derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p. 10), e a arte sempre foi uma forma bastante usual de se concretizar isso.

Isso acontece, essencialmente, quando o teatro utiliza-se da linguagem popular para se manifestar, revigorando o teatro popular que por se voltar para o povo, utilizar a língua dos mais marginalizados, acaba por revelá-los e aproximá-los da arte, tornando-os conscientes, o que vem acompanhar o pensamento de Touchard ao dizer que:

No teatro, o que nos interessa, antes de tudo, é nos reconhecer, e nos ver pintados, imitados, compreendidos, amados por um outro que não seja nós mesmos, e de nos encontrarmos cercados e reconhecidos por outros que não sejam nós mesmos. (TOUCHARD, 1970, p. 144).

Esse desejo de se ver, não só pelos outros mas por si próprio, traduz muito bem o posicionamento engajado do teatro e que, quase que inevitavelmente, está imbricado com o teatro popular, essencialmente quando se fala em Mato Grosso do Sul e, mais especificamente, Cristina Mato Grosso.

Com o intuito de contribuir com o referencial teórico dos estudos dramáticos, o presente estudo busca identificar traços que constituíssem a identidade híbrida do teatro sul-mato-grossense de Cristina Mato Grosso, por meio de sua primeira obra com grande impacto nacional, *Foi no belo sul Mato Grosso (1979)*, analisando o processo de construção da peça.

Desta maneira, este trabalho é estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, apresenta-se uma discussão acerca da identidade intelectual e literária na América Latina, com alguns apontamentos do percurso histórico do surgimento da ideia de intelectual até a constituição do intelectual adotado para a estruturação do trabalho, e

buscando-se a representação do intelectual latino, centrar-se-á na cultura teatral sul-mato-grossense e em sua constituição híbrida.

O segundo capítulo propõe uma apresentação do percurso artístico da dramaturga campo-grandense Cristina Mato Grosso, essencialmente por meio do GUTAC – Grupo Teatral Amador Campo Grandense, com o qual desenvolveu a maior parte de seus trabalhos. Nesse ponto apontará as influências recebidas pela dramaturga ao longo de sua carreira e que acabaram por definir o projeto estético de sua produção, marcados principalmente pelo teatro popular e engajado, além do processo de constituição da obra dramática *Foi no belo sul Mato Grosso (1979)*.

Com o terceiro e último capítulo buscou-se a descrição do texto dramático *Foi no belo sul Mato Grosso (1979)*, focalizando seus aspectos estruturais, tais como linguagem, personagens, espaço, tempo e a formação de uma dramaturgia sertaneja, definida por sua vertente popular, centrada na função social e assumidamente sul-mato-grossense, com um levantamento das principais críticas recebidas pelo espetáculo.

A identidade híbrida sul-mato-grossense reflete-se nos textos de Cristina Mato Grosso. A dramaturga busca mesclar as influências recebidas dos países e dos Estados vizinhos, das experiências teatrais adquiridas nos estudos e da cultura popular e a erudita, sendo esta a principal característica dessa dramaturgia, para constituir a identidade teatral de Mato Grosso do Sul.

Desta forma, pretende-se investigar como se estrutura essa constituição do teatro sul-mato-grossense, sua busca por espaço e a formação de sua identidade, por meio da representação da intelectual dramaturga Cristina Mato Grosso e de sua obra *Foi no belo Sul Mato Grosso (1979)*. Além de contribuir para a divulgação da arte sul-mato-grossense, busca-se observar como a função social do teatro se manifesta pela estética do teatro militante e popular.

CAPÍTULO I: O INTELLECTUAL EM FORMAÇÃO: ASPECTOS DE UM SER HÍBRIDO

Ser um intelectual na América Latina se constituiu, essencialmente na era colonial, como um grande desafio, tanto quanto, ou mais, do que se definir como tal de maneira una. No contexto da América Latina, ser um intelectual esteve, e ainda o é, de certa maneira, relacionado mais ao exterior, às tendências de fora do que a um ideal que realçasse sua independente e sua essência nacional. A América Latina mesmo após a independência política e econômica ainda se manteve por um tempo impregnada pelo conceito de colônia, o que acarretava na produção de sua arte como reflexo, simulacro do artista colonizador, o europeu, tomando-o como ideal perfeito de intelectual, ao qual se deveria imitar sem restrições, nesse momento mantinha-se o pensamento de que “A fonte torna-se a estrela inatingível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão” (SANTIAGO, 2000, p.18). Nessa perspectiva, sem as influências europeias, a produção intelectual latina poderia ser considerada quase nula, ou seria algo desprezível, sendo, portanto, o único objetivo dos colonizados buscar irremediavelmente se igualar às tendências europeias, sem, no entanto, jamais conseguir.

Desta maneira, a história da formação intelectual literária da América Latina percorre uma linha da total dependência para a completa negação, em uma busca pela sua identidade nacional, por uma percepção aos olhos do outro, em uma tentativa de se achar na aceitação (ou negação) daquele que, de certa maneira, o ajudou a criar.

Com o “descobrimento” os latino-americanos passaram, em um primeiro momento, a ser conhecidos como povo primitivo, aculturados, sem identidade, essencialmente aos olhos do europeu, o colonizador e polo cultural do que se entendia e se aceitava por arte/cultura naquela época. Essa visão levou-os a considerar a América Latina como um depósito, um espaço vazio que ansiava por ser ocupado cultural e territorialmente. O que, de fato, aconteceu. Entretanto, muito mais do que a visão europeia da América Latina, essa foi, por muito tempo, a visão latina da América Latina.

A imitação, a busca por se igualar ao acreditável “brilhantismo” europeu, fez com que a procura do “ser nacional” ficasse adormecida. Somente com o advento do Romantismo no século XIX e os ideais europeus difundidos pelas Revoluções Industrial e Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade/ ascensão da burguesia/capital) veio também a necessidade da América Latina de desprender-se econômica e politicamente do colonizador, estabelecendo-se assim a independência de vários países latino-americanos até então colônias de Portugal e da Espanha.

Com a “independência”, (re)surge o instinto nacional, atribui-se grande valor ao conceito de identidade e ao início de uma valorização do “eu” nacional. Assim, as artes também procuravam tornar-se independentes, buscando temas que se relacionassem a esse anseio nacional/intelectual que os países latino-americanos, em situação de marginais, estavam vivenciando. Entretanto, a produção intelectual latino-americana ainda era vista como marginal aos olhos do mundo europeu e sua arte, apesar do desejo de resistência, ainda era muito influenciada pelas tendências europeias.

No âmbito da literatura a resistência se fez em determinadas situações radicais, por muito tempo afirmando-se que só se exaltaria/existiria o espírito nacional ao retratar nas obras imagens puramente nacionais, entretanto “uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1997, p. 20), ou seja, não é simplesmente colocando personagens da “cor local” que se estaria valorizando ou “definindo-se” uma identidade nacional; isso se caracterizaria mais como uma alegoria do que necessariamente uma busca pelo “espírito nacional”. Desta forma, Machado de Assis defendia, já em 1873, que para ser nacional não seria especificamente necessário repudiar as influências advindas de outras culturas, uma vez que, além de enriquecer a nossa arte, essas já eram parte intrínseca da nossa identidade:

Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores (ASSIS, 1997, p. 20).

Além disso, conforme defendia Machado de Assis (1997), a identidade nacional não está essencialmente presente naquilo que é exteriorizado em forma de, no caso, literatura. Seria necessário, primeiro, a assimilação do que é interno (nacional) e o que é externo, e o que é externo mas que se caracteriza também como interno. Ou seja, era necessário que se transformasse todo o clamor em voga do “instinto de nacionalidade” em força e consciência para o que ele chama de “influxo externo”, que seria a assimilação do outro como constituinte do “eu”.

Convém mencionar que no dicionário de análise do discurso, de Charaudeau (2004), a noção de identidade perpassa pela noção de sujeito e de alteridade, sendo que a primeira relaciona-se ao “eu”, e a segunda “permite postular que não há consciência de si sem consciência da existência do outro, que é na diferença entre ‘si’ e ‘o outro’ que se constitui o sujeito” (CHARAUDEAU. 2004, p. 266). Assim, esse “instinto de nacionalidade” buscava a anulação do outro, o europeu, sendo que era exatamente na consciência, aceitação e assimilação desse outro é que se encontrava a verdadeira identidade nacional.

Contudo, na década de 60, essa necessidade de sair da margem, de produzir, difundir e ser reconhecido pela sua arte, de forma a mostrar uma identidade, transpôs-se e a América Latina vivenciou um momento que ficou conhecido como o *boom da literatura latino-americana*. Assim como todo movimento literário, são inúmeras as dificuldades em estabelecer uma data que marca o início do *boom*, entretanto Ángel Rama (1982) estabelece a publicação de *Rayuela*, de Cortazar, em 1963 como significadamente importante para o início desse fenômeno literário, apesar de realçar que muitas obras consideradas “integrantes” do *boom* foram publicadas na década de 1940 e 1950, sendo que na década de 60 foram republicadas em tiragens imensamente maiores. Contudo, há certo consenso entre os críticos no apontamento de 1967 com a publicação de *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, ser o ápice do movimento e 1973 o término. Segundo Rama (1982) para se fazer um recorte acerca do que foi o *boom* e quais foram os autores que participaram do movimento, é necessário estabelecer três critérios: 1) O gênero literários deve estar ligado à narrativa; 2) Valores quantitativos, maiores publicações; 3) Valores qualitativos, referentes a qualidade estética e cultural da obra. Desta forma, Rama (1982) aponta aqueles que, segundo os seus critérios de caracterização do movimento, obtiveram uma ênfase maior:

[...] el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América latina, un club que tiende a aferrarse al principio inatingible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las academias, ‘en propiedad’: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa (RAMA, 1982, p. 264).

O *boom da literatura latino-americana* proporcionou ao continente uma grande dimensão de visibilidade e abrangência intelectual, devido à publicação de obras latino-americanas em âmbito internacional. Dessa forma, cumpre mencionar que:

A riquíssima profusão de obras que se editavam e se reeditavam a partir daquela década marcou definitivamente a historiografia literária do continente, dando realce internacional a uma geração de escritores que, até aquele momento, tinham uma enorme dificuldade de circulação inclusive no interior da própria América Latina. Esta “fertilidade literária” esteve intimamente implicada, dentre outros aspectos, com a expansão do mercado editorial no continente, que exigia, também, uma nova inscrição do intelectual nas demandas literárias da sociedade (BRAGANÇA, 2008, p. 119).

A literatura latino-americana aproveitou esse momento de “abertura”, de novas buscas do mercado editorial americano para se manifestar e mostrar o seu valor, tanto fora quanto dentro do espaço territorial latino-americano. Assim, a cultura/identidade latina começa a se firmar em oposição a europeia, mas com o auxílio dela.

No âmbito da modernidade, em um contexto pós-ditatorial, a imagem de total dependência em relação à “intelectualidade” europeia foi substituída por uma completa negação aos valores intelectuais europeus, em uma tentativa da América Latina em definir-se como produtora intelectual/cultural independente, uma vez que:

O notório repúdio, por parte dos escritores do boom, de qualquer vínculo com a tradição, assim como sua insistência no papel fundacional, quase adâmico, de sua geração, se interpretam no contexto desta operação retórica. Descartar o passado era necessidade chave para a resolutivo movimento de ‘colocar-se em dia com a história’, vontade de presente cuja outra face foi o assassinato edípico do pai europeu, concebido como prova de uma integração auto-suficiente, triunfante, da América Latina na marcha literária universal (AVELAR, 2003, p. 21).

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

Contudo, a relação estabelecida entre o “novo” e as “tradições” nem sempre é encarada de maneira receptiva. No que concerne ao mercado, a produção intelectual deve-se, sempre, manter-se nova, renovada, em que a tradição transforma-se em “velharia”, cedendo lugar às novas tendências:

Por um lado, o mercado maneja uma memória que se quer sempre metafórica, na qual o que importa é por definição substituir, relocalar, estabelecer uma relação com um lugar a ser ocupado, nunca com uma contiguidade interrompida. A mercadoria abjura a metonímia em sua investida sobre o passado; toda mercadoria incorpora o passado exclusivamente como totalidade antiquada que convidaria uma substituição lisa, sem resíduos. A produção do novo não transita muito bem pelo inacabamento metonímico: uma mercadoria nova transforma a anterior em algo obsoleto, lançando-a à lata de lixo da história (AVELAR, 2003, p. 13).

A produção intelectual latina, por ser mais recente, poderia prestigiar-se; entretanto não é o que ocorre devido à relação com a cultura europeia, uma vez que o lugar ocupado pelo intelectual latino é um “entre-lugar”, um espaço teórico relacional por excelência, um lugar que se estabelece, conforme Santiago (2000), na relação colonizado/colonizador, em que o latino-americano não pode se configurar com originalidade e nem fechar suas portas ao estrangeiro a fim de exercer sua “diferença essencial”, portanto se posiciona no “entre”:

entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de

clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.” (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Desta forma, o latino-americano constitui-se como um ser híbrido que por não poder fugir da influência europeia agrega-a ao seu contexto, misturando-a e transformando-a em sua própria identidade, uma identidade fragmentada. Visto que

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2006, p. 38).

Considerando-se que a identidade, conforme aponta Moita Lopes (2002), é uma construção social, em que as pessoas conscientizam-se de quem são socialmente por meio da interação, sendo esta auxiliada pela linguagem, desta forma “O que somos, nossas identidades sociais, portanto, são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro.” (MOITA LOPES, 2002, p. 32). No âmbito cultural, a América Latina sempre estabeleceu interação com a cultura europeia, o que influenciou, ou até determinou até certo ponto, a construção da identidade latino-americana. A respeito das influências que a construção da identidade pode receber, Bauman (2005) ressalta que apesar da impossibilidade de ser alheio a essas influências, é necessário que estabeleça um equilíbrio, pois “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas.”. (BAUMAN, 2005, p. 19).

A identidade cultural latino-americana é híbrida, assim como seu povo, sendo constituída continuamente, misturando outras culturas às suas para formar a própria identidade cultural/intelectual. Partindo desse princípio, destaca-se que “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza” (SANTIAGO, 2000, p. 16), revelando que o novo sempre terá algo antigo, que por meio da tradição se faz o contemporâneo e que é impossível ser alheio às influências recebidas tanto da tradição quanto de outras culturas, uma vez que, conforme os pensamentos de Eliot (1989), o passado deva transformar-se, atualizar-se para se fazer presente no tempo atual, sem, no entanto, se

esquecer de que é produto da que foi anteriormente produzido, ou seja, inovar e ser orientado pelo passado.

O passado, no caso latino, é caracterizado pela visão hegemônica da Europa, e por muito tempo esse foi o que predominou na relação cultural (para sermos mais específicos) entre latinos e europeus. Muitos literatos, para focalizarmos apenas no âmbito linguístico, se negavam a aceitar a escrita brasileira como digna de valor; as raízes europeias eram tomadas como sendo a camada sólida e calorosa da nossa literatura, sendo a escrita nacional “um sedimento novo, flutuante, do seu espírito” (SANTIAGO, 2004, p. 14).

Contudo, ainda conforme Santiago (2000), o latino americano começa a marcar seu território, a se estabelecer enquanto nação que possui sua própria identidade cultural quando, ao receber o que os colonizadores colocavam como ideal de cultura e modelo de vida, transfigura-o, assume-o, mas assinala a sua diferença, ora agregando a cultura do outro à sua, ora confrontando-a. Portanto, a identidade latino americana começa por ser formada por um espaço “vazio” que se preenche, ora com influencias externas ora com uma busca interna do ser nacional:

A identidade histórica de jovens nações, como as americanas, não se encontra ali onde esperam encontrá-las os nativistas, isto é, os políticos com p minúsculo. Ela está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é a “ausência”, determinada por um movimento de tropismo (SANTIAGO, 2004, p. 15 - 16).

O eurocentrismo até então difundido começa a ser descentralizado, deixando de ser imitação e passando a assimilação, e, em consequência, a consciência de uma nação multicultural foi evidenciando-se, deixando o ideal de cultura nacional, na perspectiva de una e completa em si mesma, estilhaçada em múltiplos pedaços que comporiam a identidade nacional latina. Santiago (2004), ao explicar a preocupação de Mário de Andrade durante os desdobramentos do movimento modernista sobre a preocupação em saber administrar o conhecimento, discernir entre o aceitável e não aceitável, desenvolve com maestria o problema proposto por Mário ao dizer que “Saber saber é aprender a distinguir, depois de absorvido solidariamente tudo” (SANTIAGO, 2004, p. 30).

Assim, o latino-americano encontra o seu lugar no “entre-lugar”; acerta a sua identidade ao não exaltá-la uniformemente, busca no amalgamado das suas fronteiras (geográficas e culturais) a (re) constituição do seu “ser” no presente. Nas palavras de Bhabha (2007)

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 2007, p. 27).

A América Latina necessitava (necessita) de profissionais, artistas, que buscassem e promovessem esse tom nacional híbrido, que ressaltassem a importância, a beleza e a grandiosidade de ser misto, sem ser, no entanto, depósito de ideais e cultura alheia. Para tanto, o intelectual latino cumpre essas necessidades, um intelectual que sem abdicar de sua condição fragmentada, busca exaltá-la enquanto idiossincrasia de um povo que luta para se firmar enquanto tal.

1.1. O intelectual em perspectiva

A questão acerca do que vem a ser um intelectual é há muito tempo discutida. Segundo Le Goff (2012), a noção de intelectual surgiu na Idade Média, mais especificamente no século XII. Conforme o autor, o Ocidente passou a conhecer a função do intelectual com o advento das cidades, em que este “homem” se ocupava das funções comercial e industrial que vinham se desenvolvendo nas cidades, além das discussões acerca da nascente divisão de trabalhos. Além disso, os clérigos podiam, de maneira secundária, assumir o papel de professores, eruditos ou/escritores, mas quase que inevitavelmente todas essas atividades eram realizadas de maneira fugaz.

Desta forma, o ser intelectual surge como uma forma de contrariar os ensinamentos cristãos que assimilavam tudo a Deus, para a constatação de que havia uma ciência, uma explicação racional e científica ao que até então era atribuído exclusivamente à criação divina. Não havia, no entanto, profissionais especificamente especializados na arte de pensar, assim o intelectual da Idade Média se assemelha muito

ao conceito proposto por Gramsci muitos anos mais tarde, os intelectuais orgânico e tradicional.

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

Os intelectuais, então, começam como pensadores que eram, também, funcionários do Estado e da Igreja, mas que deslocavam o poder central do pensamento, da ação e da inteligência ao homem, eles buscavam “[...] deslocar a atenção das instituições para os homens, das ideias para as estruturas sociais [...]” (LE GOFF, 2012, p.7). Além disso, o que o prematuro intelectual da Idade Média buscava era abrir espaço não apenas para ciências já tradicionalmente estudadas (gramática, latim), mas também para a dialética, a física, a ética e, essencialmente, a arte, pois:

O intelectual urbano do século XII se sente como um artesão, com um homem de ofício comparado aos outros das cidades. Sua função é o estudo e o ensino das *artes liberales*. Mas o que é uma *arte*? Não é uma ciência, é uma técnica. *Ars é techné*. É tanto a especialidade do professor como a do carpinteiro ou do ferreiro. [...] Uma *arte* é toda atividade racional e justa do espírito aplicada à fabricação dos instrumentos tanto matérias como intelectuais: é uma técnica inteligente do fazer (LE GOFF, 2012, p. 87 - 88).

Assim, o século XII foi para a Idade Média o nascimento da ideia de intelectual que seria mais difundida no século seguinte com as universidades. Entretanto, como elucidada o próprio Le Goff, “O século XIII é o século das universidades porque é o século das corporações.” (LE GOFF, 2012, p. 93), uma vez que essas instituições ainda não eram efetivamente independentes, sendo na maioria das vezes “financiada” pela igreja ou por poderes leigos (comércio, nobreza). Desta forma, apesar de muitos dos pensamentos desses intelectuais criticarem crenças religiosas, dependiam do poder clérigo e acabavam, de certa forma, em pendência com as Igrejas. Para Le Goff:

Sem dúvida, com isso, elas [as universidades] ganham a independência em relação às forças locais frequentemente mais tirânicas, ampliaram às dimensões de toda a Cristandade seus horizontes e seu brilho, ficaram sob a sujeição de um poder que, em muitas ocasiões, soube dar provas de largueza de vistas. Mas essas conquistas lhes custam caro. Os intelectuais do Ocidente tornaram-se, numa certa medida, porém seguramente, agentes pontifícios (LE GOFF, 2012, p. 100).

Entretanto, o intelectual passa a ser mais valorizado como tal, possuindo certa autonomia quanto às atribuições de ensino, instrumentos de trabalho e o livro torna-se mais valorizado, passando de um artigo de luxo para um instrumento de trabalho manuseável. Essa transformação da utilização do livro é um aspecto bastante importante, uma vez que as aulas dos mestres intelectuais nas universidades são anotadas pelos alunos que posteriormente fazem pequenas publicações para auxiliar no estudo para os exames. Assim inicia-se a propagação do trabalho intelectual do professor universitário por meio da disseminação do livro e, conseqüentemente, a sua “comercialização”.

A figura do intelectual sempre esteve (e me ocorre que sempre estará) rodeada por uma gama de discussões acerca do que é ser e qual o seu papel na sociedade. Do intelectual elitista ao orgânico, muitas são as teorias que se propõem a discutir essas questões. Contudo, essa figura estará, irremediavelmente, interligada com relações de poder, já que o conhecimento é um poderoso aliado da não-alienação, por permitir que aquele que o cultiva mantenha uma posição crítica diante da sociedade, o que se caracteriza como perigoso para os que estão no poder.

Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, com o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões do mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante). Toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também as relações, ora de contraposição, ora de aliança, que eles mantêm com os demais poderes (BOBBIO, 1997, p. 11)

Os intelectuais expressam/realizam, de modo geral, o trabalho, o pensamento crítico, por meio do discurso e pela busca do conhecimento, e, conforme Nietzsche,

“todo conhecimento expressa o desejo do poder” (*apud* BONNICI, 2009, p. 257). E é justamente por lidar com a mente, com os ideais, que o poder ideológico foi/ é tão imensamente ameaçador, pois mexe com a consciência humana, desenvolve o senso crítico e desvela o que há de obscuro na sociedade. Pelo menos essa seria a função de um intelectual que tem por anseio não só reflexões imparciais, mas que admite como sendo sua uma função/posicionamento político e social, e quando me refiro a político remeto às questões de cidadania, organização política e social da sociedade, não relacionando, portanto, a questões partidárias.

Nesse segmento, optamos, para melhor desenvolvimento do trabalho, por assumirmos a denominação de intelectual orgânico e intelectual tradicional propostos por Antonio Gramsci (1982), já anteriormente citado. Além disso, ainda segundo Gramsci (1982), a nova concepção de intelectual deve considerar que todo homem possa desenvolver sua função enquanto intelectual, uma vez que não há trabalho técnico/manual que não necessite de um esforço (mesmo que mínimo) intelectual, assim como até os que se denominam “intelectuais puros” devem, em algum momento e de alguma forma, exercer algum tipo de trabalho técnico. O que parece relevante é a responsabilidade e o compromisso que esse intelectual assume com a sociedade que o elegeu, por assim dizer.

Desta forma, segundo Said (2005), o intelectual emerge sobre um fundo cultural e sob uma forma de papel político social. Visto por esse lado, e pensando no Brasil no final da década de setenta e início de 1980, momento em que cultura e resistência sofrem influência da contracultura, o intelectual tem como missão esclarecer o sentido da História. Ao intelectual engajado, em nome de uma "consciência crítica", cabe um discurso que visa a uma necessária "moralização do mundo". Nesse sentido, o autor ainda assevera:

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

Nesse aspecto, parece relevante destacar que a figura do intelectual está presente em toda forma de manifestação, que, de certa forma, acarreta na denominação de intelectual orgânico assumido como o “tipo” moderno e mais “democrático” de ideal de intelectual. Portanto, é importante que confronte a ordem das coisas, que proponha uma posição crítica diante desses acontecimentos e que, de alguma maneira, tente espalhar esse conhecimento a todos, sendo, portanto, possível e necessários que o intelectual se estabeleça em vários segmentos intelectuais, científicos, artísticos, populares, enfim, qualquer que seja o local.

Uma forma bastante democrática de se exercer a obrigação crítica e de alerta do intelectual é por meio da Arte, que, em geral, consegue chegar ao alcance de mais pessoas de formas distintas. No campo teatral, destaca-se o nome de Cristina Mato Grosso, no estado do Mato Grosso do Sul, como uma intelectual que se preocupa em demarcar posição frente ao papel social do teatro. Assim, a função do intelectual que se pretende abordar é a social e política:

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’, já que não apenas orador puro (GRAMSCI, 1982, p. 8).

O intelectual, portanto, que sai do plano ideal e abstrato de “ser intelectual” e parte para a ação intelectual é o que se busca defender aqui. Seguindo esse pensamento, admitimos que a figura do intelectual afasta-se dos grandes centros e passa a se manifestar também nas margens, uma vez que ainda persiste uma ideia de centralização do poder intelectual que ignora (senão exclui) os ditos intelectuais subalternos. Nessa perspectiva o que se pretende é problematizar e evidenciar o intelectual subalterno, aquele que não habita os grandes centros, mas por ele é também influenciado, o que acaba por constituir-lhe.

A América latina é, no âmbito mundial, um continente subalterno, que vive à margem da Europa e da América do Norte, que são as grandes potências intelectuais, além de política e econômica. Entretanto, o latino também possui o seu poder ideológico, conforme proposto por Bobbio (1997), intelectuais que refletem, como espelhos, o que a sociedade é e o que lhes oferece. Daí a função de “incomodador”

pertencente ao intelectual, que toma consciência da grande oposição que se estabelece entre *o que é* e *o que é mostrado* e se posiciona perante a isso.

Assim, o intelectual é o homem que toma consciência da oposição, nele e na sociedade, entre a pesquisa da verdade prática (com todas as normas que ela implica) e a ideologia dominante (com seu sistema de valores tradicionais). Essa tomada de consciência – ainda que, *para ser real*, deva se fazer, no intelectual, *desde o início*, no próprio nível de suas atividades profissionais e de sua função – nada mais é o que desvelamento das contradições fundamentais da sociedade, quer dizer, dos conflitos de classe e, no seio da própria classe dominante, de um conflito orgânico entre a verdade que ela reivindica para seu empreendimento e os mitos, valores e tradições que ela mantém e que quer transmitir às outras classes para garantir sua hegemonia (SARTRE, 1994, p. 31).

Desta forma, pretende-se uma investigação desse intelectual, que vive às margens, sufocado pelos outros, e ainda assim busca sua voz crítica, atuante. Primeiramente, em um contexto mais amplo, o intelectual latino, literato (na perspectiva que se aborda), mas atuante, híbrido. Depois, como até na margem existe margem, abordar o sul-mato-grossense enquanto intelectual, dispensando a figura estereotipada de homem do campo sem “cultura”, e enaltecer a cultura do Estado ao sul do Pantanal. Para tanto, falar-se-á do intelectual subalterno pela perspectiva desse intelectual que vive na subalternidade, pois, conforme é discutido por Spivak (2010), o intelectual que fala no centro, imbricado por um discurso hegemônico, e que se julga capaz de falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso que represente a resistência da margem está, na verdade, reconstruindo as estruturas de poder e opressão, “mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (SPIVAK, 2010, p. 12).

1.2. Uma literatura latino-americana: um pensamento artístico/intelectual latino-americano

A literatura latino-americana começou a ser difundida e reconhecida após o *boom literário*, de 1962. Após esse período, muitos intelectuais latinos passaram a ter suas obras difundidas em âmbito internacional, mas, apesar de toda boa literatura possuir um aspecto de universalidade implicada em seu interior e, obviamente, a literatura latina não fugir a essa regra, as condições de produção das primeiras obras

difundidas foram reflexo de momentos bem particulares, de busca por independência e luta interna.

Entretanto, essa condição quase que permanente de busca estabelece uma posição de entre-lugar do latino americano, pois sua identidade (nacional e cultural) nem apresenta um perfeito novo horizonte, nem abdica totalmente do seu passado colonial. Assim, “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade; passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2007, p. 19). E nesse contexto de ora lá, ora cá, buscou-se (e busca-se) um lugar de onde essa minoria possa falar. Ainda nessa perspectiva:

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, na perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (BHABHA, 2007, p. 20 -21).

Reafirma-se o conceito de não unidade, de hibridismo que as sociedades, em especial as latino-americanas, compõem, sendo que estas se compõem como uma minoria que anseia pelo direito de se expressar. Na literatura, mais especificamente na literatura brasileira, chegamos ao que Antonio Candido (1989) propõe em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, em que explicita que o cenário literário nacional sempre esteve atrelado a outros valores, influências, já que “Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências.” (CANDIDO, 1989, p. 154). Essa noção de literatura acompanha a visão de Wellek e Warren (2003) de que haveria “um tempo em que todas as literaturas se tornariam uma. É o ideal da unificação de todas as literaturas em uma grande síntese, em que cada nação desempenharia a sua parte em um

concerto universal” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 50), ou seja, a noção de influência se tornaria quase que irrelevante, visto que seria algo inerente ao fazer literário.

Após a independência política dos países latinos em relação aos colonizadores europeus, muitos deles enfrentaram um novo conflito político: a ditadura. Ocorrida quase que simultaneamente em praticamente todos os países latino-americanos; essa nova realidade teve reflexos nos campos social, econômico e cultural desses países.

A nova realidade mundial, uma vez que a ditadura nos países latinos se refletia também, de certa maneira, nos países de primeiro mundo, resultou em uma nova cultura que para sempre ficaria marcada pelo “trauma”, pelo tempo de *pós*, principalmente nos países que viviam à margem, os subalternos latinos, que mal conseguiram se “libertar” das mãos hegemônicas da nação europeia, já sentiam novamente a repressão, dessa vez interna. Desta forma, podemos acompanhar o pensamento de Seligmann (2005):

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós- Primeira Guerra, pós- Segunda Guerra Mundial, pós- Shoah, pós- Gulag, pós-guerras de descolonização, pós-massacres no Camboja, pós-guerras étnicas na ex-Iugoslávia, pós-massacre dos Tutsis etc. Mas esse prefixo “pós” não deve levar a crer, de jeito nenhuma, em algo próximo do conceito de “superação”, ou de “passado, que passou”. Estar o tempo “pós-catástrofe” significa habitar essas catástrofes (SELIGMANN, 2005, p. 63).

Seligmann (2005) nos mostra que a nossa cultura (*nossa*, no sentido de “de todos os seres humanos”, ou seja, mundial) estará para sempre marcada por esses momentos de grande impacto político, econômico e social que ocorreram na história da humanidade. Assim, como se fosse reflexo dos tempos de trauma, ora por tentativa de superação, ora por testemunho, o “trauma” refletirá o rumo que as sociedades atuais seguiram.

Convém, nesse momento, assinalar um breve conceito de trauma proposto por Freud (*apud* Seligmann, 2005), em que o pai da psicanálise assinala, em um ensaio de 1920, uma relação entre o trauma e o pavor. Esse conceito diz que todo homem possui um *Angstbereitschaft*, caracterizada como uma angústia natural e necessária que faz com que o homem esteja preparado para o desconhecido. No entanto, quando o indivíduo passa por alguma situação (pessoal ou nacional) de grande impacto, que lhe causa muito horror e medo, há uma ruptura no *Angstbereitschaft*, levando-o a uma

fixação nessa situação de quebra e no abandono de uma situação consciente de realidade. Ou seja, conforme é apontado por J. Cohen (1985), “os fatos vividos não são reconhecidos como parte do ego. Há uma falha na capacidade e representação interna. Ocorre um registro, mas não a representação” (BOHLEBER, 2000, p. 831 *apud* SELIGMANN, 2005, p. 71).

Nos países da América Latina, que já haviam passado por uma situação de repressão (a colonização), voltavam a visitar esse lugar de lutas e busca por uma liberdade nacional e criadora. A ditadura nos países latinos representaram uma situação de trauma na cultura local, que mais tarde se refletiria também na literatura.

Para um pequeno panorama da situação ditatorial na América Latina, segue um breve histórico da época ditatorial de três países latinos: Brasil, Argentina e Chile. A escolha desses países se deu pela sua importância política e econômica na América Latina (principalmente, Brasil e Argentina), pelo grau de violência retratada e, no caso do Brasil, pela aproximação.

A priori, no Brasil, a ditadura foi encarada como uma forma de se conquistar o progresso, obtendo até mesmo o apoio parcial dos esquerdistas. Isso se deve ao contexto econômico e político pelo qual vinha passando os países da América Latina:

Quando os militares brasileiros derrocaram o governo populista de João Goulart em 31 de março de 1964, a esquerda ainda tinha expectativas otimistas para a América Latina: a revolução cubana celebrava seu quinto aniversário com reiterados signos de vitalidade; no Chile a coalizão popular de Salvador Allende, mesmo que vencida nas eleições pelo democrata-critão Eduardo Frei, recebia inauditos 38.6% dos votos, anunciadores da vitória eleitora de 1970; numerosas ocupações de fábricas por trabalhadores argentinos preparavam o ambiente para o que se percebia como o iminente regresso de Perón do exílio; a luta armada na Colômbia e Venezuela conseguia vitórias parciais mas significativas. Tudo isso contribuiu para que a esquerda brasileira interpretasse o golpe segundo a velha crença narcótica no progresso. O regime popular não poderia deter o avanço da história, se autodestruiria inexoravelmente. A esquerda pagaria um alto preço por tão inquebrantável otimismo, não só com o exílio e a tortura, mas também com a obstrução da reflexão acerca de sua própria trajetória (AVELAR, 2003, p. 51).

Em um primeiro momento, enquanto a produção cultural era vista pelo militarismo como “elitista”, sem contato com a massa popular, a produção artística vivencia um “bom” momento, em que o cinema, a música, o teatro produzia sem grandes pressões e com elevada qualidade artística com a efervescência do legado

deixado pelos dias anteriores ao golpe promovidos pelo *boom*. Entretanto, a partir de 1968 a efervescência do movimento cultural atingiu as massas mais populares do país, além de exaltar ainda mais a indignação de estudantes e outros da esquerda do país, que multiplicavam protestos e comícios contra a ditadura, além da resistência armada.

Enquanto em 64 havia sido possível “preservar” a produção cultural, pois bastava eliminar seu contato com a amassa trabalhadora e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituíam uma massa politicamente poderosa, era necessário substituir ou censurar aos professores, os dramaturgos, os escritores, os músicos, os livros, os editores – em outras palavras, era necessário liquidar a cultura viva do momento (SCHWARZ *apud* AVELAR, 2003, p. 53).

O regime militar respondeu ferozmente a este estado de coisas com a censura. Desse modo, controlou estreitamente a imprensa escrita e televisiva, a marginalização da arte, com proibição de temas “difamatórios” contra o governo e a disseminação de temas como o adultério e a pornografia e o bombardeio à editora Civilização Brasileira, uma das mais importantes da época. Nesse aspecto, começou um processo que Avelar (2003) chama de “mercantilização da cultura popular”, que consistiu em uma “alienação” do povo, fazendo-os acreditar que a cultura intelectualizada estava desvalorizando a cultura nacional para exaltar o vinha de fora, promovendo um antiintelectualismo e um “folclorismo ornamental” (AVELAR, 2003, p. 56) da cultura popular nacional, incentivando o turismo “cultural” e a propagação de um ideologema militar de “Cultura para o povo” e de um discurso de busca pela “identidade nacional”, que acabava por negar o acesso das classes médias e trabalhadoras aos bens culturais.

O regime canalizava então o ódio de classes a um terreno em que a cultura se havia convertido em um substituto inofensivo da política, e conseguia esse objetivo ao aparecer com um aliado dos pobres em sua guerra santa contra a “cozinha francesa e a música clássica e de protesto”. Ao intensificar a repressão contra a produção cultural opositora, o regime também isolava os setores mais pobres para, num segundo movimento, amortecer o potencial de negatividade da cultura popular, envolvendo-a num puro folclorismo ornamental (AVELAR, 2003, p. 56).

Em outros países da América Latina, apesar de suas particularidades, o resultado do regime militar foi semelhante. No Chile, o militarismo durou de 1973 a 1990, e a repressão ocorreu de maneira mais intensa e acelerada. As torturas, assassinatos, exílios

e encarceramentos dos que foram contra a ditadura, especialmente os ligados ao governo da Unidade Popular, foram providenciados imediatamente após o golpe de 11 de setembro de 1973, o que levou muitos intelectuais chilenos a optarem (por vontade ou por pressão) por viverem no exterior. Isso desencadeou uma grande crise na literatura e na crítica literária, uma vez que os intelectuais promotores da reforma universitária, que havia trazido produção, qualidade e propagação da literatura latino-americana por meio de uma forte formação de uma escola de crítica sócio-histórica, produto de uma universidade aberta a novos marcos teóricos e que desafiavam os métodos geracionais e biográficos. Com a ausência dos intelectuais por causa do exílio, a crítica universitária teve sua circulação social diminuída e concentrada na crítica impressionista associada à imprensa oficial. Nesse sentido, a ditadura militar chilena foi mais intensa que a brasileira, sendo que “O legado antiintelectual da ditadura de Pinochet foi dos mais daninhos e destrutivos da história da América Latina” (AVELAR, 2003, p. 58).

Na Argentina, a situação intelectual foi muito tensa durante o militarismo, sendo abalados por conjunto de fenômenos nacionais e internacionais tais como “a emergência de movimentos socialistas ou de liberação nacional no terceiro mundo (Argélia, Cuba, Vietnã etc.) coincidiu com a proibição do peronismo na Argentina (1955 – 1973) e a desilusão com períodos bastante instáveis da democracia liberal” (AVELAR, 2003, p. 62). Isso fez que questões políticas fossem fortemente discutidas e assimiladas à imagem do intelectual, chegando-se a considerar “A figura do intelectual começa a fundir-se com o do ativista guerrilheiro” (AVELAR, 2003, p. 65).

Segundo Avelar (2003), passado essa fase ditatorial, os países da América Latina, que até então tiveram seus intelectuais e sua arte/cultura massacradas, começaram a se reconstituir. No âmbito da literatura, esse momento ficou conhecido como literatura pós-ditatorial e ficou marcada por uma tentativa de reconstituir os dramas da época ditatorial vivenciados pelos intelectuais e pela política social e econômica, mas isso parecia ser algo irrepresentável. Na narrativa brasileira, ainda durante a ditadura nos anos 70, protagonizou-se o romance-reportagem que buscava a objetividade e a neutralidade, justificado uma vez que “O romance-reportagem surge com o reclamo de preencher, ainda que de forma imaginária, o vazio de informação na sociedade brasileira durante o período de censura na mídia” (AVELAR, 2003, p. 77).

Além do romance-reportagem, outro gênero que se proliferou foi as narrativas confessionais, especialmente escritas pelos prisioneiros e as vítimas de tortura durante o militarismo.

Assim, pode-se refletir que o período ditatorial e o *boom* literário muito contribuíram para a formação e propagação da literatura latina. Com os exílios dos intelectuais durante o militarismo, esses puderam observar o seu local, a nação, com distanciamento, uma vez que “Para escritores e artistas plásticos, a experiência do estranhamento serve para olhar o país de origem de outro modo. Boa parte das ‘constituições’ literárias das nações latino-americanas foram escritas no exterior” (CANCLINI, 2008, p. 29).

Entretanto, apesar das similaridades, a América Latina é amplamente diversificada, heterogênea, não sendo, portanto, viável homogeneizar sua estrutura intelectual/cultural, pois

Não é fácil organizar o conhecimento vivencial de tantos grupos em tantos países, nem sequer integrar as diversas experiências dentro de cada nação. São enormes as diferenças entre um chileno e um nicaraguense, um brasileiro e um mexicano, ou entre um trabalhador clandestino nicaraguense ou mexicano e os empresários dos mesmos países que viajam a negócio: mesmo que uns e outros estejam no mesmo avião, as barreiras são mais decisivas que as afinidades (CANCLINI, 2008, p. 30).

Portanto, apesar de nos unificarmos em muitas questões, tanto político-social-econômico quanto cultural-intelectual, nos diferenciamos em outras, político-social-econômicamente e cultural-intelectualmente. Afirmando que a identidade do latino-americano está marcada na diferença, tanto externa quanto (ou até mais) interna. Como aponta Achugar (2006) “A ‘história local’ de um sujeito social não é a mesma ‘história local’ de outro, mesmo que ambos pertençam à mesma comunidade” (ACHUGAR, 2006, p. 28 – 29), ou seja, mesmo que a “história” seja igual (ou semelhante), a situação de colônia; silenciado e marginalizado estabeleçam um elo entre povos latinos, os interesses, as produções e a forma de cada um se manifestar dependerá de seu “posicionamento”, do local de onde se fala e vê.

1.3. A voz do oprimido: a linguagem enquanto fonte de poder

O latino americano, portanto, partindo de seu local à margem, se estabelece enquanto híbrido na sua constituição identitária/cultural/política/social. Contudo, por meio da literatura o latino-americano pôde enunciar a sua voz, impor o seu modo heterogêneo e o seu desejo por poder.

Segundo a teoria foucaultiana, o discurso possui uma relação íntima com o poder. Considerando que todo o texto/discurso é composto pela história que o contextualiza, ou seja, as questões políticas, econômicas, ideológicas e sociais que o subjaz, o discurso, ou a literatura, latino americana estará intrincada com os antigos e (talvez) já superados valores de superioridade cultural e intelectual erradicado pelos europeus acerca de si próprios. Michel Foucault (1999), em suas teorias sobre discurso e poder, anuncia que o discurso, seja ele escrito ou oral, está inevitavelmente interligado e condicionado pelo período histórico em que foi produzido, uma vez que este expõe as relações de poder existente e que determinam o discurso da “verdade” aceitável para cada época. Nesse sentido, o que existe não é necessariamente este “signo” ou objeto chamado poder, mas relações de poder que são determinadas pelo discurso, sendo este uma prática social e cultural e que necessita da agência dos indivíduos para poder ser efetivo.

Ainda sobre as relações de poder, Foucault (1999) argumenta que “O que faz com o que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.” (FOUCAULT, 1999, p. 8). Nesse segmento, a literatura sul-americana possui (ou possuiu) o seu discurso impregnado pelas vivências históricas as quais passaram, até que pudesse afirmar sua própria arte, ainda que calcada na alteridade. Entretanto, em uma época em que se pregava a “pureza europeia”, justifica-se o quase silenciamento latino-americano, uma vez que estes não seguiam a condição de unidade proposta pela “alta classe de intelectuais”, e como tudo o que se diferencia, que foge ao padrão, é julgado como inapropriado, incapacitado e condicionado ao apagamento.

A voz literária do latino-americano, segundo a teoria pós-colonial, depende de dois fatores importantes: a consciência nacional, que é gradualmente processada, e a assimilação da diferença, grande marca da constituição da identidade latina. Assim, a voz latina enuncia-se, como argumenta Achugar (2006), como um balbucio, ou seja,

“Não será que esse balbucio teórico é outro pensamento ou um pensamento outro? Não será que balbuciar é um ‘discurso raro’, um ‘discurso orgulhosamente balbuciante’? Não será que eu tenha escolhido ‘balbuciar teoricamente’ como um modo de marcar e prestigiar meu discurso?” (ACHUGAR, 2006, p. 35). Por meio desses questionamentos, Achugar (2006) problematiza a relação do latino com sua própria voz; uma voz que em comparação com a do “estrangeiro” pode ser menor ou seria maior justamente por ser menor (diferente)?

