



*As personagens femininas e a marginalidade na dramaturgia regional da obra *Foi no belo Sul Mato Grosso**

*The female characters and the marginality in the regional dramaturgy of the play *It was in the Beautiful South Mato Grosso**

Mauro Rocha Mathias¹

Resumo: O estudo analítico que apresentamos neste artigo é parte de uma pesquisa que está em andamento, em fase de conclusão, sobre “As personagens femininas e a marginalidade na dramaturgia regional da obra *Foi no belo Sul Mato Grosso*”, desenvolvida como parte dos pressupostos teóricos do segundo capítulo da Dissertação para o Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). O objetivo deste trabalho é apresentar as diversas nuances das personagens femininas, por meio de uma aproximação progressiva; nessa etapa, após a o contraste entre personagens de ficção e personagem de obras teatrais, alicerçado em fundamentação teórica proposta por Antonio Candido e outros, em seu estudo sobre “A personagem de ficção”, nosso foco é observar e analisar o comportamento das personagens femininas idealizadas pela dramaturga Cristina Mato Grosso, bem como compreender o contexto de inserção de cada uma delas num ambiente de marginalidade. O método utilizado para que possamos alcançar o objetivo proposto foi a revisão bibliográfica ancorada em estudos de André Luís Gomes e Laura Castro Araújo. O trabalho encontra-se em andamento, contudo os resultados parciais obtidos até o momento são muito expressivos e satisfatórios para o que se propõe como objeto de análise. Dentre outras constatações, observou-se que “as personagens femininas que figuram como protagonistas em nossa Dramaturgia Contemporânea são raras, se comparadas com protagonistas masculinos” (GOMES & ARAÚJO, 2008, p. 76). Ademais, constatamos que no texto teatral que serve de objeto para nossa pesquisa, as três mulheres protagonistas da obra são construídas à medida que sua ação dramática se evidencia no texto escrito, por meio das rubricas. Candido, Prado, Gomes e Rosenfeld corroboram isso ao afirmarem que “embora seja apresentado ao público em forma semelhante às condições reais, o diálogo é concebido de dentro das personagens, tornando-as transparentes em alto grau” (CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 1968, p.22). Além disso, essas personagens encontram-se em situação de marginalidade, o que reitera suas atitudes perante as adversidades que lhes foram impostas.

Palavras-chave: Personagem; Feminino; Dramaturgia; Marginalidade.

¹ Mestrando em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: mauromathias.84@gmail.com.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – Letras Compartilhadas

Abstract: The analytical study we present in this article is part of a research that is underway, in the concluding phase, on “The female characters and the marginality in the regional dramaturgy of the play *It was in the beautiful South Mato Grosso*”, developed as part of theoretical assumptions of the second chapter of the dissertation for the academic master's degree in letters of the State University of Mato Grosso do Sul (UEMS). The objective of this work is to present the various nuances of the feminine characters, by means of a progressive approach; In this stage, after the contrast between fictional characters and character of theatrical works, based on theoretical foundations proposed by Antonio Candido and others, in his study on "the fictional character", our focus is to observe and analyze the behavior of Female characters conceived by the playwright Cristina Mato Grosso, as well as understanding the context of insertion of each one in an environment of marginality. The method used so that we can achieve the proposed objective was the bibliographic review anchored in studies by André Luís Gomes and Laura Castro Araújo. The work is in progress, however the partial results obtained so far are very expressive and satisfactory for what is proposed as an object of analysis. Among other findings, it was observed that "the female characters appearing as protagonists in our contemporary dramaturgy are rare compared with male protagonists" (GOMES & ARAÚJO, 2008, p. 76). Moreover, we found that in the theatrical text that serves as an object for our research, the three women protagonists of the work are constructed as their dramatic action is evidenced in the written text, through the headings. Candido, Prado, Gomes and Rosenfeld corroborate this by stating that "although it is presented to the public in a manner similar to the real conditions, the dialogue is conceived from within the characters, making them transparent in high degree" (CANDIDO; GOMES PRADO ROSENFELD, 1968, p. 22). In addition, these characters are in a situation of marginality, which reiterates their attitudes towards the adversities imposed upon them.

Keywords: Character; Feminine; Dramaturgy; Marginality.

