

DESLINDANDO O PROJETO ESTÉTICO DE CRISTINA MATO GROSSO EM *BALADA DE AMOR NO SERTÃO*.

Profa. Ms. Elisângela C. Rozendo SÃO JOSÉⁱ (UFMS/CPCX)
Prof. Dr. Wagner Corsino ENEDINOⁱⁱ (UFMS/DPTL)

Resumo:

O escopo geral deste artigo é demonstrar parte do resultado das investigações acerca do texto dramático, intitulado Balada de amor no sertão, 2003, e, em específico, demonstrar os aspectos que compõem o projeto estético da dramaturga Cristina Mato Grosso e compreender o processo de transculturação literária e como se manifesta na peça. Para depreender esses aspectos destacam-se elementos estruturais da obra e apresenta-se uma breve trajetória da autora, por entender a relevância de seu trabalho no cenário dramático sul-mato-grossense e brasileiro e, sobretudo, por se tratar de uma autora e produções ainda pouco exploradas no âmbito acadêmico. Pretende-se desse modo, promover a difusão e a valorização do teatro sul-mato-grossense.

Palavras-chave: teatro brasileiro; balada; Cristina Mato Grosso.

1 Introdução

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

Victor Hugo

O teatro é uma arte fascinante e “[...] dinâmica [...] pela atração que o drama ao vivo exerce sobre o público. O jogo de espelhos, do olho a olho, do corpo a corpo entre palco e plateia constitui algo único e insubstituível” (SÁ ROSA, 1992, p. 165). É realmente um lugar adequado de comunicação no qual podemos visualizar a história da humanidade e seus cruzamentos culturais e, indubitavelmente, é uma das artes que fala do homem com mais propriedade, já que o faz por meio dele próprio. Nesse segmento, torna-se imprescindível compreender o teatro enquanto manifestação cultural e literária.

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

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

Esta proposta se restringe ao estudo do texto da obra dramática intitulada **Balada de amor no sertão**, 2003, mais recente obra publicada, que conquistou o 1º lugar do prêmio Funarte de Dramaturgia - Região Centro-Oeste - Teatro adulto em 2003 e, montagem Funarte-Petrobrás/2005.

A peça guarda muitas relações com o lirismo medieval, com aproximação às tendências humanistas do teatro de Gil Vicente. Utilizamos a teoria da **transculturação narrativa**, proposta por Ángel Rama, por entender que o texto traz em seu bojo a reflexão do processo transcultural, pois os grandes autores “gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita”(RYNGAERT, 1996, p. 07). A teoria nos pareceu assaz adequada para equilibrar as tensões entre o elemento medieval e contemporâneo,

presentes na peça. No que tange aos aspectos estruturais do texto atentaremos para alguns pontos relacionados ao épico, pertinentes para o momento.

2 Aspectos da transculturação narrativa em *Balada de amor no sertão*

O termo transculturação, cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, foi utilizado para explicar o processo de colonização em Cuba (e por analogia pode ser estendido a toda América em geral), refletindo a necessidade de expressar os muitos fenômenos ocorridos no país devido as transformações de culturas apresentadas. Ortiz classificou o termo como um neologismo para substituir o vocábulo aculturação, isto é, o processo transitivo de uma cultura para outra e seus resultados sociais. Assim, pode-se compreender o conceito de transculturação como a representação da síntese de dois processos: de um lado a perda de uma cultura; de outro, o acréscimo de outra cultura.