Essa dicotomia, maior/menor ou menor/maior, pode ser considerada, ainda, como reflexo da identidade fragmentada do sujeito latino. Entretanto, considerando que toda identidade é fragmentada, segundo Hall (2006), a identidade latina também é binária:

Essas identidades binárias, bipartidas, funcionam em uma espécie de reflexo narcísico do Um no Outro, confrontados na linguagem do desejo pelo processo psicanalítico de identificação. Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade (BHABHA, 2007, p. 85).

A busca por uma identificação quase que exclui a identidade; processa-se uma busca da ideal imagem do Outro para a afirmação de um outro-eu. Esse outro-eu possui e utiliza sua voz, mesmo (ou justamente) balbuciante, mas atuante, incessante. Portanto, a voz latina reclama sua vez; seu “poderoso balbuciar” resplandece e “Embora o discurso seja repleto de poder, não é imune aos desafios ou às mudanças internas” (BONNICI, 2009, p. 259), e assim o discurso latino desprende-se (relativamente) e assume seu poder. Dentro da margem há discurso. Há poder.

A voz (ou o balbucio) do latino-americano se fez, portanto, da heterogeneização e assimilação do seu passado e que se faz presente na literatura, uma vez que:

a história e a história das ideias são intimamente ligadas à leitura e à produção de textos literários. Esses textos, por sua vez, são a expressão de práticas discursivas determinadas historicamente e materialmente. Esses discursos são produzidos dentro de um contexto de luta pelo poder. (BONNICI, 2009, p. 258).

E essa “luta pelo poder” caracteriza-se, no contexto latino-americano, pelo direito à fala, uma voz que se materializa na literatura e evidencia a grandiosidade, o

poder, latino-americano. Segundo Antonio Candido (2002), a literatura possui em seu cerne a formação do homem por meio da transposição do que é lido para o real, assim por meio da literatura, que também é uma arte, o cidadão latino-americano transpõe suas ideais na sua arte.

Um aspecto bastante importante acerca da arte, é a sua capacidade de inflar os ânimos daqueles que a exercem, fazendo, até mesmo (ou justamente por causa de) em momentos de grande dificuldade e repressão, a voz artística exerce o seu poder de resistência, como por exemplo, durante os períodos ditatoriais. A esse respeito, Oliveira (2010) disserta sobre o anseio do teatro de resistência durante esse período de repressão:

A década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960, fase histórica que testemunhou, concomitantemente, o investimento no desenvolvimento industrial brasileiro e o crescimento da política populista, com a criação de frentes democráticas, viu também despontar o teatro que buscava configurar-se como linguagem popular e nacional. Porém, questões de ordem política e econômica internacional encurralaram o processo democrático, propiciando o golpe militar, ocorrido em 1964, aliado ao poder oligárquico e apoiado pelo governo dos Estados Unidos. Processo semelhante ocorreu em outros países latinos e também fora do continente, então chamados de Terceiro Mundo (OLIVEIRA, 2010, p. 8).

Enquanto arte, o teatro é fonte de expressão e poder, já que ele pode ser “defendido como a arte de manipular os conflitos humanos e de permitir de maneira simples trabalhar questões profundas” (MATO GROSSO, 2007, p. 16), além de propagar a arte de maneira democrática, uma vez que, seja literária ou cênica, aproxima o ser humano que se vê refletido naquilo que está sendo representado. Desta forma, até mesmo a periferia ganha voz e passa a revelar-se também enquanto possuidora de sua própria arte, expressão artística e intelectual.

O Brasil, considerando apenas sua posição geográfica, já possui muitas influências estrangeiras, devido às suas fronteiras, o que, em um macrocosmo, assinala-se como híbrido e, dentro de um contexto mundial, como um país marginalizado. Contudo, como até mesmo na margem existem outras margens e, conseqüentemente, outro centro, o Estado do Mato Grosso do Sul pode constituir-se como a “margem da margem”; um Estado que se localiza geograficamente no centro do Brasil e que, por isso mesmo, é sufocado com a “superioridade” intelectual de seus vizinhos.

Entretanto, enfatizando o microcosmo da dramaturgia, Cristina Mato Grosso, em seu papel como intelectual sul-mato-grossense, propõe um teatro que é marcado tanto pela ruptura quanto pela tradição do teatro popular; buscando a identificação de uma linguagem regional, mas também nacional. Um teatro que mesmo utilizando o cenário de Mato Grosso do Sul como palco de suas histórias, contempla uma crítica de caráter universal.

CAPÍTULO II: POR ENTRE CENAS E PROSCÊNIOS: O OLHAR DRAMÁTICO DA/NA ARTE LITERÁRIA

No campo teatral, a dramaturgia, o texto de teatro, é pouco explorada considerando que, segundo Pavis (2011), dramaturgia, em sentido mais genérico, é a técnica que procura estabelecer princípios para a composição de peças de teatro. Apesar de o teatro possuir uma dupla face, a encenação e a dramaturgia, por muito tempo a primeira sobressaiu-se à segunda, em uma perspectiva que desvalorizava 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 atuante na crítica cultural, política e social, uma vez que a literatura apresenta, em sentido geral, um relevante papel social na formação do homem e, conseqüentemente, a literatura dramática não foge a esta característica.

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 da imaginação quanto provocar, instigar o seu público, alcançando a essência humana e tentando transpô-la em cena, já que, conforme Erick Bentley (1969), 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 extingui-se e juntam-se para contemplar o 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. (BUTCHER, *apud*. BENTLEY, 1969, p. 67).

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. 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. Nesse contexto de produção cultural, a dramaturga faz um teatro também híbrido em que elementos da cultura erudita e elitista se aproximam do teatro popular e em que se repetem estruturas, possibilitando a comunicação imediata, como exige um teatro popular.

2.1. O ressoar do teatro sul-mato-grossense

Maria Cristina Moreira de Oliveira, de nome artístico Cristina Mato Grosso, é atriz, dramaturga e diretora teatral. Filha de Silvino Moreira e Alzemina Moreira, Cristina Mato Grosso nasceu no dia 24 de abril de 1951 na cidade de Campo Grande, quando ainda estado de Mato Grosso, e possui quatro irmãos. A dramaturga sempre morou durante sua infância e adolescência em um bairro periférico da atual capital do estado de Mato Grosso do Sul, o que a fez testemunhar esse ambiente que é retratado em suas obras.

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, de transformação da realidade social, e também pelo seu pioneirismo no que concerne à implementação e divulgação da identidade do teatro e da 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 ressaltam Enedino e São José (2011, p. 47), “Não há como tracejar

o cenário dramaturgico 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 discutem 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 surgimento do grupo GUTAC (INECON) deu-se, em grande parte, calcado nas contribuições e influências de dois grandes grupos paulistas: o Teatro União e Olho Vivo (TUOV) e o Ventoforte. Estes grupos, cada qual em seu aspecto, proporcionaram 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 âmbito da 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 campograndense 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. 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.

Nesse 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 no Rio de Janeiro interpretação teatral 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 Bertolt Brecht, buscavam o conhecimento 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 dialogaram 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 (1981)*, 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).

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. Nas duas últimas cenas da peça, a 14 e a 15, a dramaturga encerra a história com uma paródia alegórica, que ironiza e critica as condições marginais do povo explorados na peça, marcando, de certa forma, a influência da literatura de cordel, já que

A cantoria de cordel, bem como a literatura oral, exerce funções de entretenimento, diversão, informação, enunciação de uma moral coletiva, homogeneização do grupo social e da comunidade, para um público de pequenos camponeses semi-analfabetos, para quem o engenho e a fazenda tornam-se o castelo das histórias além-mar. (VASSALLO, 1993, p. 76)

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).

Neste fragmento, ao revelar claramente o funcionamento das relações de poder existentes na sociedade marginalizada, 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).

Por meio da arte, Cristina Mato Grosso populariza o conhecimento e dá cientificidade ao popular, pois “conjugado 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).

2.2. Do popular ao engajado: caminhos de um teatro pantaneiro

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?

O vocábulo “popular” encontra-se no dicionário Houaiss (2009) com as seguintes acepções: “1 relativo ou pertencente ao povo; 2 feito pelas pessoas simples, sem muita instrução; 4 encarado com aprovação ou afeto pelo público em geral; 5 dirigido às massas consumidoras; 6 ao alcance dos não ricos; barato”. Assim, o teatro popular de Cristina Mato Grosso manifesta-se em suas obras por meio do diálogo entre a realidade simples e folclórica do meio, do povo.

Na perspectiva teatral, as grandes influências da dramaturgia de Cristina Mato Grosso foram Gil Vicente, Oswald de Andrade e Ariano Suassuna, sendo que o primeiro e o terceiro foram norteadores na perspectiva do teatro popular. A poética de Gil Vicente é fortemente marcada na dramaturga sul-mato-grossense pela sua vertente folclórica, o uso da linguagem fluente, aproveitando-se do popular, e a ironia que utiliza para criticar o comportamento do clérigo. Enfim, promove uma profunda relação entre o que é representado e a condição popular, pois “ele se aproxima da poética folclórica compreendendo-a como reflexo das condições da vida cultural do povo. Recolhe os antiquíssimos cantares paralelísticos, as serranilhas, as loas tradicionais de natal, as baladas ou romances, a poesia litúrgica” (MATO GROSSO, 2007, p. 35) e transforma

tudo em poesia, em seu caráter de valorização da cultura popular, da poesia folclórica agregado à intenção crítica presente no texto, apropriando-se da cultura do povo como reflexo da sua condição de vida cultural. 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 particular e do geral, do clássico e do popular, para caracterizar suas obras, promovendo o deslocamento e a hibridização cultural. 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 essa “popularidade”, especialmente nas falas das personagens, com expressões coloquiais como “buraco da casinha”, “tubaco”, “cachorrinho baixo”, “bulicho”, entre outros, e o uso constante de músicas de cantores regionais, tais como Delio e Delinha, Bete e Betinha.

A peça *Foi no belo sul mato grosso* (1979) traz alguns cantos populares, alguns regionais outros cantigas populares, tais como “(No interior do casebre. Música na eletrola de autoria de Délio e Delinha: Tu que estás sofrendooo/ Venha prá perto de mim/ Venha que eu te consolo/ Teu sofrimento tem fim...” (MATO GROSSO, s/d, p. 07), referindo-se aos mais tradicionais cantores da região de Mato Grosso do Sul, Délio e Delinha, ou ainda “ANIMADOR – E olha o chapéu e depois o lenço!! O rapaz e a moça que sobrá, diz um verso bem bonito um pro outro, diz adeus e sai da roda!” (MATO GROSSO, s/d, p. 11) e “MARIA – Eu te batizo! (riem) CARMO – Te batizo e te curo, MARIA – Com bosta de burro! (dão risadas e rodopiadas)” (MATO GROSSO, s/d, p. 12) que remetem a dizeres populares, nacionalmente conhecidos e disseminados por várias gerações.

Com Oswald de Andrade a identificação se veio por meio da ruptura do comodismo, do tradicional. A obra oswaldiana faz uso de um recurso semelhante ao de um teórico russo, Tomachévski, denominado “motivação falsa” no qual “o autor se utiliza para impedir a interpretação tradicional dos detalhes de uma obra. Causando impacto, que pode ser hilariante ou não, o que ocorre é a ruptura.” (MATO GROSSO, 2007, p. 41). A poética de Cristina Mato Grosso promove a ruptura da dramaturgia linear, com textos temporalmente descompassados, que misturam alegoria e poesia, num humor ácido, de crítica social.

Em contrapartida, a vertente suassuana da dramaturgia mato-grossense está presente na identificação pela tradição da cultura popular, uma vez que “o caráter medievalizante da realidade cultural nordestina brasileira, as múltiplas manifestações da arte literária e teatral que nela se presentificam revelam-se através do mistério da criação literária, no projeto estético de Ariano Suassuna” (VASSALLO, 1993, p. 23). A princípio com o TEP (Teatro de Estudantes de Pernambuco) e posteriormente, e de forma muito mais intensa, com o Movimento Armorial, Ariano Suassuna e outros nomes da cultura nordestina, como poetas, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas, coreógrafos, entre outros, propuseram realizar arte aproveitando-se dos assuntos brasileiros, com o intuito de diminuir a distância que existia (e, certamente, ainda existe) entre o povo e a elite, ou seja, buscavam fazer “literatura erudita a partir da popular” (VASSALLO, 1993, p. 23). Assim como Suassuna, Cristina Mato Grosso busca esse teatro popular e poético, erudito, calcada nas tradições, canções e contos

locais, já que “ser popular implica, no caso, em ser regional, logo em aproveitar os assuntos rurais, isto é, criar com o apoio na sabedoria de séculos” (VASSALLO, 1993, p. 25), mas também em ultrapassar as barreiras regionais e, a partir de um imaginário coletivo popular, reinterpretar e interpretar a vida e a melhor forma de se contemplar esse objetivo é por meio do teatro, uma manifestação artística democrática e, por assim ser, amplamente receptiva:

Para a transposição das fontes populares rurais ao mundo urbano letrado, o teatro parece o veículo por excelência, não só por ser privilegiado pelo projeto estético armorial mas, também, como intermediário entre a oralidade do espetáculo e a fixação do documento escrito. (VASSALLO, 1993, p. 28).

Assim, Cristina Mato Grosso desloca o nordeste brasileiro, com todas as suas manifestações artísticas populares, simples sem ser, jamais, simplório, para o sul de Mato Grosso, amalgamando as culturas, recriando outra e reinventando a cena num processo de transculturação. A saber, transculturação é a “representação da síntese de dois processos: de um lado, a perda de uma cultura; de outro, o acréscimo de outra cultura” (ENEDIDO & SÃO JOSÉ, 2011, p. 29), entretanto foca-se no que Ángel Rama vem a reformular por *transculturação narrativa*, que seria “uma manifestação cultural que traz elementos que abarcam fatores de ordem social, política, tecnológica e econômica” (ENEDINO & SÃO JOSE, 2011, p. 30), uma vez que esses fatores são de extrema importância para o desenvolvimento do processo transcultural, já que estão intrinsecamente ligados ao processo de interação social e cultural.

O teatro popular, portanto, possui suas raízes naquilo que vem do povo e um dos principais anseios do gênero é disseminar e, essencialmente, promover cultura. Nesse aspecto, o teatro popular, no sentido que dá Cristina Mato Grosso, é também, essencialmente, um teatro engajado, militante. Calcado nas palavras de Vieira

Um teatro voltado para o povo, que busque um público novo e que ao contato com essa parcela marginalizada da vida e da sociedade, receba a vivência dessa população e com troca permanente de experiências, em conjunto com esses elementos autenticamente populares, encontre a senda verdadeira da resistência, da luta, da participação... (VIEIRA, 1981, p. 2).

Desta forma, cultura popular e militância caminham juntas, na intenção de criar um teatro popular que cumpra sua função político-social. Eis que se manifesta a vertente

militante e engajada da dramaturgia do Estado do Pantanal. O GUTAC, como já apontado, é considerado o pioneiro do teatro engajado, militante e de resistência em Mato Grosso do Sul. Na história nacional do teatro militante, as primeiras manifestações artísticas ocorreram entre os operários das indústrias e era destinada quase que exclusivamente a eles. Conforme aponta Garcia (1990), o teatro se insere em um contexto bastante específico, realizado mais como um momento em que os simpatizantes e os militantes libertários se juntavam para discutir suas ideologias, do que uma realização plena da linguagem cênica. Entretanto, apesar de sem grandes voos estéticos, esse teatro popularizou e disseminou a cultura entre o povo, além de reforçar um ideário político que lutava por melhores condições de vida aos operários e aos marginalizados de uma forma geral. Segundo a autora

Esse teatro de natureza social terá um papel no conjunto dos esforços dessa massa de trabalhadores em conquistar sua legitimidade enquanto conjunto social e minoria étnica e em preservar o ideário anarquista, disseminado pelos ativistas que aqui desembarcaram na onda do movimento migratório. No contexto mais amplo, insere-se no momento histórico que alcança profundas mudanças no perfil sócio-econômico do país.” (GARCIA, 1990, p. 90).

Incitados pelo projeto estético social de Brecht, usam a arte, o teatro, como arma contra a exploração política e social, uma vez que além de produzir e fazer circular bens culturais pela massa periférica, o objetivo era ressaltar a produção que dali poderia se desenvolver. Assim como o dramaturgo alemão, Cristina Mato Grosso e o GUTAC fazem uso do teatro com o mesmo intuito do teatro militante em sua origem, que era o de “esclarecer o proletariado sobre as causas reais de sua miséria, desmontar para ele as peças da máquina de que é uma engrenagem inconsciente, persuadi-lo de que pode paralisar o seu movimento, despertar-lhe a vontade de fazê-lo e de conquistar a liberdade.” (TOUCHARD, 1970, p. 154). Desta forma, busca-se um teatro que, sem ser moralizante, conscientize, clame por direitos dos cidadãos, sem, jamais, deixar de ser poético, artístico.

Segundo Pavis (2005), todo teatro é necessariamente político, se tomarmos a palavra pela sua etimologia, uma vez que ele coloca as personagens em determinado espaço, cidade ou grupo. Ainda segundo o autor, o termo está associado ao teatro popular e “tem por características comuns uma vontade fazer com que triunfe uma

teoria, uma crença social, um projeto filosófico” (PAVIS, 2005, p. 393). Assim, o teatro político nasce e se desenvolve “compelido por uma situação política e objetivando a superação dessa conjuntura à medida mesma que pretende se afirmar como manifestação legítima de cultura das classes trabalhadoras” (GARCIA, 1990, p. 77)

Nessa perspectiva, o teatro político recai no artista militante, engajado e popular. Segundo Bentley (1969, p. 154) “autores não-engajados são aqueles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença.”, sendo assim, por admitir fazer parte de um sistema ao qual não é possível manter-se alheio e por reconhecer que, por meio da arte, é possível fazer qualquer diferença é que Cristina Mato Grosso é considerada uma artista engajada. A dramaturga acompanha, portanto, essa vertente de um teatro que age também, mas não só, pela arte; que considera o teatro alimento ativo sustentado por e para aqueles que dele necessitam. A esse respeito, Touchard elucida a força transformadora da arte teatral ao instigar a vontade, seja de transformação, seja de não manter-se alheio:

o teatro também age no sentido de uma vontade de transformação de uma existência que se tornou difícil de tolerar. É ver apenas uma parte da ação da purgação dramática – ou da análise clínica – imaginar que ela impele o indivíduo a se submeter à injustiça social. Permitindo-lhe tomar consciência de sua comunidade com os outros homens, a purgação dramática fá-lo tomar consciência de sua força, de sua possibilidade de ação. (TOUCHARD, 1970, p. 157).

Nessa esteira, a obra *Foi no belo sul Mato Grosso (1979)* promove, no fim da peça, a perfeita união do popular com o engajado, ao fazer uma espécie de trova alegórica na última cena:

MÚSICA – (todos os personagens entram cantando e dançando)

Ah, mas a sorte vai mudar,
 Porque nós tá muito cheio!
 Sempre nas grandes jogadas,
 Só jogados de escanteio!!
 Cá entre nós já sem rodeio,
 Nós só serve de recheio,
 Prá bolso de lar alheio!
 Nosso filho já nem nasce,
 Pois a carne, o pão e o leito,
 E até mesmo um pé de alface,
 Só pro filho do “douto”,
 Vejam só em sua face, face
 Face, faça pão, plante feijão,

Prá engordar o seu patrão!

Mas agora digo basta!!!
 A barriga já tá cheia,
 Só cachaça, só desgraça!
 Ois nós vai comer na raça!
 Não queremos mais ração,
 Nem mais a prostituição,
 Nós vai já prá reação
 Abaixo a corrupção [...] (MATO GROSSO, s/d, p. 22 – 23).

Em outro trecho, utiliza-se o recurso da alegoria para fazer uma crítica sarcástica e mais severa.

Ah, a sorte tem que mudar,
 A barriga já tá cheia de roncar,
 De roncar, de roncar, de roncar,
 E RONCO JÁÁÁ!!!
 ROMBOROMROMBROMRROOONNMBROMROMM
 ROMBROMROMRMOROMROMBROMRMOROROMROM (coreografia da transformação. Os personagens, da confusão ressurgem com satíricas vestimentas ricas. Cantam e dançam)
 VÉIO ANJU – Ah, eu que era o véio Anju, me tornei o doutor Angelo!
 TODOS – Angelo
 VADO – Ah, eu fiquei gordo assim, gordo assado, de comer leitão assado, com a face toda rosada, de tanta macarronada!
 TODOS – Macarronada!!!
 JANJÃO – Ah, eu que era bem famoso pelo nome de Janjão, muito praser minha gente, sou João de Melo Capitão, e agora nesta terra não existe mais ladrão, pois aqui todos desfrutam da sua parte, seu quinhão!
 TODOS – Quinhão!!!
 PAI – Ah, nem sei mais o que é cachaça, de tudo agora acho graça, desconheço o que é desgraça, com dinheiro aqui no bolso, eu sou mesmo um boa-praça!
 TODOS – Boa-praça!
 CIDA E MÃE – Ah, não tem mais prostituição, não tem não, agora na nossa terra, a mulher só faz amor se tiver muito tesão!
 TODOS – Tesão!!!
 (Destacam-se Maria, com uma forte criança e Carmo)
 CARMO – Ah, quem sonhar levar pro mato, por um preço bem barato, escravo branco, escravo negro, e lá deixar o homem preso, dar de comida o carrapato, e surrá-lo feito trapo, EU MATO!
 TODOS – EU MATO!
 MARIA – Ah, vejam só meu lindo filho, o segredo da beleza vocês logo vão saber, pos o bebê só nasce agora, de parto LEBOYER!! (MATO GROSSO, s/d, p. 23 – 24).

E termina com um grito de “socorro” e esperança.