1. Introdução

No presente artigo mostraremos um vislumbre analítico sobre a figura da personagem, que é, na concepção aqui abordada, o ser sobre o qual recai a responsabilidade de conduzir o enredo. Tanto na literatura quanto no teatro, a personagem é responsável pela sequência dos fatos, sejam eles narrados ou representados. À medida que a narrativa ou a ação dramática avança, o desenho das personagens vai ficando cada vez mais vivo para o leitor/espectador. No entanto, faz-se necessário que a personagem seja identificada por meio de sua função de representação.

Sendo assim, após explanação acerca de suas funções representativas, salientaremos a distinção entre personagem teatral e personagem literária. Nosso propósito com essa discussão é elucidar os contrastes que existem entre esses dois universos – o dramático e o literário – que são distinções que vão além do texto propriamente dito, bem como do suporte em que se encontram e a maneira com que atingem seus públicos.

Alicerçado no texto dramático da dramaturga Cristina Mato Grosso, nosso olhar se debruça sobre as cinco personagens femininas presentes no enredo: Maria, Mãe, Cida, Vizinha e Esposa do Seu Tobias, representada pela figura da Patroa. Nosso propósito será caracterizar cada uma dessas personagens de acordo com a função desempenhada no enredo.

Dessa forma, constata-se que o objeto analítico apresentou elementos suficientes

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

para que pudéssemos desenvolver nosso artigo, que é corresponde a uma parte do segundo capítulo de nossa dissertação, pois, as figuras nele representadas são inspiradas em pessoas reais que, tanto naquela época quanto na contemporaneidade, sofrem influências do meio em que vivem e são julgadas pela condição em que se encontram.

Tendo suas vidas conectadas por um episódio macabro, que por vezes soa até escatológico, as cinco mulheres presentes no enredo de *Foi no belo Sul Mato Grosso* representam a miséria humana e as condições degradantes às quais uma pessoa pode se submeter. Como produtos do meio em que vivem, essas mulheres, muitas vezes, reproduzem os discursos cristalizados na sociedade em que estão inseridas, o que ressalta seu caráter marginal.

2. *A personagem dramática e a personagem literária*

A personagem é o ser sobre o qual recai a responsabilidade de conduzir o enredo. Tanto na literatura quanto no teatro, a personagem é responsável pela sequência dos fatos, sejam eles narrados ou representados. À medida que a narrativa ou a ação dramática avançam, o desenho das personagens vai ficando cada vez mais vivo para o leitor/espectador. No entanto, faz-se necessário que a personagem seja identificada por meio de sua função de representação.

Sendo assim, após explanação acerca de suas funções representativas, salientaremos a distinção entre personagem literária e personagem teatral. Nosso propósito com essa discussão é elucidar as distinções que existem entre esses dois universos – o literário e o teatral, que são distinções que vão além do texto propriamente dito, bem como do suporte em que se encontram e a maneira com que atingem seus públicos. Consoante Candida Vilares Gancho (1991, p.5) personagem é o “ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação”.

Para fins de esclarecimentos, observaremos os pressupostos teóricos acerca da arte da imitação na Grécia Antiga. O conceito aristotélico para o jogo cênico, o fazer teatral envolve a ideia de imitação.

Entre 384 a 322 a.C. viveu o filósofo grego, Aristóteles, considerado um dos mais relevantes e influentes filósofos da humanidade, que afirmava que tanto o teatro quanto a literatura tinham como função primordial fazer o que à época se chamava *mimese* ou *mímese*. Segundo Campedelli; Souza (2009, p. 27), essa palavra de origem grega designa “a ação ou a

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

faculdade de imitar: copiar, reproduzir ou representar a natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte”.

Diante do exposto, entendemos que, para Aristóteles, a função da literatura, sobretudo do teatro, é criar representações (imitações) das ações e comportamentos humanos, das paixões e forças que nos levam a agir.

Como vimos, a arte da imitação não está relacionada apenas ao conceito teatral como também aos entendimentos que a literatura faz e, muitas vezes, se apropria para agregar novos significados.