O crítico uruguaio Ángel Rama dá amplitude ao conceito de Ortiz, buscando dinamismo maior nas possibilidades de resposta ao impacto cultural. Revê o conceito de Fernando Ortiz em suas três etapas (perda parcial da própria cultura, incorporações da externa e recomposição de ambas) complementando-o pelo processo de perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações. O crítico ao apresentar as formas de resposta ao impacto cultural, sintetiza-as em três: a **vulnerabilidade cultural** que se entende pelo aceite passivo à cultura do outro; **rigidez cultural**, ao se fechar unicamente nos valores da comunidade que recebe o impacto, refutando toda contribuição nova; e, a **plasticidade cultural**, neste, ao incorporar elementos exteriores, as novidades, com o elemento inventividade, a estrutura cultural é dinamizada. Em **Balada de amor no sertão** buscou-se a leitura nessa última resposta que diz respeito à “destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades”(AGUIAR & VASCONCELOS, 2001 p. 215).

A teoria é entendida como um complexo sistema de trocas culturais que modifica determinada sociedade em variados âmbitos (ético, religioso, artístico, linguístico, econômico, social, entre outros) e Rama o estende à literatura, especialmente a regionalista. Um posicionamento que visava destacar o momento da literatura do subcontinente latino-americano que se voltava para suas peculiaridades. O desejo de uma independência literária se basearia na **originalidade**, sendo a ruptura com influências do passado, o que levaria a uma **representatividade regional**, de modo a enfatizar as diferenças em relação às culturas colonizadoras. Rama repensou a tradição a partir do contato com a influência externa e a relevância que o elemento tradicional e o modernizador teriam ao formarem um terceiro. Para ele, a obra de arte seria o produto que transita entre o universal e o regional.

O diferencial na perspectiva de Rama serão as respostas dadas a esse processo, que se realizam na **transculturação narrativa**. A literatura é o meio onde essa síntese é mais visível e onde há respostas mais interessantes, visto que revela o grau de liberdade criadora. Responder à proposta aculturadora por meio da **plasticidade cultural** revela o grau de liberdade criadora do escritor, toda sua habilidade em incorporar novidades que agem como “fermentos animadores da tradicional estrutura cultural”, valendo-me das palavras de Rama.

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

Nesse sentido, a dramaturga Cristina Mato Grosso coloca em prática a plasticidade cultural no seu fazer literário, pois grande parte de suas criações dramáticas partem de fatos reais e de pessoas, muitas vezes, esquecidas na memória ou nem mencionadas nos registros oficiais, mas que ela os descobre por meio de intensas pesquisas. Na esteira do pensamento de Rama, esse processo transculturador se inicia com a reimersão nas fontes originais, podendo intensificar alguns elementos da tradição ou ainda recuperar estratos mais primitivos ainda não conhecidos. Esse

processo “para um escritor são meras soluções artísticas; no entanto, procedem de ações que se desenvolvem no seio de uma cultura”, recuperando os componentes reais não reconhecidos anteriormente, sendo revigorados por “forças modernizadoras”(AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 258).

Vejamos agora a respeito dos três níveis estabelecidos por Ángel Rama e que estruturam o conceito de **transculturação narrativa**: o nível linguístico, de estruturação literária e a cosmovisão.

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

De acordo com Cunha (2007, p. 183), esse nível da transcultuação- o da língua- é encontrado nos romances dos primeiros regionalistas, almejando a coexistência de um sistema dual em que nota-se a língua literária culta, “encarnando os ideais dos autores” e o dialeto próprio dos personagens, preferencialmente de um ambiente rural. Observa que “os herdeiros desses primeiros regionalistas seriam os ‘transculturadores’, [...] que teriam promovido um encurtamento na distância entre a ‘língua’ do narrador-escritor e a dos personagens”, intermediando uma recriação da linguagem. Assim, a “voz popular passaria de singularizadora do personagem àquela que narraria e que poderia, portanto, como o narrador, manifestar sua visão de mundo preservando a própria identidade”(CUNHA, 2007, p.184; 186). O escritor ao mudar sua postura, assumindo a fala a partir de seus personagens, ingressando na linguagem deles, amplia sua criação lingüística; desata os nós com a palavra, isolada, e articula outros mecanismos expressivos da língua como as estruturas sintáticas, rítmicas, semânticas.