Mas não é nada disso, não
 Foi tudo uma ilusão,

Foi só um musical, meu pessoal!
 Maria está na prisão,
 Seus irmãos desgraçados estão,
 E assim vai essa geração,
 E outras que virão,
 Nosso tempo carece de ação,
 Prá aprumar essa geração
 E outras que virão. (MATO GROSSO, s/d, p. 24).

Assim se caracteriza 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.

2.3. Era uma vez no sertão central do Brasil: a constituição de *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 artisticamente, como a própria dramaturga elucida em entrevista concedida aos pesquisadores desta dissertação. No livro *Vozes do teatro* (2010), Mato Grosso 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 difícilimo 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”. Em seu livro, *Em busca de um teatro popular* (1981), Vieira traz um pequeno resumo do texto que, a princípio era um roteiro de cinema, mas em fins de 1969 acabou resultando em um processo teatral:

O roteiro mostrava o futebol como esporte popular e também a sua manipulação, a sua utilização no sentido de desviar o povo de seus verdadeiros problemas... A par disso, as más administrações que o Corinthians havia tido eram enfocadas no livro... Os dirigentes do Corinthians constituíam-se, em sua maioria, em capitães de indústrias, homens de negócios, divorciados dos torcedores e das suas aspirações... Graças a este contraste o clube viveu momentos de repressão, de ditadura, em que poucos perpetuavam-se no poder, afastando a maioria de qualquer decisão e de qualquer participação... (VIEIRA, 1981, p. 31).

A respeito desse espetáculo teatral, 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).

Em entrevista aos pesquisadores deste trabalho, Cristina Mato Grosso contou que estabeleceu contato com o dramaturgo da obra, também era um dos idealizadores do TUOV, que lhe mandou o roteiro da peça. A primeira ideia era fazer uma adaptação local da obra, transformando-a em *Operário, Meu Amor!*, em referência ao time de futebol Operário, muito popular no Estado do até então Mato Grosso.

No entanto, um fato local, 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 Vieira 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 os espetáculos não serem censurados. Entretanto, em entrevista, Cristina Mato Grosso relata sobre as incertezas que esse tipo de linguagem proporcionava, dando margem a interpretações que não eram o objetivo 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.

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.

Apesar da mudança de objetivo (do projeto *Operário, meu Amor!* à elaboração de *Foi no belo sul Mato Grosso*), o texto de Vieira teve grande influência no processo de constituição da peça, uma vez que a intenção de Cristina Mato Grosso era criar um teatro coletivo, em que todos trabalhassem juntos para a concepção do espetáculo, mesma política adotada pelo grupo TUOV na construção do *Corinthians, meu Amor!*, como aponta o próprio Cesar Vieira: “O objetivo principal foi o de se buscar um

trabalho coletivo com a participação de todos e, em especial, dos atores ‘criando sua parte’ com referência ao texto, a coreografia, ao figurino, etc...” (VIEIRA, 1981, p. 33).

Nessa mesma perspectiva, o GUTAC, que buscava por meio do colaboração de todos conceber seus espetáculo, desenvolveu um trabalho de “campo”, com pesquisas voltadas para notícias do cotidiano sul-mato-grossense. Assim, 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 *Arkê*, 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).

Uma das práticas exercidas pela dramaturga e pelo GUTAC era a pesquisa em jornais locais, de onde retiravam fatos de violência doméstica, infantil, negligência e condições subumanas de sobrevivência da população regional e nacional, e que influenciavam na ação artística do grupo. Na peça *Foi no belo Sul Mato Grosso*, além do ocorrido em 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.

A própria dramaturga afirmou em entrevista que 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 alguma 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 agridem 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” 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 sórdidos 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).

CAPÍTULO III: DESLINDANDO A DRAMATURGIA POPULAR: *FOI NO BELO SUL MATO GROSSO*

O trabalho de um dramaturgo vai muito além de “escrever uma história para ser encenada”, como já se tem discutido muito entre os estudos do texto dramático. Sua função é também despertar, por meio da arte, sensações e reflexões que se posicionem diante do meio ao qual este ser está inserido, seja ele local, nacional, global, ou todos ao mesmo tempo. Desta forma, apesar de existirem, como em toda literatura, algumas “regras” que regem a escrita de uma “boa” obra, defende-se que “A dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. E o poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos.” (PALLOTINI, 2005, p. 9) e Cristina Mato Grosso revela essa capacidade criadora e livre das amarras dos padrões.

Seus textos exploram um hibridismo de gêneros; transitam entre o popular e o poético, mostrando a cultura sul-mato-grossense de modo a torná-la universal, sem perder o diferencial sertanejo. Em *Foi no belo Sul Mato Grosso* as estruturas formais do texto dramática exigem uma leitura bastante atenta, uma vez que o enredo transita entre o passado e o presente, mesclando-se com passagens alegóricas, mas extremamente coerentes, com músicas e danças.

Jean-Pierre Ryngaert (1996) defende a ideia de que todo texto teatral deve, *a priori*, ser apreendido pela sua materialidade, pelo modo como se organiza na obra escrita, que, conforme Peixoto (1980) muito bem define, é a parte perene da arte teatral. Assim, objetiva-se deslindar a dramaturgia de *Foi no belo Sul Mato Grosso*, uma vez que a peça em questão se configura como um jogo de “vai e vem” no tempo, com informações distribuídas lá e cá, deixaremos-nos aconselhar por Ryngaert no modo de análise dramática: “esboçemos uma primeira abordagem interessando-nos apenas por suas marcas concretas, pelo sistema de cortes, de encadeamentos, de distribuição de discurso que a organiza.” (RYNGAERT, 1996, p. 35).

A investigação da obra *Foi no belo Sul Mato Grosso*, de Cristina Mato Grosso, pretende englobar tanto seu aspecto formal quanto adentrar mais profundamente nos objetivos da dramaturgia e em sua função humanizadora e intelectualizante. Como apontado por Ryngaert (1996, p. 35 – 36) “Quando tentamos compreender como se articulam as diferentes partes, pelo contrário, por que não se articulam, quando

identificamos as marcas espaço-temporais ou observamos mais de perto a distribuição dos discursos, lidamos, precisamente, com a organização da ficção” e essa organização textual, ou no caso a aparente desorganização, é proposital, portanto, fundamental para a apreensão do texto.

Desta forma, no intuito de descrever, ou “desarquivar”, a obra *Foi no Belo Sul Mato Grosso*, realizar-se-á um levantamento do enredo da peça, bem como de seus componentes constitutivos: título, personagens, espaço e tempo e, por fim, uma abordagem documental acerca do processo de criação da obra, destacando-se a percepção artística criadora de Cristina Mato Grosso.

3.1. Primeiros aspectos

Segundo o dicionário Houaiss (2009) **nomear** significa “3. Dar início a (algo que não existia); criar, instituir, designar. 6. Atribuir qualidade ou característica a; considerar (-se), classificar (-se), chamar (-se)”. Desta forma, ao nomear uma obra e dar nomes às personagens, o dramaturgo já está lhes atribuindo características específicas, designando-os a serem o que são. Seguindo essa mesma linha, Ryngaert (1996) atribui ao título da peça uma grande importância, uma vez que será por ela que o leitor se norteará e que o dramaturgo anunciará o seu sentido, de maneira objetiva ou com a intenção de confundir.

A obra *Foi no belo Sul Mato Grosso* possui uma estrutura linguística que nos remete à história de contos de fada: *Era uma vez* (Foi no...); um conto de fadas às avessas, permeado de elementos trágicos e filigramas de comicidade. Na troca do verbo **Ser** na primeira pessoa do singular do pretérito imperfeito (era) para a terceira pessoa do singular do pretérito perfeito (foi) há uma troca do lugar da fala; não é mais o *eu* que fala, que conta a história, mas ele, o *outro*. O olhar de fora, o olhar alheio às condições subumanas da sociedade começa, a partir daí, a participar também da história; essa história só nos é contada porque eles, os *outros*, contribuem para que ela ocorra.

O adjetivo belo, além significar beleza, qualidade do que é bonito, também possui em suas acepções aquilo que possui “elevado valor moral; sublime”. Além disso, associa-se ao que apresenta “honra ou glória” e “que há felicidade, venturoso” (HOUAISS, 2009). Levando-se em consideração o enredo da obra, pode-se dizer que o

adjetivo aparece com um duplo sentido: qualificar e ironizar. Considerando-se que há a nomeação explícita no título da obra do local onde se passa a história, Mato Grosso, e que o Estado é reconhecido pelas belezas naturais, acredita-se que ao qualificar de Belo ela esteja realmente fazendo referência a essas idiosincrasias interioranas. Entretanto, a história contada revela uma família silenciada, marginalizada, em que o conceito de moral é substituído pelo de sobrevivência. Não há honra, nem glória, e toda virtuosidade é massacrada pelo meio e por eles próprios; e é aí que se instaura a ironia.

Na história local, a divisão do Estado de Mato Grosso só ocorreu em 11 de outubro de 1977, e instaurada em 1º de Janeiro de 1979, originando o Estado de Mato Grosso do Sul. A peça de Cristina Mato Grosso foi encenada pela primeira vez em 1979, sendo que o contato com a peça de Cesar Vieira, *Corinthians, meu amor!*, e o fato ocorrido em Naviraí, por volta de Junho de 1976, já haviam sido vivenciadas pela dramaturga há algum tempo, ou seja, a peça foi elaborada em meio a uma grande disputa política-econômica do Estado. Ao utilizar o vocábulo Sul como um advérbio de lugar, a dramaturga relativiza e, concomitantemente, amplia a noção de espaço; o fato não ocorreu apenas no Estado de Mato Grosso ou de Mato Grosso do Sul, mas ao Sul do Estado. Em uma leitura mais abrangente, quiçá poderíamos dizer que esse Sul pudesse remeter à parte sul da América; também sul, bela e silenciada.

O título da peça faz, também, referência a uma antiga e tradicional música regional, *Pé de Cedro*, do compositor Goiá, que ganhou fama nacional com a interpretação de Sérgio Reis e Almir Sater. Na cena 12, é citado um fragmento da música, com a qual o nome da peça faz alusão direta: “Foi no Belo Mato Grosso/ Há vinte anos atrás/ Naqueles tempos queridos/ Que não voltam nunca mais...” (MATO GROSSO, s/d, p. 16)

A letra completa da música aborda a saudade de um tempo que já se foi, marcado por um pé de Cedro, com uma melancolia que dialoga com os acontecimentos da cena 12, em que a mãe percebe que Maria teve relações sexuais com o padrasto, desencadeando uma gravidez.

MÃE – E você, a bocoíó de mola aquereditou! Ô, minha fia! ... Esses homem é tudo iguá! ... Ele te deixou foi na mão, isso sim! (pausa) Ele sabia da criança? (Maria meneia a cabeça negativamente) ... Então... É do Seu Tobias? ... (pausa interrogativa de ambas) ... De quem é então? ... Na hora agá não aparece o pai da criança! (pausa. Repentinamente a mãe parece

lembrar-se de algo estarrecedor, petrifica-se, transforma-se:) Desgraçada!!!!
 É de seu pai!!! Vai tirar essa criança já, nem que for na paulada!!!
 MARIA – Não dá mais, mãe... Já vai nascer! (BLACK OUT). (MATO
 GROSSO, s/d, p. 19).

Este momento da peça é extremamente importante, com uma das cenas mais dramáticas. Apesar de se encontrar praticamente no final da peça, é por meio dela que o enredo se resolve, pois a partir daí é que descobriremos os motivos que levaram a protagonista a agir de maneira aparentemente tão inescrupulosa.

Assim, pode-se concluir que o título da peça *Foi no belo Sul Mato Grosso* confronta de maneira irônica o enredo da obra. Ao mesmo tempo em que o título remete a algo altivo, delicado, belo e harmonioso, como em um conto de fadas, a história desmascara uma sociedade que se quer mostrar “Bela”, mascarando seus marginalizados, colocando-os ainda mais à margem da sociedade. Amparada pela ironia e, de certa forma, também pela verdade, Cristina Mato Grosso revela já no título a ambiguidade, o hibridismo de sua obra: o belo e o horror, juntos na tragédia sertaneja dos marginalizados.

3.2. As personagens do belo sul

Segundo Pallottini (1989, p. 5), a personagem seria a “recriação dos traços fundamentais de uma pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios”, esses critérios compreende aquilo que o dramaturgo pretende passar ao seu público, o que espera despertar e como espera que isso aconteça. Nesse ponto o papel intelectual e humanizador do dramaturgo, e do artista de uma forma geral, se manifestarão.

Segundo Hall, a identidade é “formada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13), e sendo as personagens seres elaborados pelos dramaturgos para ganhar vida no palco, refletem, a certo modo, uma identidade que se assemelha ao contexto social/histórico representado. Assim, as personagens constituintes da peça *Foi no belo sul Mato Grosso* sofrem um processo de transformação daquilo que viria a ser a sua identidade, visto que esta é influenciada pelo

meio social e histórico ao qual o ser humano está inserido; sendo este um dos principais eixos temáticos da literatura de Cristina Mato Grosso. Assim, conforme Pallottini (1989), as características físicas, psicológicas e a situação social, política e ideológica das personagens constituem fatores relevantes no que concerne ao processo de constituição desses seres que representam a vida, já que “o personagem nunca é tal por si mesmo, mas é de alguma forma porque os demais são de alguma outra” (PALLOTTINI, 1989, p. 14).

Segundo Ryngaert (1996), os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante para a formação de sua identidade, e as personagens da peça em questão se apresentam de forma fragmentada; com nomes entrecortados ou meramente apelidos. Nessa esfera, pondera-se que o nome e o sobrenome de uma pessoa lhe confere, à princípio, *status* de cidadão, pois apenas assim se possui uma identidade. Na obra, as personagens de *Foi no belo Sul Mato Grosso* não apresentam essa condição, sendo todos chamados apenas por apelidos ou posição familiar ou social que ocupam, o que, de certa forma, caracteriza os chamados personagens tipos: *Mãe, Pai, Vado, Cida, Janjão, Índio, Carmo, Mulher do Seu Tobias, Véio Anju, Vizinha* e o *povo*, este apenas no início e no fim da peça.

A personagem *Mãe* é a mãe de Cida, Vado e Maria e casada com a personagem Pai. Matriarca de uma família que vive em situação social e financeira miserável, busca o sustento dos seus na prostituição. Apesar de suas constantes brigas, possui grande afeição pela sua família, defendendo-a sempre e, até mesmo, causando desentendimentos entre a vizinhança por isso. Ao longo do texto mantém-se, apesar de tudo, esperançosa, visando melhores condições de vida, mas, ao ver-se abandonada pelo marido, com o filho na bandidagem, a filha mais velha presa e a mais nova cair na prostituição, desilude-se e acaba virando uma ladra, igual ao filho.

O *Pai* é uma das personagens mais miseráveis. Caolho e alcoolatra não consegue sustentar sua família e nem mesmo sua honra. É violento com a mulher e os filhos, excetuando-se Maria, enaltecida por ele como uma santa e por quem nutre sentimentos carnavais.

Vado é o irmão de Maria. Essa personagem faz o tipo malandro, que abusa dos “jeitinhos” para conseguir sobreviver. Apesar de aparente inocência, deixa-se sustentar pela mãe e as irmãs. Por seu nome e seu perfil, assemelha-se muito a personagem Vado

de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, que também vivia à custa da prostituição de sua mulher. Seu fim é ser bandido, o único meio que lhe restou para seguir na vida.

A personagem *Cida* é irmã caçula de Maria. Invejosa, sente ciúmes de sua irmã, a qual, segundo a caçula, sempre se “dá bem” sem grandes dificuldades. O seu objetivo é elevar-se na vida, da forma que for necessário, sem se atentar a valores ou moral. Vive incentivando o irmão, Vado, a entrar no mundo do crime, insinua-se para o bandido amigo de seu irmão a fim de conseguir dinheiro ou alguma melhora na sua condição de vida. Por fim, acaba virando prostituta na casa de prostituição de Dona Generosa.

Janjão e *Índio* são os amigos que influenciam Vado a entrar no mundo do crime. Eles, assim como Vado, são produtos do meio. Encontram na bandidagem a única maneira de sobreviverem em uma sociedade em que eles são marginalizados, silenciados e ignorados, exaurindo-se toda e qualquer possibilidade de ascensão social.

Carmo é o namorado de Maria. Sonhador, trabalhador e honesto foi trabalhar numa fazenda distante, que oferecia ótimas oportunidades de crescimento, com o objetivo de juntar dinheiro para se casar. Entretanto, acabou virando um escravo na fazenda e deixando Maria desconsolada.

Sobre as personagens *Mulher do Seu Tobias*, *Véio Anju*, *Vizinha* e *povo* não são apresentados muitas características, uma vez que elas só aparecem em cenas específicas de maneira coadjuvante, sendo que o *Véio Anju* não possui falas. A *Mulher do Seu Tobias* manifesta-se por meio de fala apenas uma vez, na cena 5, como uma lembrança de Maria. Já a *Vizinha* e *povo* apresentam falas mais marcadas: a primeira em apenas uma cena (12) e o último no começo e no fim da peça.

Na última cena da obra, quando nos é apresentada uma paródia alegórica e crítica a respeito da situação das personagens, alguns desses personagens aparecem com nome e sobrenome ou titulação, indicando que saíram da situação de marginal, sem identidade, balbuciante, para alguém com valor: “VÉIO ANJU – Ah, eu que era o véio Anju, me tornei o doutor Ângelo” (MATO GROSSO, s/d, p. 23) e “JANJÃO – Ah, eu que era bem famoso pelo nome de Janjão, muito prazer minha gente, sou João de Melo Capitão, e agora nesta terra não existe mais ladrão, pois aqui todos desfrutam da sua parte, seu quinhão!” (MATO GROSSO, s/d, p. 24).

Mesmo os que são tratados pelo nome, como a *Maria* e o *Seu Tobias*, não possuem um sobrenome. Isso nos leva a crer que essas personagens possuem uma

identidade fragmentada, ou uma não-identidade, assim como os seus “nomes”, marginalizados, fragmentados, não especificados.

Centremo-nos na personagem principal e uma das únicas nomeadas: Maria. Para Pavis (2011), a noção de herói na tragédia é caracterizada pela presença marcante de uma carga emocional que provoca terror e piedade. Nesse sentido, pode-se dizer que Maria se configura como heroína da peça, pois transita por essas sensações a todo instante; uma heroína à guisa de Brecht, que, contrariando as “normas” da tragédia aristotélica, não precisa ser necessariamente de um condição social elevada, pois, ainda à exemplo de Brecht que “conseguiu apresentar-nos não uma prostituta ou uma criada de teatro, mas dois seres humanos verazes em seu abandono, em suas miséria, em seu bom senso, na força de seu amor.” (TOUCHARD, 1970, p. 163), Maria e sua família protagonizam a miséria, o desrespeito e a força de sobrevivência do povo.

Logo no começo da obra somos apresentados a uma protagonista que se apresenta nas didascálias como descontrolada, enigmática e inescrupulosa:

(No presídio. Fora das grades um amontoado de curiosos e furiosos. No interior da cela, uma moça. Ri com sarcasmo da multidão. Revoltada cospe-lhes na cara debochadamente:)

- Assassina!

_ Mulher do satanás!

- Por que não pensou na hora do bem bom, hien, hein??

- Bruxa da sopolândia!

- Miserável, ela nem chora de vergonha!

_ E ela sabe lá o que é isso?

(A moça faz desaforo, virando a bunda pra multidão)

- E ela ainda debocha!

- Não merece viver!

(a moça, cospe-lhes novamente, e tenta fazer todas as agressões possíveis).
(MATO GROSSO, s/d, p. 2).

Na cena seguinte, a moça da cena anterior, a protagonista, nos é revelada: “(Num casebre. A mesma moça do presídio, cujo nome é Maria [...])” (MATO GROSSO, s/d, p. 3). Entretanto, desconstruindo a imagem da protagonista criada pouco antes, na 6ª cena Maria começa a dar indícios de desilusão, desapontamento com a vida, em uma conversa com o seu irmão, Vado, por meio do recurso estilístico das reticências a personagem faz um monólogo interior¹ que a faz refletir sobre a sua vida e traz uma

¹ Monólogo interior é uma técnica narrativa que representa a consciência, as reflexões, de uma personagem, exprimindo o discurso mental da personagem, ou seja, aquele que não é explicitamente

melancolia à sua fala, como em um resgate íntimo na memória da personagem, relembrando o que foi perdido: a esperança.

(No presídio, Maria e Vado)

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

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

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

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

Na fala de Maria “É, eu gostava muito de chipa...” (MATO GROSSO, s/d, p. 8), a personagem faz uma revisitação às suas memórias. Apesar de estar dialogando com o irmão, nesse momento ela resgata seu passado, em um monólogo com sua consciência, o que torna a presença de Vado irrelevante. A cena é praticamente toda construída utilizando-se o recurso do monólogo interior, já que o diálogo transporta-se para um plano secundário e o foco se transfere para os monólogos das personagens: as reflexões de Maria e de Vado, implícitas nas suas falas. Tanto a personagem principal quanto o irmão se expressam como se não houvesse o outro; suas falas são de cunho reflexivo.

Essas características das personagens vão sendo descobertas no desenrolar da passagem de tempo textual de maneira a colaborar com a caracterização enigmática da personagem e de sua formação fragmentada, assim como sua busca pela identidade, que, aliás, está presente em praticamente todas as personagens da peça.

Além disso, Maria parece ser um nome eficazmente propício para essa heroína; um nome ambíguo que tanto remete à santa Virgem Maria quanto à Maria Madalena. A primeira uma mulher pura, escolhida por Deus para gerar o seu filho, sem pecados, sem maldade, como a própria Maria de *Foi no belo sul Mato Grosso* é descrita em alguns momentos:

PAI – Ó, prá vocês!!! (todos fogem correndo). Maria, **minha flor de maracujá**, vai lá no bulicho do seu Tobias e traz uma cachaça na conta. Prá você, ele não vai dizer não. Sabe por quê? Por que **você vai virar uma santa!** Aí, eu vou te comprar um vestido branco bem comprido, prender

pronunciado. Por meio do monólogo interior o tempo vivencial das personagens ganha uma expressão maior na diegese. É fundamentalmente utilizada no romance psicológico moderno. (REIS, 1988, p. 266)

bastante chumbinho na barra da saia, prá vento sem-vergonha nenhum mostrar suas perna... (MATO GROSSO, s/d, p. 13. Grifos meus).