Lemos (2018) contrapõe os conceitos miméticos de Aristóteles, Platão e Sócrates:

Não se pode, talvez, entender a natureza como simples objeto ou modelo que é reproduzido pelo artista. Essa concepção, no entanto, não deixa de refletir um aspecto da questão, e também não deixa de levantar muitos problemas. Em primeiro lugar, esse é um dos pontos de atrito do esforço contido de Aristóteles contra a sua herança platônica. Em Platão, a teoria mimética enfatiza os objetos imitados, que são os motivos das inquietações morais de Sócrates, por exemplo, na *República*. Para Aristóteles, que não deixa de pagar o seu tributo ao objeto, no cap. IV da *Poética*, em que dá à imitação um sentido literal de reprodução, não significando o termo mais do que macaqueação (“reproduzido com fidelidade minuciosa”), a questão do objeto imitado é superada pela natureza dinâmica e orgânica (noções de crescimento e movimento) de seu pensamento, que estaria mais voltado para os problemas que surgem da existência de um objeto produzido. (LEMOS, 2018, p. 86)

É por seu caráter representativo de reproduzir e recriar a realidade que Aristóteles considerava o teatro uma arte mimética por excelência. Durante as encenações teatrais nas arenas daquela época, os atores usavam máscaras que tinham duas funções: amplificar sua voz e ajudar na caracterização das personagens. Dessa forma, consoante Campedelli (2009, p. 27, grifo da autora) “deuses, heróis e vilões contribuía para que o público sentisse a **catarse**, ou seja, a purificação das almas por meio da descarga emocional provocada por um drama”.

Segundo Aristóteles, ao observarmos as representações criadas nos textos literários, vivenciamos experiências que se assemelham às das personagens e isso é um processo de aprendizado.

A dramaturga e ensaísta Renata Pallottini (1989) corrobora o que se expôs nos parágrafos anteriores discorrendo sobre o que ela chama de nascimento do personagem teatral:

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

[...] dois corifeus que se defrontam diante do altar de Dionísio. Quando um deles, julgando-se (ou querendo que o julguem) o próprio nome diz “eu” em primeiro lugar, estará ele tomando a iniciativa total, ou obedecendo a uma estrutura predeterminada?

É ele o sacerdote, o ator ou o poeta? Ou as três coisas juntas? Em que momento, se é que em algum momento lhe foi creditada a qualidade de sacerdote, passaria ele a ator e/ou poeta? Quando é que os circunstantes deixaram de *acreditar* no sacerdote, para admirar o trabalho do artista?

Em suma: a que altura o templo passa a ser um teatro e o deus uma ficção? Nesse momento, sem dúvida, nasce o personagem. (PALLOTTINI, 1989, p.8, grifo da autora)

Com isso, podemos afirmar que a mimese do ator está intimamente ligada à concepção de personagem, pois, a arte da imitação é, antes de mais nada, a capacidade de convencimento do espectador. É necessário que ele se deixe ludibriar pelas técnicas utilizadas pelo ator para que possa, enfim, acreditar naquilo a que assiste e, dessa forma, atingir um estado catártico. Isso acontece tanto no teatro quanto no romance.

Sobre as semelhanças entre personagem de romance e personagem teatral, o crítico Décio de Almeida Prado (2000) esclarece que:

As semelhanças entre o romance e a peça teatral são óbvias: ambos em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela lenda, é possível imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal. (PRADO, 2000, p.83)

O crítico evidencia que devemos perceber a manifestação teatral como uma representação de nossas vidas, como fazemos, muitas vezes com o romance. Ademais, evidencia-se que a transposição, seja para os palcos, seja para a literatura, da realidade é uma das características comuns entre ambos os gêneros. Os romancistas e dramaturgos bebem da fonte cotidiana para criar e desenvolver seus conflitos e é a partir deles que as histórias permitem ser contadas.

Contudo, faz-se necessário que o espectador compreenda que o teatro como ação dramática é a materialização dos dramas cotidianos e, não por acaso, as adversidades desse gênero serviram como motivo de preocupação para muitos críticos teatrais, como Sábato Magaldi.

Para muitos estudiosos e críticos teatrais, essa transposição dos dramas cotidianos

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

para a composição do enredo propriamente dito são os ingredientes primordiais para que o espectador crie um vínculo com as personagens. Um público que não se identificasse com o enredo de uma representação teatral dificilmente se deixaria convencer pelos elementos cênicos.