Este primeiro nível permeia a peça *Balada de amor no sertão*, pois, como o próprio título já antecipa, a peça transcorre no *locus* sertão- precisamente na região de Patu, interior do Rio Grande do Norte- portanto, a escrita corresponde à fala espontânea, popular com referências à oralidade local. Trata-se, então, de uma linguagem cabocla, sertaneja transcrita com a correção gramatical, mas que deixa revelar o ritmo de prosa e as pausas da oralidade. Atentemos a este exemplo:

MÃE

Pedro Palito!

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

PALITO

“Veloz borboleta

Que leda girando

[...]

De flor para flor;

Anarda vagueia

De amor em amor...”

(Com gestos obscenos, prossegue fogoso:)

Ai, minha borboletinha,

Deixa eu por, deixa eu por!!

MÃE

(interrompendo-o)

Cê vai por é mão na enxada,

Moleque sem-vergonha!

Dê cá essa revista safada!

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

PALITO

Não, mãinha!

É de Camonge a revistinha! (MATO GROSSO, 2009, p. 191-192).

Avaliamos, então, que a língua forjada pelos escritores vem a ser uma elaboração puramente artística, direcionada para o efeito estético, mas não deixa de ter seu caráter ideológico, pois se toma

partido de uma cultura, a rural e esta, por sua vez, está atravessada pela outra, que detém meios de transmissão mais poderosos.

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

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

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

Esses transculturadores, ao voltar-se para suas raízes culturais, descobrirão o mito, “[...] um repertório quase fabuloso de elementos que não haviam sido explorados [...] pela literatura” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 224). O mito surge, então, como uma categoria válida para interpretar os traços da América Latina, na qual “[...] irracionalismo e idealismo viajarão lado a lado” (Idem, p. 223).

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

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

3 Notas acerca de Mato Grosso

Não se pode falar da história do teatro em Mato Grosso do Sul sem remeter ao nome de Maria Cristina Moreira Oliveira, de nome artístico Cristina Mato Grosso. A escritora, nascida em Campo Grande, iniciou suas investigações acerca do teatro ao lado de Américo Calheiros (atualmente secretário de Cultura do Estado de Mato Grosso do Sul) e sem dúvida, são os sustentáculos do movimento teatral em MS. Juntos fundam, em 1971, o GUTAC - Grupo Teatral Amador Campo-Grandense -, forjado sob o véu da ditadura; dentre seus companheiros estavam Rose Mary Lamontano, Hélio de Lima, Vanderlei Rosa de Oliveira, Wilson Taveira, Marilde Bello, Abigail de Oliveira e Joana d’Arc.

O grupo se apresentou pela primeira vez no Festival Estudantil Mato-Grossense de teatro no teatro Glaucê Rocha, inaugurado em outubro do mesmo ano. Na ocasião, deu-se a estreia de Mato Grosso como atriz, na peça **Autodissecação**, de Américo Calheiros, que angariou o segundo lugar na premiação do festival. Daí em diante, ela concentrou todo seu potencial para o universo teatral.

A primeira peça de autoria da atriz é **Contramão**, encenada em 1976, sob a direção de Américo Calheiros, a qual passou por cortes comprometedores e interdições. Como as peças retratavam a realidade da repressão e da obstrução cultural que o país vivia nesse período ditatorial, sempre passavam pela interferência dos órgãos de censura, que retalhavam os textos e classificavam as peças, experiência pela qual o grupo conviveu catorze anos e que marcou expressivamente a produção textual e cênica.

O trabalho teatral se efetiva no âmbito das escolas públicas, pois grande parte dos componentes do GUTAC era profissional em educação. Os integrantes nunca deixaram que o sonho do grupo de unir arte e educação terminasse, mesmo quando não dispunham de apoio oficial para a realização de seus projetos nas escolas.