PAI – [...] Oh, minha **flor de maracujá**, fala o que aconteceu, fala aqui no ouvido do rei, vem! (puxa Maria prá si). **Eu soube que nesse tempo todo que eu fiquei sem um vintém, você trabalhava dobrado e trazia o de comer prá casa**, até queijo! Não precisava tanto, minha flor. Sabe que você é a minha preferida no meio dessa cambada toda aqui em casa [...]. (MATO GROSSO, s/d, p. 07. Grifos meus).

Nessas cenas a personagem Maria é associada à simbologia cristã “você vai virar uma **santa**” (MATO GROSSO, s/d, p. 13. Grifos meus) e a personagem Pai atua como a tentação, com o objetivo de corromper a santidade, entretanto essa atitude do pai ocorre tanto por um desejo de assimilação e aproximação de algo bom pela personagem paterna quanto com o intuito de desmistificar a filha, evidenciando, deste modo, que não há como fugir das ações do meio em que se vive. Para tanto, o Pai utiliza-se da sedução, tanto no plano do discurso quanto corporal: “Oh, **minha flor de maracujá**, fala o que aconteceu, **fala aqui no ouvido do rei, vem! (puxa Maria prá si)**”, “Sabe que **você é a minha preferida**”. A presença física de Maria é a todo momento requisitada pelo Pai, evidenciando que o contato carnal é uma necessidade e que os sentimentos que ele nutre por ela vão muito além do paterno.

A imagem de Maria é a todo o momento associada ao símbolo da flor ou flor de maracujá; a flor “por sua natureza, é símbolo da fugacidade das coisas, da primavera e da beleza” (CIRLOT, Juan-Eduardo, 2005, p. 256), ou seja, remete às características físicas de Maria, enquanto que a flor do maracujá é popularmente reconhecida por ser a flor símbolo da Paixão de Cristo, até mesmo seu nome científico faz essa referência: *Passiflora*, que em Português significa flor da paixão. A constante associação de Maria à flor de maracujá remete, mais uma vez, a uma personificação feita pelo pai de um episódio bíblico: a Paixão de Cristo. O próprio Pai assume essa associação ao indicar posse dessa flor de maracujá por meio do pronome possessivo *minha* (“Oh, **minha** flor de maracujá...”). Maria, tal como Cristo, em sua boa vontade esforça-se para manter-se pura e santa, mas sofre incansavelmente com as tentações do mundo, da carne, do seu meio social. Entretanto, ao contrário de Cristo, Maria não resiste e corrompe-se, deixando de ser santa e tornando-se humana, passível de erros e cheia de pecados.

Assim, recaímos em uma segunda associação dessa personagem: Maria Madalena, prostituta, pecadora, impura, mas que pelo amor de Deus se salva,

arrependendo-se de seus pecados. Entretanto, a Maria protagonista da peça seria uma Maria Madalena às avessas, pois sua trajetória ocorreu inversamente a da personagem bíblica, uma vez ela era uma jovem pura e inocente, corrompeu-se pelo meio e se revoltou, tornando-se descrente.

(Nisso um missionário da igreja)

- Irmão, acalmai-vos! Antes que cometam tal ato ou seja ela condenada pela lei dos homens, levemos uma palavra de fé e esperança a essa pobre alma possuída pelo demônio! (abre um livro) ... À mulher, Deus concedeu o dom de dar a luz; um filho! ... e dele, fazer um homem de bem, através do amor, da graça espiritual e material ... (a **moça cospe-lhe na cara**. O missionário, limpando o rosto com um lenço, inabalável, prossegue o discurso) Crescei e multiplicai, disse o Senhor! (para a moça) Arrependa-te pecadora! Ainda está em tempo! (a **moça faz outro desaforo**) Ajoelha e peça perdão a Deus por tudo que tem feito de mal, sua herege!!! (a **moça explode gargalhadas**, o povo se revolta). (MATO GROSSO, s/d, p. 03. Grifos meus).

Ou, até mesmo, uma Maria-Ninguém, característica que também se atribui à Cida, irmã de Maria, ambos são nomes comuns nas classes mais humildes. Uns “ninguéns” que não fazem falta, passam despercebidas aos olhos da sociedade e, quando percebidos, são julgados e condenados.

1ª CENA

(Na rua, perto de um presídio. Uma mulher, um cego e seu guia:)

CEGO – (para a mulher) O que tá acontecendo lá, dona?

MULHER – Ihh, não dá nem prá falar! Uma desabergonha!

GUIA – Não conte!

MULHER – Pois conto sim, a infeliz matou o filho, e agora o povo quer pegar ela!

CEGO – Ahh!

MULHER – A sem-vergonha teve o filho no buraco da casinha!!!

GUIA – Santo Deus!

CEGO – Mas ela já não taã presa?

MULHER – E ir só presa, adianta? O povo quer é acabar com ela! Deus que me livre! (MATO GROSSO, s/d, p. 02).

Ou viram piada, chacota da desgraça alheia:

- Não é possível!! Criança nasceu na merda!

- Vôte! Eu hein... Basta já viver na merda... Esse aí, inventa de nascer nela!

- Não brinca, bate na boca! A criança morreu!

- Pudera! E que é que você queria! ...

- Esse aí, pelo menos morreu de boca cheia, hihi!

- Taí um causo! Esse, se nasceu na merda, pelo menos não taí fudendo em vida feito você! (todos riem)

- Ehh, cara!

- Credo, gente! Vocês não tem coração, brincando com a desgraça! Uma pobre criança!
- Que desgraça, que nada! Bem diz o ditado! Pobre não nasce, é cagado!! ah! ha! ha! ha! (todos riem)
- _ Dá pior que isso aqui, esse já escapou!!!
- Ora, deixa de reclamar da vida, ô meu!!! Quem sabe se ele vivesse... até podia ser um doutor! (todos gargalham). (MATO GROSSO, s/d, p. 20).

Nesse ponto, observa-se, novamente, a aproximação do tradicional com o contemporâneo, uma vez que, com o advento do romance, a figura do herói épico desaparece, dando lugar ao herói problemático, cujas ações e destinos deixam de ser conduzidas por forças superiores (deuses) e passam a ser condicionadas por forças sociais, ou seja, “[...] O romance é a epopeia sem deuses” (LUKÁCS, 1963, p. 100). Com efeito, dentro dessa realidade, as peças de teatro também passaram a incorporar esse novo padrão estético, uma vez que tais aspectos representam uma “[...] sociedade que não tem mais certeza de que forças superiores e sábias guiam constantemente os passos dos seres humanos” (SILVA, 2009, p. 180). Dessa forma, já na cena inicial de *Foi no belo Sul Mato Grosso*, as personagens estão lançadas num espaço diegético de alta tensão, o que, inevitavelmente, as conduz para situações-limite.

Acerca disso, David Ball (2009) estabelece como princípios básicos quatro tipos de conflitos dramáticos:

- Personagem contra ela mesma: o conflito se estabelece entre a personagem e suas próprias restrições, como moral, culpa e afins;
- Personagem contra outras personagens: o desejo de uma personagem é interrompido pela vontade de outra, compondo um conflito clássico entre objetivos divergentes;
- Personagem contra a sociedade: a personagem se encontra em confronto com a sociedade, lutando por sua liberdade;
- Personagem contra forças superiores: a personagem luta contra uma força superior, que pode ser o destino, o universo, Deus, os deuses, as forças naturais, etc.

Na obra dramática em questão, o conflito se estabelece entre as personagens e a sociedade, grande antagonista da peça, uma vez que ao infringir ou não se adequar às regras sociais, a própria sociedade se coloca como “força atuante”, fazendo a personagem pagar por suas “falhas”, influenciando diretamente em seu destino. No

fragmento ilustrado a seguir, os irmãos de Maria discutem acerca da dificuldade enfrentada pela família:

VADO – Mentira! O Janjão bateu mesmo ni mim e ainda levou todo o dinheiro do jornal!! Se não fosse duas grã-fina ficarem com dó de mim e me dá uma grana prá pagar pelo menos um pouco la na oficina, a essa hora eu já tava apanhando da polícia! É... a vida não tá fácil, sua jabiraca. Pensa que todo mundo tem vida mansa igual a você? Vai as sete horas prá casa da patroa... come do bom e do melhor... e ainda traz coisas prá casa, né...

CIDA – Não é nada disso, não, seu tubaco! Quando trago comida prá casa, você sabe muito bem que é escondido. E além do mais, quanto você pensa que eu ganho lá, hein? Sobra de comida, sapato velho, e as roupas então... é um azar danado, nunca serve prá mim! Sempre acaba ficando prá mãe ou prá jabiraca da Maria!

VADO – Quem manda ser azarenta, hi, hi.

CIDA – Dinheiro, então... só vez ou outra prá comprar um Arizona [...] (MATO GROSSO, s/d, p.4).

Neste outro fragmento, o pai (padrasto) relata sobre o descaso com a situação de trabalho, a saúde pública e o contentamento daqueles que nada tem com o pouco.

PAI – Hoje eu sou o rei. Acolho, mas rei! Hoje recebi a indenização deste maldito olho, (Ri bastante) Até que valeu alguma coisa perder essa droga em acidente de trabalho. Perdi um olho, mas em compensação, pela primeira vez na vida tenho dinheiro no bolso! Deus dá o frio conforme o cobertor: perde-se um olho, mas ganha-se dinheiro! Não é lá grandes coisas, mas dá! (pausa) Se bem que... se tivessem me atendido a tempo, eu não perdia a vista assim, não... E, eh, He, mas em compensação, perdia a indenização!! Ah ah ah ah. (MATO GROSSO, s/d, p. 07).

Na penúltima cena da peça, a cena 14, a dramaturga faz uma espécie de trova popular, acompanhada pela viola de Bete e Betinha, cantoras tradicionais da região, em que resume a história de cada uma das personagens.

O namorado de Maria,
Só porque casar queria,
Se embrenhou na fazenda tal,
Virou escravo, saiu só mal,
Sua comida era carrapato,
Seu pagamento só foi maltrato!

Maria, mãe assassina,
Que triste foi sua sina,
Prá sempre condenada,
Pior que mulher capada!

O padrasto acusado,
Do crime ter ajudado,
Apanhou tanto da polícia,
E apareceu enforcado,
Assim saiu a notícia:
Foi um caso de suicidado!

Vado virou ladrão,
E amigo de Janjão,
De bandido profissional,
Matou muito policial,
Dizia ele bem amaioral:
É pra vingar meu pessoal!

E Cida bem prostituta,
Na zona ficou batuta,
Zelada por Generosa,
Pessoa bem prestimosa!

Com o marido enforcado,
Filha puta desfrutada,
E a outra engaiolada,
Quis a mãe, desesperada,
Morrer logo atropelada,
Se atirando pela estrada!

Pensou bem, morrer que nada,
“De hoje em diante vou ser ladra”
E se enturmou com o filho Vado,
Já bandido procurado! (MATO GROSSO, s/d, p.21 – 22)

Desta forma, os discursos das personagens, juntamente com as indicações cênicas (didascálias), tornam-se norteadores para uma análise detalhada no que se refere à constituição das personagens e na determinação do tempo/espaço, pois “[...] no drama, a personagem se revela de um único modo: pela ação, aquilo que a pessoa faz, seus atos [...]. É através dos atos que os seres humanos revelam terem sempre assumido uma personalidade”.(BALL, 2009, p. 87). Assim, por meio de representação de personagens marginalizados, Cristina Mato Grosso revela a face obscura da sociedade, em que o trabalho é quase escravizado, a vida desvalorizada e o bem-estar inexistente.

3.3. Espacialidade e temporalidade na cena do belo sul Mato Grosso

Para Pavis (2007), o texto dramático é uma obra que visa a verossimilhança, ou seja, que figuram certo real, “contém determinadas expressões do espaço (os

adjuntos adverbiais de lugar, os elementos de ligação, pronomes pessoas, por exemplo) que ligam toda enunciação a seu lugar de tempo” (PAVIS, 2007, p. 138).

Segundo Ryngaert (1996), “o espaço e o tempo são categorias abstratas, difíceis de captar a leitura do texto, e que no entanto afetam radicalmente a representação” (RYNGAERT, 1996, p. 75) e, a meu ver, a própria leitura da obra. Contudo, “a organização do tempo da ficção vai de par com a estruturação do espaço” (RYNGAERT, 1996, p. 77), ou seja, o tempo e o espaço são de extrema importância na obra dramática e, praticamente, indissociáveis.

Acerca do tempo, Ubersfeld (2005) questiona sobre o que exatamente seria o tempo no drama, e acaba por considerar que:

a extrema dificuldade da análise do tempo no teatro vem do entrelaçamento desses sentidos do tempo, que transforma a temporalidade numa noção mais ‘filosófica’ que semiológica. O tempo no teatro é simultaneamente imagem do tempo da história, do tempo psíquico individual e do retorno cerimonial (UBERSFELD, 2005, p. 126)

E conclui:

o que nos parece decisivo para a análise da temporalidade teatral, é o estudo do que é textualmente perceptível, a saber, as articulações do texto: vemos como é, com o auxílio das articulações do textuais e de seu funcionamento, que se pode perceber o tempo teatral (tanto no texto como na representação. (UBERSFELD, 2005, p. 126).

Para Pavis (2007), o tempo é um dos elementos fundamentais do texto e parte da premissa de sua dupla natureza dentro do drama: o tempo cênico e o tempo extracênico. O tempo cênico é o tempo da representação, portanto, remete a si mesmo; o tempo extracênico (ou dramático) é o tempo do qual fala o espetáculo, da história. Centraremos-nos no tempo extracênico, que é:

Analisável de acordo com uma dupla modalidade, pela oposição entre ação e intriga (GOUHIER), fábula e assunto (formalistas russos), história ou narrativa (BENVENISTE, GENETTE), a saber, a relação entre “a ordem temporal da sucessão dos elementos na diégese e a ordem pseudotemporal de sua descrição na narrativa” (GENETTE, 1972: 78). Trata-se de apreender a maneira pela qual a intriga organiza – escolhe e dispõe – os materiais da fábula, como ela propõe uma montagem temporal de certos elementos. Este tempo da ficção não é próprio do teatro, mas, sim, de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma *outra cena*, dá a ilusão

referencial de um outro mundo, parece-nos logicamente estruturado como o tempo do calendário. (itálicos originais). (PAVIS, 2007, p. 401).

Em *Foi no belo Sul Mato Grosso* a noção de tempo não está linearmente estabelecida, promovendo, assim, cenas alternadas do passado e do presente. Isso pode ser considerado um artifício artístico utilizado para manter a tensão da peça, uma vez que “Na dramaturgia moderna, muitas vezes os dados que esclarecem os antecedentes do conflito e as motivações das personagens são revelados aos poucos, não se concentrando no início da peça” (PASCOLATI, 2009, p. 102). Contudo, a descontinuidade temporal da peça pode querer provocar o leitor/espectador, levando-o a refletir sobre os acontecimentos:

[...] toda *distância* (grifos do autor) textualmente inscrita entre o tempo representado e o tempo referencial indica uma *passagem* (grifos do autor): dos sentimentos, dos acontecimentos, da história. Todo corte temporal conduz o espectador (e também o leitor) a reconstituir uma relação temporal que não lhe é dada a ver, mas a construir. [...] A ruptura da unidade de tempo força o espectador a dialetizar o conjunto do que lhe é proposto, a *refletir sobre o intervalo* (grifos do autor) (UBERSFELD, 2005, p. 129)

A peça começa *in medias res* e é repleta de recursos estilísticos, tais como analepses (recurso) e prolépses (avanço). A constituição temporal se dá em coerência com toda a estrutura norteadora da peça: a fragmentação. Deste modo, podemos, basicamente, dizer que a obra perpassa por três tempos distintos: passado, presente, memória.

As cenas que se configuram no tempo presente, no que concerne ao universo cênico criado pela dramaturgia, são as 1, 2, 6, 7, 11 e 13. As cenas 1 e 2 se passam já no presídio, nesse momento ainda não aparece nenhuma personagem, apenas o “povo” que comenta os acontecimentos que levaram a tal “moça desalmada” para a prisão. Esse mesmo “povo” aparece na cena 13, quando as pessoas na rua comentam sobre a notícia que leram no jornal. Durante a cena 6, Vado, irmão de Maria, vai visitá-la na prisão e comenta sobre o rumo que sua vida seguiu; destino quase que inevitável para um povo sem expectativas. Na cena 7, Cida e mãe conversam sobre a condição precária em que estão depois que Vado saiu de casa para virar bandido, juntando-se com a turma do Janjão (cena 11), e o pai abandonou a família, então a mãe autoriza que a filha, Cida,

prostitua-se numa casa especializada, como que em um último suspiro de esperança para a filha

MÃE – [...] Cida, venha cá!! Vai, minha fia!! Deixa a dona Generosa te vestir, pode procurá ela agora.

CIDA – (sem acreditar direito) Agora mãe?...

MÃE – AGORA!! (Cida permanece parada) Vai, diacho!!! Que tá esperando???

CIDA – (saindo do torpor, ri soltando gritinhos contentes e sai correndo dando tchau para a mãe) CHAUU, MAEE!!!

MÃE – (acenando) Que Deus te abençoe, fia... Ó, Cida!!! (de longe, a moça pára) Não esquece que cê tem que aprender a beber!!! (luz em close no rosto da mãe. Suavemente penetra no espaço, música de sanfona e viola, murmúrios de muita gente em festa...) BLACK OUT. (MATO GROSSO, s/d, p. 10).

No tempo passado estão as cenas 3, 5, 8, 9, 10 e 12. Na cena 3 as personagens começam a aparecer; nessa cena o tempo volta-se para o passado, no momento em que Maria estava dando a luz, inocentemente, sem saber que o estava fazendo. Maria chega passando mal em casa e pede ajuda à mãe e aos irmãos, que confundem as dores do parto com disenteria:

CIDA – Maria tá mal, mãe...

MÃE – (para Cida) É broto de goiabeira prá acabar com a caganeira! (MATO GROSSO, s/d, p. 05).

Logo em seguida, após o anúncio da mãe que o almoço seria macarronada, Maria se esquece de seu mal-estar e todos se sentam à mesa. Essa cena, particularmente, fica com a ação não resolvida, uma vez que não retrata o que acontece com a Maria. Somente com a leitura total do texto é possível conseguir induzir que neste momento ela deu a luz no buraco de casinha, mas textualmente não existe nenhum indício; a mãe diz para ela tomar broto de goiabeira e em seguida a personagem principal se esquece que estava passando mal.

Durante a cena 5 nos é revelado que a criança a qual Maria deu a luz era de seu padrasto, uma vez que descreve a relação sexual entre eles. No contexto da cena, o pai/padrasto está bêbado e Maria triste e carente por ter sofrido assédio sexual no trabalho.

PAI – (abraçando Maria) Princesa, olha prá mim (beija-lhe) Eu juro que vou por isso em prato limpo! Não vai fiar assim, não, viu? ... Êta que tá o cangote cheirosinho, que que a danadinha passou... (enroscam-se pelo chão. – Música: /Venha que eu te consolo/ teu sofrimento tem fim/ Tu me abraça/ Me beija/ Me pega/ Prá ver se sossega essa tua paixão... (Os dois fazem amor. Chega a mãe, e vê os dois juntos... Luz cai em resistência... (MATO GROSSO, s/d, p. 08)

Na cena 8, as personagens se arrumam para ir à uma festa. A única cena harmoniosa e que expressa sentimentos alegres por eles, em que a dificuldade e o sofrimento da condição de vida tornam-se inferiores ao instante de felicidade e entretenimento. Esse sentimento reconfortante junta-se ao amoroso na cena 9, em que Maria e Carmo, seu namorado, se encontram pela última vez, pois ele partirá para trabalhar em uma fazenda e acabará como escravo branco. Nessa cena há um misto de sentimentos: amor, esperança e descrença.

MARIA – Não. Então vou junto...

CARMO- Não. Primeiro vou eu. Trabalho uns tempo, tempo de ajuntá um dinheirinho, mode nós casar. Depois... depois é depois... (pausa) Não fica amuada, já te falei, vai ser bom... e depois não é só eu que vai, vai o João também, o Tião... Não vai ser muito tempo, só um tempo de ajuntar dinheiro! Diz que o tal do “Mineiro”, dono chefão lá da fazenda é muito bão!

MARIA – (zangada) Só um tempo de ajuntar dinheiro!... Qualquer dia desses largo tudo. Tô cheia! Do pai, da mãe, da filha do seu Tobias, da mulher dele, da puta que o pariu! Largo tudo e vou embora!

CARMO – Vai largá nada, não, Maria. Não tem prá onde ir! Me espera. Eu volto e nós casa. BLACK OUT. (MATO GROSSO, s/d, p 12 – 13).

Em sequência, na cena 10, discorre uma cena que aparenta representar a rotina da família: o pai/padrasto chegando bêbado em casa, ameaçando de morte a mulher e os enteados e acabando por desmaiar embriagado no chão. A cena 12 é a última cena com as personagens e relata o momento em que a mãe de Maria descobre que ela está grávida, como já citado anteriormente.

A cena 4 é a única que remete a um estado de lembrança ou, nos termos de Genette (1979), uma pausa, recurso estilístico em que a narrativa para e o texto se dedica a uma reflexão de cunho psicológico ou filosófico.

(Luz no rosto de Maria, no interior da cela. Vozes off:)

MÃE- Cê sempre só me deu desgosto, sua bruaca! Não sabia que tava criando uma cobra!!!

MULHER DO Sr. TOBIAS – que não me avisou que essa cadela vivia de gracinhas com você??