O pesquisador José Carlos Garbuglio (1968), a respeito do crítico Sábato Magaldi afirma que:

Em face dos problemas básicos do teatro, enquanto realidade viva. Refugiando ao esquematismo comum em obras dessa natureza, voltadas quase somente para os elementos teóricos e de ordem geral, Sábato Magaldi assume posição realista ao enfrentar problemas artísticos, econômicos e sociais do teatro brasileiro. Esta vinculação com a realidade, decorrente da convivência com o fenômeno teatral, permite-lhe a apresentação de um quadro bem objetivo no enfoque de seus problemas mais cruciais. Assim, Sábato Magaldi analisa sucessivamente a peça, o espetáculo, a sociologia do teatro, para encarar finalmente as questões ligadas ao atual momento brasileiro: nacionalismo, teatro comercial, teatro popular. (GARBUGLIO, 1968, p. 137-138)

Observamos que a linha tênue que separa a realidade da ficção teatral se dissolve à medida que as personagens adquirem consciência de sua importância para o desenvolvimento do enredo dramático. Na ausência de um narrador, faz-se necessário que o público identifique essas transgressões por meio da observação atenta da realidade que o cerca.

A ausência do narrador para explicar a sucessão dos conflitos evidenciados pelo enredo é motivo de estudo da crítica especializada e isso fica evidente quando Décio de Almeida Prado (2000) discorre que:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são, por assim dizer, obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos (PRADO, 2000, p. 85)

Evidencia-se, portanto, que a personagem teatral é a grande responsável pelo convencimento do espectador para que ele possa se imbuir daquilo que a personagem sente e, de certa forma, compartilhar de suas angústias e frustrações. É nesse momento que as

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

fronteiras entre ficção e realidade e, por meio da mimese, o espectador se permite convencer daquilo a que assiste.

Diante do exposto, percebemos a importância que a personagem possui na condução de um enredo e, à medida que a ação dramática progride, essa importância se acentua. Na maior parte dos estudos revisitados, a figura da personagem aparece como o cerne da condução das tramas e conflitos e, como veremos adiante, essa é uma das distinções entre personagens teatrais e personagens literárias.

Sobre a representação da personagem, percebemos que, no que tange à do teatro, a responsabilidade pela persuasão do espectador acerca do que se trata na ação dramática recai sobre o ator, que vivencia os conflitos propostos pelo enredo. No entanto, se por um lado a figura do ator, dando vida à personagem, torna-se o pilar das tramas que se desenvolvem por meio dos conflitos, por outro, num texto literário, essa função é representada pela figura do narrador.

O narrador é o ser responsável pela descrição que culmina na construção psicológica e física das personagens. A personagem literária é desenhada por meio das descrições e atribuições fornecidas por ele. Contudo, Schüller (2000, p. 40) pondera que personagem “é tão teatral quanto o ator. Máscaras a esconder o caráter esquivo das personagens definem bem os entes que povoam o mundo romanesco”.

A teatralidade que se observa também no romance se dá ao fato de que as personagens romanescas são apresentadas de forma gradativa. Muitas delas dependendo de extensos parágrafos descritivos, além das habilidades do narrador, para tomarem forma.

Contudo, segundo Prado (2000, p. 86) “o personagem, de certa maneira, vai ser o guia que permitirá distinguir os dois gêneros literários”. Se no romance há outros elementos que permitem a identificação da obra e a sequência dos fatos narrados pelo narrador, no teatro essa distinção se dá absolutamente pelas personagens porque, consoante Décio de Almeida Prado (2000, p.86), “nada existe a não ser através delas”.

O homem, seja como autor, seja como narrador, possui as rédeas das ações dramáticas ou da narrativa para conduzir a vida de suas personagens. Schüller (2000) comprova essa tese ao afirmar que:

Definir o bem e o mal é tarefa do homem. E os atos humanos são tão complexos que o bem e o mal podem enredar-se no mesmo gesto, sendo difícil mantê-los

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

em polos opostos. A subjetividade já não é entendida no romance contemporâneo como substância isolada e solitária entregue a forças exteriores. Constituindo-se através dos outros e do mundo, o sujeito é social desde a origem, apresentando-se como inapelável instância de decisões. (SCHÜLER, 2000, p.41)

Essa característica da literatura romanesca pode muito bem ser tratada como uma das formas de contraponto entre os gêneros dramático e épico. O destino das personagens não está mais associado à jornada na qual um processo de autodescoberta ou aceitação transforma a vida do herói; o herói de um texto dramático é, sobretudo, semelhante a seus espectadores, não possuindo características superiores que o possam distinguir dos demais.