Em 1974, a atriz amadora partiu para o Rio de Janeiro em busca de novos horizontes e se distancia de sua cidade para ampliar sua formação acadêmica, pois já era graduada em Letras, e se forma em interpretação teatral, em 1978, pela Escola de Teatro FEFIERJ.

Sua predileção pelo teatro popular¹ deu-se, por meio da experiência significativa com a cultura popular nordestina, ao participar de um grupo teatral que investigava a literatura de cordel. Desenvolveu com eles projetos de teatro direcionado efetivamente para o povo. Assim, apresentaram-se em diversas favelas e morros cariocas, como a da Rocinha e o Morro do Boréu. Entre uma experiência e outra de ensaios conheceu o ator e diretor Sérgio Brito e o Grupo dos Quatro, e passa a vivenciar novas realidades na companhia desses artistas.

Mesmo estando em intensa atividade no Rio de Janeiro, a atriz/dramaturga volta à sua terra natal, agora Mato Grosso do Sul, onde entende que deveria ocupar seu “lugar”, espaço de compromisso com a realidade de seu estado, com a classe humilhada, sofrida e oprimida. “Eu podia estar fazendo teatro popular no Rio de Janeiro; eu podia especialmente ser atriz no Rio de Janeiro, mas eu nasci fazendo teatro aqui, via como o sistema era paupérrimo e difícilíssimo e nós éramos uma luz em meio a tudo isso”, confessa em entrevista concedida a Moema Vilela.

O grupo se fortalece e intensifica seus trabalhos no âmbito escolar fomentando Festivais Estudantis e Mostras Teatrais, nos quais novos talentos são descobertos e muitos deles agregados ao GUTAC. Coletivamente, pesquisaram suas raízes e defenderam um teatro popular, que interessasse ao público, que fosse reflexo da língua do povo e sua realidade. O grupo faz um teatro de resistência, engajado, de cunho social e educacional; que não provocasse somente o prazer estético, mas que levasse bons conteúdos, sem desbordar dos problemas sociais, e que o público tivesse plena consciência do tema representado.

Importa destacar o espetáculo **Foi no belo sul Mato Grosso**, considerado o divisor de águas na história do teatro da região, manifestando uma linguagem própria e irreverente. O olhar perspicaz da dramaturga colheu o material de situações do cotidiano, das notícias veiculadas nos jornais para demonstrar a subvida da população periférica e pobre do Estado. Diante do descaso para com a fatia pobre da sociedade campo-grandense, a arte do grupo se compromete cada vez mais com o oprimido. Ao se deparar com uma das matérias de um jornal local (material de pesquisa do grupo) a dramaturga cria uma trama divertida, dinâmica, porém de aguda e dolorida crítica social.

A peça foi vista por Aldomar Conrado, responsável pela área de teatro do SNT e que veio especialmente para a estreia em sete de dezembro de 1979. O objetivo de Conrado era avaliar a inclusão da peça no Projeto Mambembão/80, do Ministério da Educação e Cultura, que objetivava

¹ Entenda-se o popular no sentido de um teatro que dá voz à cultura popular, às idiossincrasias de um povo; tem como marcas a improvisação, elaboração de adereços, figurinos e cenários de forma criativa e, a presença marcante de personagens alegóricos.

oferecer um panorama do teatro brasileiro. A peça é aceita e percorre os centros culturais do país como São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia e Brasília. O espetáculo, que levou e elevou o nome de Mato Grosso do Sul para o país, foi sucesso de público e crítica nas inúmeras capitais brasileiras por onde passou. Os encontros com profissionais do teatro intensificam-se, sobretudo do eixo Rio-São Paulo- e importa destacar as constantes trocas de informação com Soffredini, e resultam na redefinição de caminhos estéticos.

A partir de então, sua produção é cada vez mais crescente, consolida-se o engajamento em favor dos descamisados, textos que retratavam a problemática social do momento, como a prostituição, exploração do menor, moradia e saneamento básico da população.