POVO – Vamos acabar com ela! Bruxa!

CARMO – Não vai largar nada não, Maria. Não tem pra onde ir. Me espera. Eu volto e nós casa.

PAI - ... Hoje eu sou rei e você é a princesa... (luz cai em resistência). (MATO GROSSO, s/d, p. 06 – 07).

As falas dessa cena remetem a outras e se configuram como cruciais para o desenvolvimento da ação da dramaturgia. A rejeição e desapontamento da mãe, a acusação injusta da patroa, o julgamento do povo, a desilusão com o namorado e, por fim, o envolvimento indesejado com o pai/padrasto e que desencadeou a transformação da personagem, sendo, portanto, a principal ação dramática.

Voltando-se para a questão do espaço, Anne Ubersfeld (2005) apresenta três formas de se reconhecer o espaço na dramaturgia:

1. O espaço teatral primeiramente é um lugar cênico a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto de existência.
2. Os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico são extraídos das didascálias, que fornecem, como sabemos: a. indicações de lugar, mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nomes das personagens (não esqueçamos de que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo tempo, um certo modo de investimento do espaço (número, natureza, função das personagens); c. indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: ‘andando a passos largos’, ‘agachando-se’ ou ‘imóvel’).
3. A espacialização pode originar-se do diálogo. A maior parte das indicações cênicas em Shakespeare é simplesmente deduzida dos diálogos (é o que denominamos ‘didascálias internas’). (UBERSFELD, 2005, p. 92 – 93).

Pavis (2007) define espaço fazendo a distinção de “espaço dramático” e “espaço cênico”. Para o autor, o espaço cênico é o espaço da atuação e se concretiza, portanto, na encenação; já o primeiro pertence ao texto dramático, é o espaço construído pelo leitor/espectador para construir a imagem da estrutura dramática do universo da peça, sendo que “esta imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação” (PAVIS, 2007, p. 135).

A título de análise, concentrar-nos-emos no espaço dramático, uma vez que a dramaturgia é o foco desta dissertação. Seguindo as orientações de Ryngaert (1996), para se realizar a análise do espaço de um texto dramático é necessário realizar um levantamento das indicações cênicas que possam indicar lugares considerados úteis pelo

dramaturgo para o desenrolar do enredo. Entretanto, é necessário se atentar ao fato de que “conforme as estéticas, estes serão precisos e detalhados ou, ao contrário, muito vagos e mesmo totalmente ausentes” (RYNGAERT, 1996, p. 81 – 82), sendo que a obra dramática em questão se encontra mais apropriadamente adequada às últimas características.

A estrutura espacial de *Foi no belo sul Mato Grosso* é, assim como a temporal, caracterizada pela ruptura, uma vez que cada cena se situa em lugar distinto sendo este, na maior parte, indeterminado pelo discurso, nos levando a crer que “a dispersão do lugar da história (grifos do autor) significa que a história se dá não apenas no espaço real, mas em lugares diversos” (UBERSFELD, 2005, p. 131). Considerando que “a cena representa uma simbolização dos espaços socioculturais [...] o espaço teatral é o lugar da história” (UBERSFELD, 2005, p. 94) e o caráter denunciador da condição subumana na obra de Cristina Mato Grosso, nota-se que tanto o tempo quanto o espaço representados na obra se unem para expor uma história que se agrega não apenas ao Estado do Mato Grosso do Sul, mas num sentido muito mais amplo.

Por ser o espaço “não somente a imitação de um lugar sociológico concreto, mas a transposição topológica das grandes características do espaço social tal como é vivido por uma determinada camada da sociedade” (UBERSFELD, 2005, p. 102), apenas dois espaços são descritos nas didascálias pela dramaturga: presídio e casebre, e algumas variações (quintal do casebre, dentro do casebre). Uma única cena se passa numa trilha (cena 11) e outra em que se descreve uma fila de ônibus (cena 19): “(Numa fila de ônibus. Ônibus atrasado. As pessoas se espremem e brigam por causa de lugar” (MATO GROSSO, s/d, p. 19). Todos os ambientes remetem a lugares marginais, de qualidade inferior, o que corrobora na composição do drama, uma vez que está em consonância com as características das personagens.

No final da cena 7, quando Cida vai para a casa de prostituição, cria-se um ambiente alegre que contrasta com a tristeza da mãe ao ver o destino da filha, ressaltando a melancolia da cena: “(luz em close no rosto da mãe. Suavemente penetra no espaço, música de sanfona e viola, murmúrios de muita gente em festa... BLACK OUT.” (MATO GROSSO, s/d, p. 10). Esse contraste dramatiza e poetiza; a tensão criada entre a tristeza e o descontentamento da personagem Mãe com o destino de sua filha, a alegria proveniente de uma ilusória esperança por parte da personagem Cida e a

ambientação criada pela música alta de festa indicada nas didascálias produzem um efeito sutil e poético para caracterizar algo muito triste, trágico. Essa é uma das marcas da dramaturgia de Cristina Mato Grosso: suavizar com poesia a tragicidade da vida real.

O espaço determinado pela fala das personagens só aparece em dois momentos, ambos fazendo referência ao Estado de Mato Grosso do Sul. O primeiro se dá na cena 9, quando Carmo fala para Maria a localização da fazenda onde trabalhará: “CARMO – Maria, cê lembra daquele dia que chamaram prá trabalhá uns tempo numa fazenda lá das banda de São Gabriel d’Oeste? Mais pra cá de Bandeirantes?” (MATO GROSSO, s/d, p. 12). O outro caso se dá na penúltima cena, 14, durante a paródia que é cantada por todas as personagens em conjunto: “Era bem Campo Grande,/ Lá no Sul de Mato Grosso” (MATO GROSSO, s/d, p. 20).

Portanto, a ordem cronológica e a noção de espaço do texto não são fixos na peça, uma vez que é composta por cenas que se alternam nos planos do passado e do presente, se homologando e, por vezes, se relativizando e em espaços que ora estão completamente marcados (cenas 9 e 14) ora, na maior parte do texto, estão amplamente definidos, apenas indicando como deve ser o espaço cênico.

3.4. O drama sertanejo: a repercussão da linguagem teatral do centro do País.

A noção de gênero textual é há muito discutida, uma vez que as fronteiras desses se mesclam, dificultando a sua definição. Os gêneros dramáticos não são diferentes; sendo assim, conforme Pascolati (2009), passou-se a adotar o termo formas dramáticas por “ilustrar melhor a mistura de gêneros, a ideia de estrutura textual e abarcar a multiplicidade de formas criadas pelo teatro ao longo da história.” (PASCOLATI, 2009, p. 106.).

Américo Calheiros, diretor da peça *Foi no belo sul Mato Grosso* e fundador do GUTAC juntamente com Mato Grosso, em declaração ao *Jornal de Brasília*, em 1980, declarou que a peça se caracterizava como sendo uma “tragicomédia sertaneja”, que também representava o urbano em seu sentido mais prejudicial, o socioeconômico. Nas palavras do próprio Calheiros em entrevista ao jornal: “Na verdade é um drama cruel, e como diretor eu trabalhei para levar a tragédia a suas últimas consequências,

transformando-a em tragicomédia, permitindo, dessa forma, uma visão mais clara da violência que um sistema pode provocar em uma família sem recursos financeiros.”. Entretanto, ao contrário do que afirma Calheiros, não há presença de traços tão contundentes de elementos tragicômicos em *Foi no belo sul Mato Grosso* a ponto de categorizá-la desta forma. Contudo, tentar classificar esta obra não acrescenta nem tão pouco diminui a sua qualidade estética, sendo, portanto, irrelevante.

Podemos dizer que obra de Cristina Mato Grosso, se necessário fosse uma classificação, contemplaria o que poderíamos chamar de gênero misto. Segundo Pavis (2007) o gênero misto é capaz de “aliar o sublime ao grotesco e de esclarecer a existência humana por fortes contrastes.” (PAVIS, 2007, p. 420). Desta forma, parece bastante coerente a essa “classificação”, uma vez que a peça retrata a existência humana marcada, ou massacrada, pelo contexto socioeconômico em que ela está inserida, fazendo isso de forma poética, mas não menos cruel e forte do que a realidade.

Essa realidade retratada na peça, e na dramaturgia de Cristina Mato Grosso de uma forma geral, é construída, principalmente, pelo já citado trabalho de pesquisa do grupo GUTAC. Por meio dessas pesquisas realizadas sobretudo em jornais do Estado, a dramaturga se familiariza com fatos recorrentes no subúrbio sul-mato-grossense ou, ate mesmo, da marginalidade em âmbito nacional, uma vez que nessa época o Estado passava por um momento político delicado (a divisão do Estado) e a sua identidade jornalística, por assim dizer, ainda não estava muito bem definida o que acarretava na divulgação de notícias de outras regiões do Brasil por vezes mais destacadas do que as do próprio Estado. Um exemplo disso é que a história da criança nascida em Naviraí que inspirou Cristina Mato Grosso na elaboração da obra não foi encontrada nos principais jornais que circulavam na região na época; entretanto, outra notícia, muito semelhante, foi divulgada pelo jornal *O Progresso*, de Dourados, de grande circulação na época. Eis a notícia:

Mãe jovem matou filho

RECIFE – A comerciária Maria José Cavalcanti (22 anos, rua São Vicente de Paula, Alta da Liberdade, Moreno) ficou grávida do noivo Mauro Francisco de Souza e escondeu o fato à família durante os nove meses de gestação. Na semana passada deu á luz no banheiro de casa e, por meio de asfixia, matou o filhinho e atirou o corpo num matagal. Descoberto o corpo, o delegado Djair Lopes Diniz iniciou as investigações que culminaram com a identificação da

autora do crime. Arrependida Maria confessou ter agido sob estado psicológico “fora do normal”. (O Progresso, 1976, p. 02).

Um fato importante a ser destacado é que no jornal há um erro de grafia referente ao ano (anexo B e C) em que aparece 1876 ao invés de 1976, evidenciando as precárias condições dos meios de divulgação da região na época. Como se pode notar, o fato ocorreu em Recife, Estado de Pernambuco, e encontrou maior destaque do que o ocorrido em Naviraí. Sendo esse jornal um dos principais meios de comunicação da época, postula-se que Cristina Mato Grosso o teria utilizado como fonte inspiradora, juntamente com o fato de Naviraí, para evidenciar também que as histórias se repetem, que as tragédias e as condições marginais da população é uma questão nacional. O fato de as tragédias terem ocorrido no Recife (nordeste) e em Naviraí (centro-oeste) parece ser uma providencial coincidência, já que a dramaturga sempre embebedou sua arte com as influências da cultura nordestina, mesclando-as e, nesse momento, sua percepção artística de criação se concretizou em *Foi no belo sul Mato Grosso*: a tragicomédia que faz unir os vários “brazis” por meio de uma tragédia real.

Isso faz ressoar a teoria da *plasticidade cultural* da dramaturgia de Mato Grosso do Sul discutida por Enedino e São José (2011), sendo essa a prática reveladora do grau de liberdade de criação do escritor e de toda a sua habilidade de incorporar o novo ao tradicional, transfigurando-o, como é o caso da dramaturga Cristina Mato Grosso, como apontado pelos estudiosos da dramaturgia sul-mato-grossense:

a dramaturga Cristina Mato Grosso põe em prática a plasticidade cultural no seu fazer literário, pois grande parte de suas criações dramáticas parte de fatos e de pessoas muitas vezes esquecidas na memória ou nem mencionadas nos registros oficiais, mas que ela descobre por meio de intensas pesquisas. Na esteira do pensamento de Rama, esse processo transculturador inicia-se com a reinserção nas fontes originais, podendo intensificar alguns elementos da tradição ou ainda recuperar estratos mais primitivos ainda não conhecidos. (ENEDINO & SÃO JOSÉ, 2011, p. 35).

Além da notícia anteriormente citada, outras encontradas nos principais jornais veiculados na época retratam acontecimentos que dialogam profundamente com o enredo da obra dramática, como pode ser observados nos anexos D, E, F, G, H e I. Essas notícias relatam acontecimentos do cotidiano da população menos favorecida, casos de violência, descaso, embriaguês, fatos que são diariamente vivenciados pelo e

dialogam muito com o enredo da peça. No anexo D, a notícia de uma criança que se afoga no reservatório de água por descuido dos pais; o anexo E traz a embriaguês de duas mulheres amalgamada à negligência com a criança, além do abuso de autoridade e a omissão dos poderes públicos retratados na reportagem “Espancamento: secretaria em silêncio total”; o anexo F traz nas ocorrências policiais menores infratores e roubo de comida, evidenciando o caminho que a população segue quando não há respaldos que a auxiliem; ainda nas ocorrências policiais, o anexo G noticia a violência doméstica; no anexo H apresenta nas ocorrências policiais a violência desgarrada e da relação trabalho doméstico *versus* patrão; e, por fim, no anexo I mais uma vez manifesta-se a violência como único meio de resolução dos problemas dessa parcela da população.

De acordo com Enedino & São José (2011), a peça estreou em 7 de dezembro de 1979, com a presença do responsável pela área de teatro do Serviço Nacional do Teatro (SNT), Aldomar Conrado, que veio especialmente para ver a estreia, pois objetivava avaliá-la para inclusão no Projeto Mambembão/80, do Ministério da Educação e Cultura. *Foi no belo sul Mato Grosso* foi aceita e percorreu vários centros culturais do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia e Brasília, além de cidades do próprio Estado.

O espetáculo recebeu muitas críticas, sendo em sua quase unanimidade boas. Mariangela Alves de Lima, d’*O Estado de S. Paulo*, em 26 de Janeiro de 1980, descreveu o espetáculo como sendo uma “boa surpresa” e que se destacava por possuir uma “identidade própria” e uma “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 (LIMA, 1980).

Em Brasília a peça estreou em 30 de Janeiro de 1980, ficando em cartaz por quase uma semana. O *Jornal de Brasília*, em 31 de Janeiro de 1980, noticiou a temporada do espetáculo na cidade, destacando a trajetória do grupo e o enredo da peça. Na perspectiva do jornal, o espetáculo “desenrola toda a problemática que o envolve num ângulo bastante crítico, de forma a possibilitar ao expectador uma análise fria e um questionamento racional, em cima do tema e da proposta.”

Celso Araújo, repórter do Correio Braziliense em 1980, noticiou na época os espetáculos participantes do Projeto Mambembão, enfatizando dois espetáculos que, nas palavras do repórter, redimiram o teatro popular brasileiro: *O Baile Pastoril da Bahia* e *Foi No Belo Sul Mato Grosso*. A respeito da peça do Gutac, proferiu a seguinte crítica:

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. [...] Os atores de Campo Grande trabalham na emoção desses fatos e de uma linguagem arremessada contra a brutalidade da vida diária brasileira: o desemprego, as péssimas condições de saúde, alimentação, educação. Eles estão atocaiados, tentando se defender num espaço onde se concentram os oprimidos. E o patético se manifesta na grossura, na violência dentro de cada um, na impossibilidade quase diária de quem “vive na terra do gado e passa fome”. Também 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. (ARAÚJO, 1980).

No âmbito regional, a peça causou grande repercussão, ressaltando e afirmando a identidade sul-mato-grossense no teatro. O *Jornal da Cidade*, em 2 de dezembro de 1979, descreveu a peça como sendo “dinâmica” e onde a “música regional dá o colorido

autêntico de Mato Grosso do Sul” e que “a peça tem como proposta básica, mostrar um teatro sul matogrossense comprometido com a realidade brasileira”. Para o *Diário da Serra*, a professora e produtora cultural Maria da Glória Sá Rosa, em 07 de dezembro de 1970, fez as seguintes observações acerca do trabalho do GUTAC e a peça *Foi no Belo Sul Mato Grosso*:

A peça de Cristina Mato Grosso, dirigida por Américo Calheiros, apresenta nítidos aspectos do teatro grego em que as situações explodem no ritmo de uma grande festa dionisíaca. [...] O espectador sente-se tomado pela sensação incômoda de que está presenciando cenas repletas de fel contra as quais deveria gritar, em vez de sorrir e resignar-se. [...] Tendo vivido sempre em contacto com a vida das periferias, Cristina sente-se a vontade para situar os conflitos de suas personagens. Todas as cenas foram tiradas de nossos momentos, pertencem a nossa vivência cultural, aparecem descritas diariamente nos jornais. A autora apenas reinventou o cotidiano, desenhado nas letras de imprensa, o que torna menos dolorosa a cor e o cheiro das feridas. [...] Considerando que a única saída para resistir ao desespero visceral do cotidiano é mergulhar nas ondas do humor, oferece soluções irresistivelmente cômicas, que conferem à peça a mesma vivacidade dos autos vicentinos ou das comédias picarescas de Lope de Vega. [...] *Foi no Belo Sul Mato Grosso* é a mais linda festa de risos guisos, carinhos mudos, sonhos se partindo, em que podemos tomar parte para refletir que o mundo é um sertão cujas vias ásperas só os astutos dominam. (ROSA, 1979).

Em Dourados, a jornalista Noemi Mendes Siqueira Ferigolo caracterizou o espetáculo como um “retrato de gestos, palavras e silêncio, traduzindo a situação de muitas famílias de nossos bairros” e que “cada cena é um reflexo de miséria e de grandeza do mundo em que vivemos, é uma felicidade sufocada, uma solidão contagiante, numa poesia realista”. *O Progresso* de Dourados, um dos jornais de maior circulação na região, em 17 de Outubro de 1980, também dedicou um espaço para noticiar o espetáculo sul-mato-grossense que estava fazendo tanto sucesso no Brasil. Em suas páginas, veiculou-se a notícia da apresentação da peça em palco douradense, enfatizando-se a sua temática social, mais especificamente a violência social a que, essencialmente, as periferias estão submetidas, mas que são retratadas de modo “sério e consciente, com um lado bem humorado por conta de uma ironia crua, desmistificando os falsos padrões, atrás dos quais se escondem a grande maioria”

Flora Thomé, no *Jornal do Povo* de Três Lagoas, em 09 de Novembro de 1980, proferiu as seguintes palavras a respeito do espetáculo:

Foi no belo sul Mato Grosso é pleno e vigoroso de motivações afetivas: mostra o cotidiano tão repleto de agressões, violências, denúncias, mas também a ironia, o sarcasmo e alegria que, em alguns momentos atinge a descontração. Tudo isto em meio a um clima, ambiente e linguagem regionais. (THOMÉ, 1980).

Um teatro inspirado no cotidiano, popular, engajado, talvez realista, assim ficou caracterizado a primeira grande peça de Cristina Mato Grosso em âmbito nacional. A esse respeito, cabe citar Touchard (1970) que, ao falar a respeito da ideia de realismo no teatro, ressalta que esta está inevitavelmente ligada à espera de uma revelação, mas que, no entanto, “não se trata de nos dar o sentimento do já visto, apresentando-nos os objetos ou as imagens de nossa vida cotidiana, mas, ao contrário, de nos espantar, mostrando-nos que os ignorávamos, mesmo pensando conhecê-los” (TOUCHARD, 1970, p. 117). E é deste modo que Cristina Mato Grosso nos apresenta a realidade: de maneira inesperada, mostrando, descaradamente, aquilo que achamos que sabemos o que é e como funciona, mas ignoramos, ou fingimos ignorar, a realidade e, mais uma vez utilizando-se das palavras de Touchard (1970), que a “humanidade era a causa única de sua própria perda”. (p. 113). Assim, a dramaturga sul-mato-grossense afirma sua posição perante o teatro e sua função de intelectual atuante em um cenário que mesmo aparentando-se desfavorável, floresce em arte.

CONSIDERAÇÕES

A busca por uma identidade teatral sul-mato-grossense, aliada às influências do tetro popular e engajado, militante, projetaram o projeto estético da primeira peça sul-mato-grossense a ser reconhecida em âmbito nacional: *Foi no belo sul Mato Grosso*. Apesar de no campo editorial ainda ser uma peça inédita, a obra dramática em questão caracteriza-se como um marco na história de Cristina Mato Grosso e, conseqüentemente, do GUTAC, pois é a partir dela que se imprime a identidade cultural regional nas produções artísticas e intelectuais da dramaturga.

Tanto a trajetória artística intelectual da autora dramática quanto o projeto estético do grupo (GUTAC) refletem no processo de constituição da peça estudada; sendo assim, para conseguir compreender a originalidade, a firmação da identidade sertaneja é necessário que se conheça o percurso intelectual, político/social artístico existente por trás da obra.

Dentro do panorama cultural, o Estado de Mato Grosso do Sul, especialmente por estar localizado quase no meio do país, recebe muitas influências de outras grandes potências culturais brasileira, tais como São Paulo, Brasília, Minas Gerais, etc., o que corrobora na classificação que propusemos ao dizer que ele se caracteriza como um Estado culturalmente híbrido, o que se reflete também na sua dramaturgia, uma vez que, apesar de suas marcar mais evidentes serem o teatro popular engajado, trabalham com o teatro escola, o teatro de bonecos, os mamulengos e etc.

Como se pode notar, confirmamos pela análise que o pensamento do grupo, norteado pela figura da intelectual Cristina Mato Grosso, é a busca pela identificação de uma linguagem nacional, mas que seja marcada pelos seus aspectos idiossincráticos regionais, alcançados por meio da ruptura e da tradição do teatro popular; um popular-erudito, social, engajado, com uma linguagem autônoma, exatamente como o desejo de liberdade e firmação da cultura sul-mato-grossense.

Foi no belo sul Mato Grosso se configura como marco dos ideais gutactianos, já que, nas palavras de dramaturga Cristina Mato Grosso, “deixou em brasas as marcas da nossa preocupação pela defesa de nossa identidade e pelas condições sub-humanas a que nosso povo está submetido.” (MATO GROSSO, 2007, p. 59). Essa preocupação também com o teatro em sua vertente social, é outra grande característica do teatro da

dramaturga sul-mato-grossense, o que vem além de reafirmar a já conhecida e necessária função humanitária e social do teatro, a função de intelectual exercida por Cristina Mato Grosso, uma “intelectual como um exilado e marginal, como amator e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder.” (SAID, 2005, p. 15).