Frutos dos projetos, experienciados nas escolas municipais e estaduais do município de Campo Grande, foram **Tia Eva**, 1986, (que retrata a vida da ex- escrava que se tornou lenda em Campo Grande- lembrando as raízes africanas do povo brasileiro), **O Sonho de Ceição**, 1989, (Conceição dos Bugres- artista plástica, ícone da cultura popular) e **Anhanduizinho, meu amor**, 1990, (relata a lenda de Anhanduí e Itaúm- referência ao indígena).

Com a peça **Pedro Palito e o Monstro Devorador**, 1984, assumem definitivamente a vereda do popular. Cristina Mato Grosso faz um teatro único (em que não há diferenças entre universo infantil e adulto); empresta sua palavra para que seus personagens possam cantar o canto sufocado pela forte minoria que detém o poder nas mãos; faz teatro tipo documento ao buscar subsídios verídicos por meio de investigações históricas, geográficas, das raízes religiosas, culturais e folclóricas. É notória a identificação com a cultura regional, por meio de seus temas, linguagem, cenário, música e personagens.

Vale ressaltar a impressão que o espetáculo **Pedro Palito e o Monstro Devorador**, apresentado no Projeto Mambembão-Ipiranga/84, causou em um importante crítico paulista:

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

Fica evidente em suas produções a preocupação exegética da autora em toda sua trajetória artística. Sua obra deixa reverberar muito de suas lutas sociais, de seu comprometimento além-arte, de sua ideologia. Em todas há um traço fundamental, recorrente no início de sua carreira e que sustenta-se contemporaneamente: a luta em favor dos marginalizados e o ativismo social.

4 Aspectos de um drama no sertão

Três anos após a viagem investigativa de Cristina Mato Grosso pelo Rio Grande do Norte, em 2000, a dramaturga dá lume à obra **Balada de amor no sertão**. Dessa experiência como pesquisadora, talvez a artista tenha bebido das riquíssimas fontes mossoroenses para contar a história do amor correspondido entre Pedro Palito e Maria, porém irrealizável, pois o Pai de Maria a promete em casamento ao Coronel da região. As tensões da trama decorrem dessa situação conflituosa, mas outras vêm à tona como, por exemplo, o coronelismo, casamento arranjado, a indústria da seca, o incesto e o cangaço.

Mesmo ao se passar no espaço²mimético do Rio Grande do Norte e abarcando suas

²Segundo Pavis (1999), o espaço dramático é construído pelo leitor por meio das indicações cênicas (nome das personagens, didascálias) e das indicações espaço-temporais (menções explícitas no texto, a um lugar, a um tempo), portanto, a leitura do texto basta para a projeção deste espaço, que é subjetiva.

peculiaridades locais (uma vez que o texto repousa sobre vários pontos históricos dessa região: casa de Pedra- esconderijo do cangaceiro Jesuíno Brilhante- antecedente a Lampião (1844-1879) e ainda faz referência a Antonio Conselheiro, Padre Ibiapina), o enredo expressa aspectos universais do homem: demonstram seus saberes populares, o que está no imaginário, o fantasioso, fatos históricos relevantes, herança de religiosidade e mitos que formam a identidade cultural.

Apesar de a trama direcionar, de alguma forma, a esse entendimento, transcende ao espaço geográfico referenciado, pois a literatura possui tal característica, ou seja, a de não delimitar fronteiras: é o universal dentro do local, haja vista que “[...] a literatura é concebida em suas relações com a nação e com sua história. A literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais” (COMPAGNON, 2001, p.32-33).

A autora pode ter se utilizado, alegoricamente, do sertão para simbolizar o cenário de um período de exceção pelo qual viveu e que, apesar de denotar um tempo de amarras em muitas esferas - como se tem conhecimento historicamente - foi uma etapa de grandes experiências artísticas e embates políticos que marcaram expressivamente o teatro do estado de Mato Grosso do Sul. A dramaturgia retoma situações e personagens históricas para tecer essa trama e podemos perfeitamente fazer uma analogia com o contemporâneo; mudam-se os espaços, as personagens, o tempo, porém as feridas do povo brasileiro continuam sem cicatrização.