A obra dramática *Foi no belo sul Mato Grosso* possui como grande característica suas idiossincrasias populares/regionais e seu posicionamento político/social, entretanto a sua estrutura textual se configura como uma marca da dramaturga. A irregularidade espaço-temporal da peça manifesta a intenção criadora da autora, que procura reconstruir também na estrutura de sua obra, a ruptura, a inconstância em que vive àqueles que ela representa.

Desta forma, suas personagens permanecem nesse mesmo segmento, uma vez que a, conforme saliente Ubersfeld (2005), a personagem nunca aparece isolada, mas torneadas de fatores extra e intratextuais que a constituem; as personagens do *Foi no belo sul Mato Grosso* apresentam-se todas, sem exceção, fragmentadas, em construção, modeladas pelo meio em que vivem.

As canções de Bete e Betinha, as paródias carnavalizadas, a linguagem cotidiana são elementos que aproximam o teatro do público, uma vez que eles se veem em cena e, ao mesmo tempo, resgata um teatro que valoriza e, muito mais do que isso, busca o popular e a irreverência em suas manifestações artísticas e que se relacionam com o objetivo da peça: a busca pela identidade teatral sul-mato-grossense.

A escassa, praticamente inexistente, publicação de textos dramáticos sul-mato-grossenses acabam por esconder ou abafar a cultura do Estado, a sua identidade. Entretanto, a grandiosidade cultural de Mato Grosso do Sul é infinitamente menor do que os estudos acerca dos temas, especialmente quando relacionados à dramaturgia. Essa dissertação tem o intuito de contribuir para a escassa produção intelectual do teatro do Estado, para, além de fomentar, divulgar o belíssimo e peculiar trabalho do teatro de Mato Grosso do Sul.

REFERÊNCIAS

a) Geral

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ASSIS, Machado de. *Crítica e variedades*. São Paulo: Globo, 1997.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

BRAGANÇA, Maurício de. *Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana*. Revista IPOTESI, Juiz de Fora. Volume 12, número 1, jan/jul 2008, p. 119 – 133. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaiptotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>. Acesso em 02/05/2013.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: _____. Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. P. 77 – 92.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.140-162.

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

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

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

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

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

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

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

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

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

HOUAISS, Antonio. *Dicionário houaiss eletrônico de língua portuguesa*. Versão 3.0. Objetiva, 2009.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. 5ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

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

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

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

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

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

_____. *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.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.

REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

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

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

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

_____. *O cosmopolitismo do pobre: uma crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SELIGMANN, Márcio Silva. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

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

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

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Tradução de Pedro Paulo de Sena e Bruno Palma. São Paulo: Livraria das cidades, 1970.

VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VEIRA, Cesar. *Em busca de um teatro popular: as experiências do Teatro União e Olho Vivo*. 3º Ed. Santos: CONFENATA, 1981.

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

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção leitura e crítica).

b) Artigos em jornal

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

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 de outubro de 1980, p. 3.

FOI no duro real que ela se fez. *Jornal de Brasília*, Brasília, 31 de Janeiro de 1980. Artes & Espetáculos, p. 17.

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

MÃE jovem matou filho. *O Progresso*, Dourados, 17 de Novembro de 1876 [sic 1976], p. 2

MATO GROSSO, Cristina. *O teatro nas escolas de Campo Grande I*. Jornal da Cidade, Campo Grande, 02 de dezembro de 1979.

MENOR afoga-se na caixa d'água. *Correio do Estado*, Campo Grande, 01 de Julho de 1976, p. 05.

MULHERES embriagadas movimentam Rua 14. *Correio do Estado*, Campo Grande, 02 de Julho de 1976, p. 03

NA briga de vizinhas, pau, faca e até casse-tête. *Correio do Estado*, Campo Grande, 15 de Julho de 1976, p. 02.

OCORRÊNCIAS policiais: Menor roubou 6,600 em Bandeirantes; Roubo de dinheiro e macarrão. *Correio do Estado*, Campo Grande, 02 de Julho de 1976, p. 11.

_____ Tentou esfaquear esposa. *Correio do Estado*, Campo Grande, 03 de Julho de 1976, p. 05.

_____. Espancado por desconhecidos; Doméstica roubou patroa. *Correio do Estado*, Campo Grande, 07 de Julho de 1976, p. 02.

SÁ ROSA, Maria da Glória. *Foi no Belo Sul Mato Grosso*. Diário da Serra, Campo Grande, 07 de dezembro de 1979. Variedades.

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

ANEXOS

ANEXO A: Obra dramática: *Foi no belo sul Mato Grosso.*

ANEXO C: Jornal O Progresso (foco).

DOURADOS — Quarta Feira, 17 de Novembro de 1.876

mes Mãe jovem matou filho

RECIFE — A comerciária Maria José Cavalcanti (22 anos, rua São Vicente de Paulo, Alto da Liberdade, Moreno) ficou grávida do noivo Mauro Francisco de Souza e escondeu o fato à família durante os nove meses de gestação. Na semana passada deu á luz no banheiro de casa e, por meio de asfixia, matou o filhinho e atirou o corpo num matagal. Descoberto o corpo, o delegado Djair Lopes Diniz iniciou as investigações que culminaram com a identificação da autora do crime. Arrependida Maria confessou ter agido sob estado psicológico "fora do normal".

7,6 milhões de toneladas de

ANEXO D: Jornal Correio do Estado. Notícia: "Menor afoga-se na caixa d'água".

CORREIO DO ESTADO

Campo Grande, Mt., 1º.07.76, Página 3

Polícia Federal queima 200 mil cruzeiros: drogas

Drogas, maconha e sementes de maconha que, se levadas à comercialização entre os viciados apurariam cerca de 200 mil cruzeiros, foram incineradas ontem à tarde por agentes do Departamento de Polícia Federal, sob a orientação do chefe da Delegacia de Entorpecentes. A incineração, em local apropriado em área da 9ª Cia. OAM, abrangeu 171,5 quilos de maconha, 764 ampolas de perivintin, 8 quilos de sementes de maconha e 110 comprimidos de perivintin.



A operação, que teve início às 14,15 horas e durou cerca de 30 minutos, todo o material entorpecente foi amontado e molhado com gasolina e óleo cru para garantir a destruição total que realmente aconteceu. Segundo a Polícia Federal, 10 das drogas e a maconha queimadas ontem já eram oriundas de apreensões feitas no período de dezembro do ano passado até maio do ano corrente.

Após a incineração, o que restou foi deixado

mente revolvido para evitar qualquer tipo de sobra, mas tantas ampolas como as sementes e comprimidos haviam sido totalmente destruídos, o mesmo ocorrendo com a maconha em estado bruto.

Os agentes da Federal esclareceram que cada ampola de entorpe

cente - e cada comprimido - são normalmente vendidos aos viciados ao preço unitário de 10 cruzeiros, no máximo. A maconha geralmente é transformada em vários tipos de cigarros: "fininho", "pacas", "tochas" e "baseados", sendo a quantidade das mais variáveis, dependendo do

centro em que é comercializada, do traficante e do próprio consumidor.

Todas as drogas foram levadas para o local da incineração em veículo do DPF, descarregadas e desembrulhadas dos pacotes, para se fazer o monte que será queimado. É a primeira

incineração, este ano, e serviu para mostrar que a campanha antitóxica está surtindo resultados positivos, pois em anos anteriores as incinerações atingiam, numa só vez, mais de 800 quilos e milhares de comprimidos e ampolas de entorpecentes.

A UEMT vai afastar alunos desistentes

Numa sessão de quatro horas de duração, realizada no restaurante universitário, com a presença de vinte e seis, dos seus trinta e dois participantes, o Conselho Universitário da UEMT, homologou sobre o curso de Estudos Sociais, no Centro Pedagógico de Três Lagoas, e sobre o afastamento de alunos, (resolução emitida pelo Conselho de Ensino e Pesquisas).

Com a aprovação da medida, será considerado desistente o aluno da UEMT

que deixar de efetuar matrícula em dois semestres consecutivos ou quatro alternados, desde que não esteja incluído no Artigo 100 do regulamento geral da instituição que trata da interrupção dos estudos pelos universitários matriculados.

A homologação vem coordenar a existência de vagas nos cursos mantidos na Universidade Estadual, no caso de desistência de seus alunos. Foi aprovado pelos conselheiros a apreciação de oito convênios que a enti-

dade efetuou com a Universidade Federal de Goiás, para pesquisas sobre a lei-shmaniose e melioidose do rebanho bovino; com as Secretarias de Saúde e de Educação e Cultura do Estado, Santa Casa, Sesi, Corpo da Paz e Indústria e Comércio de Artefatos de Metal. Estes convênios visam complementar as atividades didáticas dos alunos que tem assim possibilidade de extensão de seus estudos nas práticas possíveis através da existência destes acordos.

DOURADOS

Menor afoga-se na caixa d'água

Dourados - O menor Jefferson da Rosa, que contava com 1 ano e seis meses de idade, morreu afogado no reservatório de água do bar e restaurante Douradense, à rua Marcel

no Fines esquina com Hilda Berto Duarte, enquanto seus pais Adão Elias da Rosa e Vanda Jarrete da Rosa, proprietários do restaurante atendiam os frequentes à hora do almoço.

Os pais que procuravam o garoto, na casa de algum vizinho, só depois de muita procura, se lembraram do reservatório onde encontraram a criança sem vida.

Novo comandante no 18º GAC

Rondonópolis - No próximo dia 8, em ato a ser presidido pelo general-de-brigada Gilberto Costa Pereira, comandante da 2ª Brigada Mista, o coronel Roberto Nunes Mendes, passará o comando do

18º GAC aquartelado nesta cidade, ao tenente-coronel José de Souza Costa Lima. A solenidade, estarão presentes as autoridades militares, civis e eclesásticas.

Tiroteio quase mata sócia de Waldick

Belém - Cerca de oito pessoas, incluindo o delegado de Urubitinga, município paraense, ficaram feridos ante-ontem à noite durante um tiroteio envolvendo o cantor Waldick Soriano, seu empresário Carlos Alberto da Silva e a filha do cantor que não gostaram do sócio de seu artista predileto que jogava os olhos e os chapéus para a plateia.

Tudo começou quando Waldick Soriano e seu empresário estavam bebendo em um bar pouco antes da apresentação e um peculiarista do município disparou suas armas por não concordar que houvesse nin-

guem melhor que seu cantor preferido.

O empresário levou uma facada no pécoço e está internado no hospital entre a vida e a morte, enquanto que o cantor desapareceu na confusão, sem que alguém saiba informar o seu paradeiro.

Governo garante Levy no SEDIMAT

Culabá - O governo nunca sequer cogitou em demitir Levy Campanhá do cargo de diretor do SEDIMAT, e creio que não há de parte do próprio Levy intenções de demitir-se - disse ontem o chefe da Casa Civil do Governo de Mato Grosso, David Baniun, ao desautorizar informações que circularam com insistência

em Campo Grande e na Capital do Estado, segundo as quais, despedido com a imprensa estadual, Levy Campanhá deixaria a direção daquele órgão.

O próprio Levy Campanhá disse que até o momento não lhe "passou pela cabeça" deixar a direção do Serviço de Divulgação de Mato Gros-

so - SEDIMAT - lembrando, inclusive, que nos últimos tempos os boatos sobre sua saída se lembraram corriqueiros, quando o governo se instalou, em Três Lagoas, segundo disse, o boato de que ele havia sido exonerado, chegou a irritar o próprio governador Garcia Neto.

KAMPALA

Sequestradores libertam 47 reféns e ameaçam explodir Boeing hoje

Nairobi - O terroristas armados com dinamite e granadas de mão e que mantêm sequestrado um jato da Air France, em Uganda, libertaram ontem 47 pessoas, entre mulheres, crianças e anciãs que estavam a bordo mas ficaram destruído o aparelho, com explosivos juntamente com eles mesmos e os restantes 209 reféns se foram atendidos em suas exigências para que os governos de cinco países libertem 53 pessoas detidas por ligações criminais com o movimento palestino.

Os sequestradores deram prazo até às 15 horas de hoje às autoridades de Israel para que as autoridades des atendam seus pedidos. O presidente de Uganda, Idi Amin, apelou aos governos de Israel, França, Alemanha Ocidental, Suíça e Quênia para que atendam os "combates da liberdade" e considerou muito razoáveis as propostas dos sequestradores.

Prisioneiros

Entre os 53 prisioneiros exigidos há na serem postos em liberdade pelos se-

questradores se incluem um sobrevivente do ataque ao aeroporto de Tel-Aviv e dois membros de um grupo guerrilheiro da Alemanha Ocidental.

A lista de prisioneiros políticos, cuja libertação é exigida, inclui 40 de Israel, 6 da Alemanha Ocidental, 5 no Quênia e um na Suíça e outro na França.

Um calor sufocante era ontem um dos maiores problemas enfrentados pelos reféns mantidos a bordo do Boeing, o Air Bus, da companhia francesa.

CONVITE

Correio do Estado pede o comprometimento dos abaixo relacionados para retirada de recibos pendentes de pagamento por publicações efetuadas nos anos 75 e 74:

Dr. Joaquim Alves Vieira
Centro Beneficente Português
Abadia Teodoro
Produções Peter Pan
Oficina Mecânica Lantermac
Dr. Sizenando Martins
Egina Barbosa
Comagro - Comissaria Comercial Matogrossense Ltda.
Solmar da Luz
Luiz Augusto Jendiroba
Dr. Roberto A. M. Piedade
Joice Mattos
Comercial Industrial Madeireira Ltda
Astor Anastácio
Alzira Pereira Dias
Irene Kanya
Empreiteira Corrêa
Ricardo Pettengill
Fernando Furtado Pereira
Horácio Gomes Grande

MIMMO
Boutique

ONE: 4-8903
RUA CÂNDIDO MARIANO, 1334
CAMPUS GRANDE - MT.

CORREIO DO ESTADO

ASSINATURAS
FONE 4-3004

REFRIGERADOR

APARELHOS DE SOM PHILIPS

TODOS OS DIAS DO ANO HÁ SEMPRE ALGUÉM APAGANDO VELINHA NUM BOLO DE, LALAI DOCES.

- TERRAS

DR. NEGRÃO
ADVOGADO

Fone: 4-3222
RUA DOM AQUINO, 1354
EDF. CONJUNTO NACIONAL

129 AND
5/122.

VASP 10,20 hs. **PORTO ALEGRE** Diariamente **BOEING 737** **Cr\$ 965,00**
onde você voa com quem gosta menos 4º e 6º

ANEXO F: Jornal Correio do Estado. "Ocorrências policiais: Menor roubou 6,600 em Bandeirantes; Roubo de dinheiro e macarrão".

CORREIO DO ESTADO Campo Grande, Ms., 02.07.76, Página 0

Copagáz pode passar controle ao exterior

São Paulo - O grupo Copagáz anunciou ontem que vai esperar 90 dias por uma resolução do Conselho Nacional do Fretado respondendo a sua Portaria 1/61, que proíbe as companhias distribuidoras de gás liquefeito de gás liquefeito de engarrafarem o seu produto em botijões vendidos por concorrentes. Se a União não tomar essa medida, o grupo Copagáz aceitará a proposta de compra que lhe foi apresentada por uma empresa similar norte-americana.

Segundo o diretor do grupo, Sr. Uze Zahran, as grandes distribuidoras de gás que atuam no Brasil, todas ligadas a empresas estrangeiras, estão usando a Portaria 1/61 para pressionar os concorrentes de menor porte, ficando-lhes uma situação insustentável ao promoverem o desvio, para pontos distantes da sua área de atuação, dos botijões por elas vendidos a famílias que constituem a sua clientela.

Na opinião do Sr. Uze Zahran, é ilegal a vinculação do

comprador do botijão de gás a companhia a distribuidora que o vendeu. "Naturalmente, o consumidor, o seu dono legítimo e pode dar-lhe o destino que melhor lhe convier, assim como o proprietário de qualquer outro bem. Além disso, a vinculação obrigatória determinada pela Portaria 1/61 o transforma em uma espécie de escravo do vendedor do botijão, que pode ou não atender aos seus interesses de consumidor", TRANSCRITO DO JORNAL DO BRASIL.

Automóveis mais caros desde ontem

Kio - Os veículos nacionais passaram a custar mais caro em média 6 por cento desde ontem, de acordo com as novas tabelas aprovadas pelo Conselho Interministerial de Preços. Com esse aumento, o terceiro imposto este ano, o total acumulado até agora atinge 23 por cento.

Os maiores aumentos foram para os caminhões, que chegaram a atingir percentuais de 7,43 por cento. O reajuste dos veículos da linha Volkswagen foi inferior a 5 por cento. Os novos preços, aprovados preliminarmente, ainda serão submetidos a uma análise pelo CIP.

As novas percentagens de aumento são as seguintes: Volkswagen-Brasília, 4,37; Variant, 4,25; Sedan-1300, 4,14; Sedan-1600, 4,49; Passat, 4,97 e Kombi, 3,62. Ford Caminhões: F-75, 4,92; F-100, 5,19; F-350, 4,27; F-400, 5,02; 600, 5,70 e F-750, 4,76. Automóveis Ford: Galaxia, 6,25; Maverick, 5,71; Corcel, 5,28; Rural, 5,00. General Motors Caminhões: C-14, 7,43; C-6503, 7,43 e D-6503, 5,99. Automóveis GM: Opala, 5,8; Caravan, 5,22; Comodoro, 5,99; Chevette, 6,64; Chrysler: Dodge-Charger, 4,22; Dodge-1800-Polara, 5,10. Caminhões: D-100, 4,75; D-300, 5,70; D-700, 4,12; D-900, 3,93; D-950-Diesel, 5,21. FIM: Alfa-Romeo-2300, 6,38; FIM-180, 6,14; FIM-130, 6,45. Scania-caminhões: L-110, 5,54; L-7-T10, 6,15; L-110, 5,74; L-115, 6,29. Mercedes Benz - caminhões: L-668, 5,42; L-110, 4,83; L-1313, 5,16; L-1513, 5,66; L-2518, 6,01; L-5, 1519, 6,87. Toyota: Jeeps: 00-50, 6,22; 00-55, 6,14.

Brasil pode importar leite em pó da Polônia

Brasília - A importação de seis mil toneladas de leite em pó da Polónia está sendo negociada pelo governo brasileiro que pretende efectuar novas vendas de arroz para aquele país. Todavia, segundo fontes oficiais, não se trata de uma "operação sada", que significa a troca de um mercado

ria por outra. Lembra-se que em abril o Brasil já vendeu 15 mil toneladas de arroz para a Polónia e poderá vender mais 5 mil, dependendo dos entendimentos.

Caso sejam confirmadas as negociações efectuadas a importação de leite em pó polonês será administrado pela COBAL, como "reserva de segurança" para garantir uma eventual dificuldade no abastecimento interno, de leite natural, neste período de entressafra.

Se concretizada a importação, o Brasil terá importado, este ano, 9 mil toneladas de leite em pó exterior.

OCORRÊNCIAS POLICIAIS

MEJOR ROUBOU \$ 500 EM BANDEIRANTES

Acha-se detido na Delegacia Regional de Campo Grande o menor U.C.S., de 14 anos, autor do roubo de Cr\$ 6.600,00 na casa do sr. Mauro Gomes de Freitas, residente em Bandeirantes. Dia 27 do mês passado o menor foi contratado para fazer limpeza no quintal do sr. Freitas. Começou cedo e por volta das 11 horas o patrão precisou sair com a esposa e deixou U.C.S. sozinho. Quando o casal regressou não encontrou o menor, e indo ao quarto do casal verificar se tudo estava em ordem deu

por falta do dinheiro. Na residência do menor informou-se de que o mesmo não estava, e logo um vizinho declarou que U.C.S. havia tomado um ônibus para Campo Grande. No dia seguinte às 8 horas o sr. Freitas postou-se na Estação Rodoviária, Sabia que o menor tinha parentes em Nioaque e supôs que o mesmo iria seguir para aquela cidade. Não deu outra coisa, pois momentos depois chegava o menor com três sacolas atalhadas de compras, inclusive cigarros e liquore. Campon muito colado em Bandeirantes e aqui em Campo Grande, ficando apenas com um saldo de Cr\$ 1.840,00. O sr. Freitas levou U.C.S. para Bandeirantes e entregou ao delegado de polícia. Tratando-se de menor, o delegado houve por bem encaminhá-lo ao Regional de Campo Grande.

Viagem de balão acaba fracassando

Halifax, Grã-Bretanha - O Centro de Buscas e Operações de Regate das Forças Armadas Britânicas informou ontem que o norte-americano Carl Thomas, que tentava cruzar o Oceano Atlântico a bordo de um balão de gás, foi resgatado anteontem à noite por um barco mercante soviético.

Thomas, que tentava a façanha em comemoração à passagem do bicentenário da independência dos Estados Unidos, foi encontrado 300 milhas ao Sul de Halifax, numa balança vazia.

Venezuela ameaça romper com Uruguai

Montevideo - As relações entre Venezuela e Uruguai poderão ser rompidas, em decorrência do grave incidente verificado na segunda-feira desta semana, quando uma mulher que buscava refúgio na Embaixada venezuelana em Montevideo foi retirada à força daquele território neutro por policiais que chegaram, inclusive, a agredir o embaixador venezuelano. A ameaça está contida em protocolo enviado pela Chancelaria venezuelana à Chancelaria uruguaia, em que também se pede a devolução das armas.

O embaixador Júlio Ramos, da Venezuela, declarou que "estamos a ponto de romper relações. Vence hoje (ontem) o prazo para que a mulher seja devolvida pelos policiais a paisa, na que a retiraram dos jardins de nossa Embaixada".

Dr. GIORDANO NETO
E
Dr. MARCO AURÉLIO BERTONI
(ADVOGADOS)

RUA 14 DE JULHO, 2.661 (Nº NOVO),
1º ANDAR
CAMPO GRANDE-MATO GROSSO

DESQUITE E ANULAÇÃO
Escritório especializado
Rua 14 de Julho, 570-1º and.
-conj. 104 Fone 4-6480-Cx. Postal, 5
Atende-se o Interior OBS: OAB/MT 995

LIVRARIA TROUY

Representante da Companhia Editora Nacional

EM CONDIÇÕES IGUAIS AS FIRMAS DE OUTROS ESTADOS, DE PREFERÊNCIA ÀS DE SUA CIDADE; POIS O DINHEIRO PERMANECERÁ CIRCULANDO AQUI, REVERTENDO EM PROGRESSO PARA A COMUNIDADE.

RUA 14 DE JULHO, 1012 - FONE: 4-1075

MOTORISTA. VOCÊ TAMBÉM É RESPONSÁVEL

O pedestre campograndense exige Faixas de Segurança



O Serviço Municipal de Trânsito está na obrigação de acabar com espetáculos como este!

MOÇA

EXIGE: Boa dactilografia Prática anterior em serviço de escritório.

OFERECE: Salário compensador em serviço de condução Uniforme Lanche completo Assistência médica, hospitalar e de férias.

Tratar na "CAMPO GRANDE DIESEL S/A", à Av. Costa e Silva, 1.101 (após o Corpo de Bombeiros).

BOUTIQUE ELLUS

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS DA MODA JOVEM MASCULINA E FEMININA BREVEMENTE SEÇÃO INFANTIL

RUA RUI BARBOSA, Nº 2657 CAMPO GRANDE-MATO GROSSO

BRASIFRIO S.A.
INDÚSTRIA E COMÉRCIO DE REFRIGERAÇÃO

VENDEDOR LOJISTA

Nosso departamento de vendas está precisando para admissão imediata.

EXIGE: Carteira Profissional Experiência e Otimismo Referências

OFERECE: Fixo e comissão Técnica de vendas Ótimo ambiente de trabalho

Entrevista à rua 14 de Julho nº 1044, ao lado da Igreja Ortodoxa, dias 5, 6 e 7 do corrente, com Sr. Salvador.

SRS. AGRICULTORES

Para corretivo de solo e maior produtividade em sua lavoura use o

CALCÁRIO MIRANDA

produzido pela Mineração Miranda S/A.

Temos para pronta entrega. Maiores informações, em Terenos, na esplanada do Noroeste do Brasil.

GRATOS PELA PREFERÊNCIA.

Nós gostamos de clientes exigentes, afinal de contas há 20 anos que estamos na liderança

FOTOLITOS - CLICHES A TRAÇÃO E Reticulas Fotocomposição - IMPRESSÃO DE CARTAZES FORMATO ATÉ 56 X 76

CLICHERIA CORREIO DO ESTADO
RUA 14 DE JULHO, 1026 - FONE 4-3004

sempre presente na vanguarda da tecnologia avançada

ANEXO H: Jornal Correio do Estado. "Ocorrências policiais: Espancado por desconhecidos; Doméstica roubou patroa".

Brasília colidiu com motoca

Às 13 horas de ontem, no cruzamento das ruas 13 de Maio e Maracaçu, deu-se uma colisão envolvendo a Brasília placa TG 9932, de Presidente Prudente, São Paulo, conduzida por Luiz Carlos Silveira, e a motoca placa AD 689, pilotada por Carlos Eduardo M. da Silva, residente à rua 13 de Maio nº 1000. A colisão causou danos materiais na motoca, não havendo vítimas, porém compareceu para a medida de praxe.

Pavimentação da Cabreúva concluída até sábado

Apimentação asfáltica de ruas constantes do Projeto Bairro Cabreúva, deverá estar concluída até o próximo sábado, dia 10. O anúncio foi feito ontem pelo prefeito Leoy Dias durante visita que fez às obras daquele populoso bairro, acompanhado pelo engenheiro Helton Patrício Lopes, titular da Secretaria de Obras e Serviços Urbanos - SOSU - e outros.

Com a conclusão da pavimentação da Cabreúva, a Prefeitura de Campo Grande acaba com um dos mais antigos tabus urbanísticos da cidade: o asfaltamento da rua dos Ferroviários, localizada no centro da cidade e até há pouco tempo, andarem o asfalto sempre reivindicado por seus moradores.

O Projeto Bairro Cabreúva foi elaborado previsto a pavimentação asfáltica de 54,432,56 metros quadrados de ruas e co-

Batida de veículos congestionava o trânsito

Esteve ontem na redação do CORREIO DO ESTADO o proprietário do veículo placa AE-6497, Ahir Maia, para esclarecer que na matéria publicada ontem, sob o título "Batida de veículos congestionava o trânsito", foram cometidos alguns enganos. O interessado explicou que o motorista do ônibus do Expresso Curitiba, Onofre Novalis, além de ter provocado a colisão, e que se recusou ao diálogo, e que apesar de todas as suas tentativas - infrutíferas - o trânsito acabou ficando congestionado na Avenida Altona Pena, indicou, ainda, que a única solução encontrada para resolver o impasse, de maneira civilizada, foi procurar o diretor da empresa de ônibus, sr. Queiroz, que o atendeu com toda a gentileza possível, inclusive, censurando o condutor do coletivo e prometendo-se a ressarcir os prejuízos causados aos Jeep do sr. Ahir Maia.



Ocorrências Policiais

ESPANCADO POR DESCONHECIDOS

Quatro desconhecidos, ontem à noite, saíram de um bar situado na rua Jussara, no Guaraná, e em qual quer motivo agrediram violentamente a José Alvin da Silva, residente na mesma rua, causando-lhe escoriações. Na manhã de ontem a vítima registrou queixa na distrital do Amambai.

DOMÉSTICA ROUBOU PATROA

Na distrital do Jardim Paulista, ontem de manhã dona Serlene Auxiliadora da Silva, registrou queixa contra sua empregada, a doméstica Maria Cristina Rocha, acusando-a de haver-lhe roubado a importância de 160 cruzeiros e um corte de tecido. Adiantou a queixa a que Maria Cristina, antes de vir para a sua casa morava na rua 13 de Maio, 180, em Curitiba, capital do Paraná.

ACIDENTE DE TRÂNSITO

CAPOTAMENTO NA BR-163

A menor Marta Ercer, de 13 anos, natural do Rio Grande do Sul, foi vítima de escoriações generalizadas ao capotar na BR-163, ontem à noite, o veículo no qual viajava e que não foi identificado. Marta deu entrada no Pronto Socorro às vinte horas. O acidente ocorreu no trecho Campo Grande-Bandeirantes.

NASCIMENTOS

Na Maternidade de Campo Grande, das 17 horas de segunda-feira à tarde de ontem, nasceram 12 crianças, sendo 6 meninos e 6 meninas.

ASSINATURAS

ANUAL Cr\$ 400,00
SEMESTRAL Cr\$ 230,00

VENDA AVULSA

CAMPO GRANDE Cr\$ 2,00
OUTROS MUNICÍPIOS Cr\$ 2,50
NÚMERO ATRASADO Cr\$ 3,00

REPRESENTANTES

Rio e São Paulo: XIAE SP, Rua Lopes Chaves, 472. Fones: 67-4451 e 67-2801.
Rio de Janeiro: Presidente Vargas, 590 - conj. 1109. Fone: 223-4642.
Porto Alegre: PROFAL, R. Cal. Vicente, 456-2a. Fones: 24-14-40 e 25-29-64.
Salvador: SITAL, Av. Góes Dantas, 8 - conj. 610. Fone: 2-1003.

À redação não se responsabiliza pelos artigos assinados ou de origem definida. De original, mesmo quando não publicados, não serão devolvidos.

EMPRESA

CORREIO DO ESTADO LTDA

Indústria-Comércio-Imprensa

INSCRIÇÃO ESTADUAL - 13002805-3

CGC/MF-03232071-001

Rua 14 de Julho, 1026
Fones: 4-3004, 4-8715 e 4-6530
Telex: CORRESTADO - G Postal 451

DIRETOR: J. Barbosa Rodrigues

CORREIO DO ESTADO

REDATORES: Idalio da Silva, Antônio João Hugo Rodrigues e Marcos Fernando Hugo Rodrigues

GERENTE: José Maria Hugo Rodrigues

Terra para muita gente...
do futuro e do presente.

DOURADOS!

Mato Grosso Diesel S.A. convida você:

Inauguramos hoje nossa nova filial para atender o grande progresso de Dourados e suas regiões vizinhas.

De hoje em diante Dourados conta mais no mapa das importantes cidades brasileiras. Porque distribui desenvolvimento.

md mato grosso diesel s.a. INDÚSTRIA E COMÉRCIO

Av. Marcelino Pres, 4523 - Dourados
Matriz: Campo Grande

Filial: Curitiba - Barra do Garças
Três Lagoas - Porto Velho, RO

Distribuidor:

FIAT-ALLIS **CLARK** **VIBRO DYNAPAC** **HWB** **STEIGER**

ANEXO I: Jornal Correio do Estado. Notícia: "Na briga de vizinhas, pau, faca e até casse-tête".

Campo Grande já tem mais de 70 mil eleitores

Chegou a 70,326 o número de eleitores registrados na 3ª Zona Eleitoral, até o dia 30 de maio passado, segundo as formações colhidas junto aos responsáveis pelo Cartório Eleitoral, em Campo Grande. Hoje, a cidade que maior número de eleitores possui em todo o Estado, tem 70,924. Nas eleições de 1974, contava com um total de 60,142, enquanto Rêde tinha com 3,537; Ribas do Rio Preto, 3,376; Terenos, 2,817; Sidrolândia, 2,529; e Gandinópolis, 2,436. Jaquequã, 1,895 e Compinho, 901.

No Cartório Eleitoral, que funciona no edifício de Fomen, são fornecidos em média, 80 títulos por dia. Nos outros postos existentes (Guandu, Jockey Club, Vila Carlot e Vila Populana), a média é de 50 títulos diários.

A previsão é de que até 6 de agosto — último prazo para o fornecimento de títulos eleitorais — mais 4,500 ou mesmo 5,000 pessoas procurem os postos para providenciarem seus respectivos títulos.

Consul japonês visita Campo Grande desde ontem

O Consol do Japão em São Paulo, Fumio Hirano, chegou ontem a Campo Grande, de embarcação às 11,30 horas no Aeroporto Internacional de Antônio João, oportunidade em que foi recebido por autoridades locais, membros da Colônia Japonesa e pelo secretário Victor Eugênio, representando o prefeito Levy Dias, que no momento atendia a outros compromissos. O consol japonês, que anteriormente esteve em Curitiba e manteve contatos com o governador Garcia Neto, fez-se acompanhar do diplomata Azio Yanagawa, secretário-geral da consular.

De acordo com a programação estabelecida preventivamente, o sr. Fumio Hirano esteve em visita, inicialmente às 14 horas, ao quartel da 99 Regia Militar, quando foi recebido pelo general Gentil Marciano Filho e vários oficiais do Estado Maior.

A segunda visita registrou-se aorefeito Levy Dias, às 14,30 horas, na sede do Serviço Municipal de Esmeraldas de Jaquequã e SMER. À audiência compareceu o chefe do Executivo municipal, entre outras personalidades, estiveram presentes o secretário Victor Eugênio, da Indústria e Comércio; o secretário Lyabira Shimizu, da Fraternidade Social e várias membros da Colônia Japonesa. O consol Fumio Hirano apresentou Levy Dias com um álbum contendo fotos e informações sobre o Japão.

Uma visita à Colônia de Várzea Alegre consistiu da terceira etapa da programação da qual autoridade consular à noite com um jantar oferecido pela colônia na Associação Filo-Japonesa, às 20 horas.

Hoje pela manhã, o sr. Fumio Hirano se-

guou por via terrestre para a cidade de Dourados, onde cumprirá, também, intensa programação. Posteriormente visita a Campo Grande e regressa por via aérea a São Paulo.

O representante consular nipônico mostrou-se muito bem impressionado com o trabalho que vem sendo desenvolvido pela colônia japonesa no município e em todo o Mato Grosso, com participação ativa no desenvolvimento da cidade de Dourados.

A cidade é nossa

"Uma coluna dedicada aos problemas da cidade" cartas para caixa postal 1.103. por Sebastião de Oliveira Barbosa

O cidadão José Lindolfo da Silva na reclamação que a Rua Padre João Crrippa, na altura do Jardim Monte Líbano, está em péssimas condições, provocando danos em veículos e condições de pedestres, pede providências.

Instituto de Previdência

O projeto elaborado por técnicos japoneses, para reestruturação do INCCO não foi aprovado pela Câmara. Os vereadores entendem que as alterações propostas, muito longe de ajudar o beneficiário, iriam prejudicá-lo. Todavia, será feita uma segunda reunião, para que o projeto seja mais estudado, mas definitivamente será aprovado já que a maioria dos vereadores o consideram desnecessário.

Rua 13 de Maio

Na Rua 13 de Maio, especialmente nas imediações da Rua Maranhão, várias crateras estão aparecendo como ameaças aos motoristas e as colônias já se verificam. Com a presença do pessoal da Superação Tans-Puncion, que atua em condições precárias é o José Antônio, após o córrego. Ela e outras estão precisando de patrolamento.

Ocorrências Policiais

ROUBO EM RESIDÊNCIA

Francisco Oliveira de Sousa, residente a Rua Rodouque na, 130, casa 2, antontem à noite este de Baita no 11, Vila Itícia, quando se de que ladrões arrombaram sua casa e arrastaram um anel de for matura, dois anéis estava com sua rescia de 70 cruzeiros em dinheiro.

AFANARAM GELAIDEIRA

Na manhã de ontem compareceu na Central de Polícia o sr. Jusabro Weba, 29 anos, residente a Rua Baita no 11, Vila Itícia, quando se de que sua oficina foi arrombada por ladrões que levaram uma gela deira elétrica que comuns é a importan responsabilidade, para conserto.

Acidentes de Trânsito

BRASÍLIA X MERCEDES BENZ

Ontem as Ilhonas, no cruzamento das ruas José Antônio e Cândido Mariano colidiram o caminho Mercedes Benz placa AD 0924, conduzido por Teodoro Toledo dos Santos a Brasília, placa AD 3676, de propriedade de Osvaldo Lemes Barros, causando o impacto avante nos dois veículos, não havendo vítimas. A pericia de Curitiba esteve no local e fez as anotações de praxe.

Na briga de vizinhas, pau, faca e até casse-tête

Uma violenta briga ocorreu na tarde de ontem, às 14,30 horas, na Vila Dona Espanhola, bairro Amambá, envolvendo Maria José G. Rezende, sua mãe Adelaide Gomes Rezende e sua vizinha Maria de Souza Oliveira, além da filha desta, a menor de 16 anos, J. S. O.

Em toda a confusão, saiu ferida, Adelaide, que viu-se obrigada a passar por Pronto Socorro. Todas elas, porém, foram antes detidas por investigadores da Distrital de Polícia do bairro, e após uma conversa com o delegado Saab, foram recolhidas a ceptal de daquela Delegacia.

Segundo Saab, de apurar, o pivo de toda a confusão foi Evangelista Ferreira dos Santos, conhecido de Maria José, que estaria fazendo propostas de casamento. A partir de então, começaram a desentender-se, envolvendo uma briga constante.

Ontem à tarde, Maria José alegou se da residência de Maria Oliveira, chamando-a para um teor de contas. A confusão foi formada, tendo Maria José declarado que "a outra estava perseguindo seu homem e que jamais admitiria isso".



Adelaide conta como foi espancada.

NASCIMENTOS

Na Maternidade de Campo Grande, das 17 horas de terça-feira à tarde de ontem nasceram 6 crianças, sendo 6 meninas e 5 meninos.

NECROLOGIA

Falecimentos ocorridos em Campo Grande, segundo o registro de óbitos:

Cemitério de Santo Amaro: Guilermo Rondon Prado, 54 anos, casado; Milton Martins Ferreira, 26 anos, casado; **Cemitério do Cruzeiro:** João Gomes de Lima, 44 anos, casado; Raul Severino dos Santos, 50 anos, solteiro; Adriana do Carmo Pereira, 2 anos, filha de Mírio Ferreira e Nadir do Carmo Pereira, foi sepultada em Induabasil.

EMPRESA CORREIO DO ESTADO LTDA

Indústria-Comércio-Imprensa
INSCRIÇÃO ESTADUAL - 13002805-3
ICGCMF-0323071 001
Rua 14 de Julho, 1026
Fones: 4-3014, 4-8715 e 4-6530
Telex: CORRSTADO - Caixa Postal 431

DIRETOR: J. Barbosa Rodrigues

CORREIO DO ESTADO

REDATORES: Tulo da Silva, Antônio João Hugo Rodrigues e Milton Fernando Hugo Rodrigues

GERENTE: José Maria Hugo Rodrigues

ASSINATURAS

ANUAL Cr\$ 400,00
SEMESTRAL Cr\$ 230,00

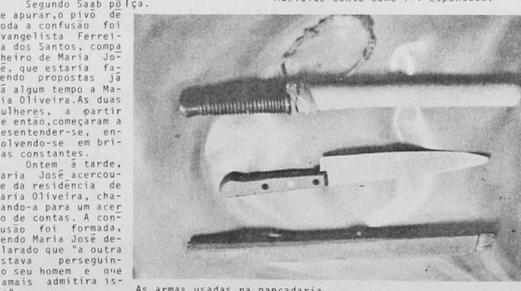
VENDA AVULSA

CAMPO GRANDE Cr\$ 2,00
OUTROS MUNICÍPIOS Cr\$ 2,50
NUMERO ATRASADO Cr\$ 3,00

REPRESENTANTES

Rio de São Paulo: XIAE SP, Rua Lopes Chaves, 472. Fone: 67.4451 e 67.2601.
Rio de Presidente Vargas, 590, conj. 1109. Fone: 223.4542.
Porto Alegre: XPSPAL R. Cel. Vicente, 456-20. Fone: 24.14.46 e 25.29.64.
Salvador: XITRAL Av. Cons. Dantas, B. conj. 610. Fone: 2-1003

A redação não se responsabiliza pelos artigos assinados ou de origem definida. Os originais, mesmo quando não publicados, não serão devolvidos.



As armas usadas na pancadaria.



A menor J.D.S., Maria José Rezende e Maria de Souza.

ALIANÇA RENOVADORA NACIONAL DIRETÓRIO MUNICIPAL DE CAMPO GRANDE EDITAL DE CONVOCAÇÃO

O presidente da Comissão Executiva do Diretório Municipal da Aliança Renovadora Nacional - ARENA - do município de Campo Grande - M. T., na forma da legislação eleitoral vigente, convoca os seguintes membros do Diretório Municipal, Vereadores, Deputados e Senadores do Fomento de domicílio eleitoral no município e os delegados a convenção regional, para a Convenção Municipal a realizarse no dia 25 de Julho do corrente ano, - às 08 horas, na Câmara de Vereadores - Avenida Afonso Pena nesta cidade, para as deliberações de seguinte:

Ordem do dia:

Escolha de candidatos do Fanto do Prefeito, Vice-prefeito e Vereadores à Câmara Municipal, para as eleições do dia 15 de novembro de 1976.

Campo Grande, 25 de Junho de 1976,
Valdir dos Santos Pereira
Presidente

COLÉGIO OSVALDO CRUZ

COLÉGIO OSVALDO CRUZ solicita o comparecimento, urgente, das pessoas abaixo relacionadas a secretaria do Colégio, ANTONIO LUIS PORFTRIO; ANITA MARIA DE MATOS BARBOSA; AMALIA AMARAL DE OLIVEIRA; ARLENE ANTUNES DA SILVA; ARIGAIL DO VALE PEREIRA; APARECIDA GRACA DA SILVA; ALTON BARROS OLIVEIRO; ADO HORACIO JACQUES FLORES; ARLETE ANTUNES DA SILVA; ANTONIO JOAO XAVIER; AURINEIDE FLORENCIA DA SILVA; ANA AUGUSTA NANTES; CLEUDA DOS SANTOS VILANOVA BARRETO; CLELIA LUCIA MACHADO; CATARINA MIRIAM DE SOUZA REBULA; ELIZABETH MARIA SEABRA PEREIRA; EVANIR DA SILVA QUEIROZ; EUNICE MARIA GOMES RABELO; EDNA IFRAM LOPES; FERNANDA DIRCE PLEUTIN MIRANDA; HERMINIA VARGAS ALEIXO; IVANILY VEIGENCI DE SOUZA; IVETE CELESTE CAMPOS OLIVEIRO; ILDA ARAKAKI; JORGE JOSE DE MORAIS; JANE MARIA NINA PRADO; JOAO CARLOS CESARIO DA SILVA; JOAO FRANCISCO; JOAO CARLOS DE MIRANDA PEREIRA; JOSE DA SILVA BARBOSA; LEY RAMOS DE SOUZA; MARIA SELIA FLORES QUEIROZ; MARISETH DE LIMA FERREIRAS; MILITAO ADO RODES; MARLI DA CONCEIÇÃO YAMAMURA; MARIA MADALENA FERREIRA PAES; MARIA ZENEIDE MILFONTE FELTOSA; MARIA APARECIDA BARBOSA; MARIA APARECIDA QUARDOS DA CRUZ; MARILZA HELENA CASAL DE TISTA; MARIA LOPES FONTOURA; MARIA HELENA PINTO; NADIR FERNANDES; NILZA MARIA MOUTTE; NUNCIATA DE ARAUJO; OLIVIA DE OLIVEIRA; PEDRO SYLVIO SAITO; RUBENS GARCIA DA SILVA; RUBIE DE ANDRADE NOGUEIRA; SUELY DA SILVA NEPOMUCENO e SUELI DIAS.

TODOS OS DIAS DO ANO HÁ SEMPRE ALGUÉM APAGANDO VELINHA NUM BOLO DE, LALAI DOCES.

PREÇO DESTA EDIÇÃO
CR\$ 2.00