Balada de amor no sertão é uma obra que guarda em si traços medievais; elemento que dialoga com Gil Vicente é o uso das redondilhas que confere a obra grande musicalidade, característica do lirismo medieval ibérico que nos foi legado pelos portugueses. Outro aspecto presente na obra é a intertextualidade; alguns traços que ainda subsistem na cultura do sertão .

Sendo a obra tecida nesse *lócus*, guarda traços medievais específicos que recortam os temas, textos, modelos formais e o hibridismo adotados pela autora Cristina M. Grosso.

Pode-se verificar, deste modo, que:

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

Elemento medieval expressivo na obra são os personagens constituídos como tipos regionais, que se ancoram na realidade rural nordestina: o retirante, mendigo, o beato, o poeta, o cangaceiro; também ressaltado aqui a profunda religiosidade que é bastante viva no povo sertanejo e um elemento forte na dramaturgia medieval, um dos recursos ideológicos para acentuar o tom moralizante e o maniqueísmo, reforçado pela alegoria.

A autora bebe das fontes do erudito para construir seu teatro popular, utilizando-se até mesmo de alguns elementos da tragédia, e isso pode ser comprovado se nos debruçarmos sobre a fortuna crítica da atriz. No entanto, neste artigo, queremos destacar a simbologia de um objeto cortante e alguns pontos do teatro épico.

A personagem Maria, que é o objeto de desejo de Pedro Palito, o Pai e o Coronel, utiliza-se de um instrumento cortante, que geralmente sua simbologia é associada à “idéia de morte, vingança, sacrifício” (CHEVALIER, 2009, p. 414). O uso de um instrumento cortante foi bastante explorado na dramaturgia francesa, sendo uma norma a se seguir; isto é, no teatro clássico, sempre uma personagem deveria morrer por meio de um objeto cortante, e o punhal, especialmente, era o preferido dos franceses. Cristina Mato Grosso recria o clássico utilizando-se não de um punhal, mas de um instrumento coerente com o espaço das personagens, um elemento transculturado: um facão, objeto utilizado no sertão e na roça, para cortar brenhas, cana etc. Com esta força que “corta, retalha, separa, distingue (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 414)”, Maria sacrifica seu corpo de mulher empunhando o facão e enfiando em seu próprio sexo, com um sentimento de vingança pela morte do amado e que reflete seu estado de espírito. Sem o amor de Pedro Palito, Maria não sente mais necessidade de viver.

Em outra passagem nos é revelada a culpa que o Pai sente por ter abusado da filha, mas ao

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

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser. [...] Na maior parte das vezes, os cabelos representam certas virtudes ou certos poderes do homem: a força, a virilidade. [...] a cabeleira é uma das principais armas da mulher (CHEVALIER; GHEERBRANT 2009, p. 153-155).

O texto dramático é geralmente estruturado de forma enigmática por sua contextura engendradora de signos não-verbais que se ligam aos verbais na representação; um texto considerado **aberto** ou **texto com brechas**. Tratando-se especialmente das práticas escriturais da atualidade que se apresentam fragmentadas, lacônicas e descontínuas, o labor do leitor é cada vez mais árduo, visto ter muito a descortinar, imaginar e construir.

A obra em estudo nos traz esse laconismo, a fragmentação, a descontinuidade, propositalmente para que desvelemos o que está nas entrelinhas, para que reflitamos sobre a natureza humana e possamos, por meio do conhecimento de si e de sua história, buscar a transformação. Essa é a bandeira que o teatro épico³ levanta e que se apresenta inextricável ao trabalho de Cristina Mato Grosso.

Quando se pensa em teatro épico no Brasil, automaticamente remete-se ao teatro engajado⁴, que era um instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia e que melhor sistematizou o épico. Ancorados nos postulados de Brecht, dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho- para não nos delongar-, produziram obras singulares à luz do pensamento brechtiano; não é escuso dizer que a poética de Cristina Mato Grosso também estreita laços com o teatro moderno do dramaturgo.

Dos recursos estéticos e narrativos do épico, podemos citar o efeito de **distanciamento**, vejamos, pois, dentre alguns níveis deste efeito, dois, aplicáveis ao texto em questão.

Com relação à **fábula**, ela se apresenta em duas perspectivas, uma concreta e outra metafórica. **Balada de amor no sertão** traz como tema central o amor; o nível concreto seria a história de amor carnal entre as personagens Pedro Palito e Maria, já o abstrato, a busca de sentido de realização plena do homem, metaforizada pelos diversos âmbitos do amor (posse de poder, objeto de desejo, posse de terra etc.). Outro nível diz respeito ao **cenário**, apresentando o objeto a ser reconhecido (o sertão) e a crítica a ser feita (exploração dos humildes).

A divisão da peça em seis atos⁵ segue os padrões estabelecidos pelo teatro épico, a partir do século XIX, e cada ato “tende a englobar um momento dramático, a situar uma época”(PAVIS, 1999, p. 30).

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

Os atos e quadros da peça não nos são apresentados em forma de encadeamento, isto é, uma cena posterior não vem complementando a outra, pois como é próprio do épico, as cenas são cada

³ O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça *bem-feita* e ao fascínio catártico do público.

⁴ Arte que se prestava melhor do que qualquer outra arte ao debate e disseminação de ideias, estimulando mecanismos de ação social coletiva. Nos anos de ditadura militar, sob a censura, transforma a criação cênica em arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 198; 295).

⁵ Ato é a divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação (PAVIS, 2009, p. 28).

uma por si, escritas/representadas em saltos (de tempo, espaço) e de modo não linear, o que dificulta a leitura e a materialização da obra. Assim, a lucidez é essencial para o entendimento do texto, há um posicionamento mais racional que emocional; não que se combata as emoções, mas pretende-se “elevant a emoção ao raciocínio”, segundo Rosenfeld (2008, p.148).

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

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

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

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

Conclusão

Nossa investigação por ora encerra-se aqui, mas está longe de ser finalizada, visto que há muito a ser discutido, compreendido e revisitado no texto. A obra **Balada de amor no sertão**, sem dúvida ocupa seu lugar entre as produções contemporâneas, que transitam num momento histórico bastante peculiar, no qual a reflexão sobre hibridismo, transculturação, cruzamentos ou mestiçagem das culturas assume grande importância.

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

Referências Bibliográficas

- 1] AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Tradução Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.
- 2] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de: André Barbault [et al]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva [et al]. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- 3] COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- 4] CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

- 5] GARCIA, Clóvis. Mambembão: brasilidade supera defeitos técnicos. O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 jul. 1984.
- 6] GUINSBURG, J, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 ed rev e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- 7] MATO GROSSO, Cristina. Balada de Amor no Sertão. In: Prêmio FUNARTE de dramaturgia 2003- região centro-oeste- categoria adulto. FUNARTE, 2003.
- 8] PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- 9] RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 10] ROSA, Luiza; VILELA, Moema (org). *Vozes do teatro: registro da memória cultural de Mato Grosso do Sul*. FCMS: Campo Grande, 2010.
- 11] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- 12] SÁ ROSA, Maria da Glória et all. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS, 1992.
- 13] VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1983.

iAutor(es)

i Elisângela SÃO JOSÉ, Profa. Ms.

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
Campus Coxim
elisangela_sj@hotmail.com

ii Wagner ENEDINO, Prof. Dr.

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
Campus Três Lagoas
wagner_corsino@hotmail.com