Em contraponto a isso, Schüler (2000, p.41) pondera que “a personagem romanesca levanta-se em conflito com as forças que a oprimem”. Isso contribui para justificar a afirmação de que as faculdades humanas não podem ser dissociadas das faculdades humanizadoras das personagens. À medida que a narrativa evolui, as personagens ficcionais vão tomando forma e seus desvios (de caráter ou éticos) passam a ser compreensíveis e até justificáveis para que o leitor possa desenvolver sua empatia por elas. Acreditamos que, quando o sujeito-leitor é capaz de ultrapassar essa fronteira entre

ficção e realidade, o romance transcende à tarefa de exercer uma leitura passiva, passando a fazer parte do processo de construção da identidade daquelas personagens.

A capacidade de transcender ao âmbito ficcional e, de certa forma, se sobrepor à realidade aparece como objeto analítico na obra de Candido et al (1998):

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, et al. 1998, p.52)

Para o crítico e ensaísta literário Antonio Candido, separar a personagem ficcional do universo da realidade é romper com uma relação que se estabelece entre o ser vivo e o fictício. Ademais, é em função dessa relação que o enredo da narrativa se desenvolve. O leitor dispõe, então, de mecanismos suficientes para que possa se sentir inserido no universo paralelo sugerido pela obra que aprecia, ao mesmo tempo que possui mecanismos que o ajudem a discernir realidade e ficção.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

3. *As personagens femininas e a marginalidade em Foi no belo Sul Mato Grosso*

O enredo de *Foi no belo Sul Mato Grosso* conta com cinco personagens femininas: Maria, Mãe, Cida, Vizinha e Esposa de Seu Tobias – todas personagens típicas. Maria é uma personagem que sofre inúmeras violências no decorrer da trama – tanto físicas quanto psicológicas; isso já seria suficiente para que o espectador criasse empatia por ela. Portanto, não seria surpresa se ela fosse considerada a heroína. No entanto, em decorrência das escolhas que fez, a moça é julgada moralmente em praça pública – o que resulta no que chamaremos neste item de linchamento moral. Em consequência disso, a protagonista passa a pertencer ao rol de anti-heroínas.

Embora possua ação constante na peça, Maria, muitas vezes, sofre pelas as consequências de ações externas e alheias à sua vontade. A dramaturga Cristina Mato Grosso esclarece, durante entrevista exclusiva que:

O acontecimento que abre *Foi no belo sul de Mato Grosso* (o fato de a mãe ter dado à luz a um filho na casinha) foi um fato que aconteceu em Naviraí, que eu soube em 1979. Nós fomos fazer teatro lá, viajamos com a companhia e eu soube desse episódio que se reportou na peça como uma notícia de jornal. A urbanização vai se fazendo e a periferia vai se condensando porque o nosso sistema é esse. Como no Rio de Janeiro em que há as favelas e a gente se depara com notícias de arrastões. O primeiro arrastão eu soube pela televisão. Até pensei que foi um fato de uma novela da Manchete que mostrou o primeiro arrastão dentro de um hotel. Depois que a novela mostrou o arrastão, pensei: “será que esse fato não inspirou eles (os bandidos)?” (MATO GROSSO, Cristina. Entrevista concedida a Mauro Rocha Mathias. Campo Grande – MS, 2 abr. 2019)

Observamos que, na situação inicial, a execração à qual a protagonista está submetida é decorrente de um comportamento que, por vezes, soa instintivo por parte das pessoas – o pré-julgamento. Essa situação é decisiva para que o espectador também compartilhe desse sentimento de impotência e tente encontrar um culpado para a situação. A abertura da peça é numa cela na qual a protagonista Maria surge cercada de pessoas bradando e gritando por justiça. Palavras ofensivas e xingamentos marcam esse episódio no qual fica evidente que aquelas pessoas não cessariam com suas reivindicações a menos que elas fossem atendidas.

Décio de Almeida Prado (2000, p.88) discorre que há três formas de observar a forma como as personagens se caracterizam. Consoante suas ponderações há três vias principais:

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

“o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”. Nessa perspectiva, podemos observar que esse linchamento moral, dentro da coerência da ação dramática é justificável, haja vista que o preâmbulo evidencia uma mulher que ceifou a vida de um recém-nascido de forma hedionda.

Analisando por essa ótica, o que Maria revela sobre si mesma é a frieza de uma mãe que foi incapaz de zelar pela vida de seu filho. Se fosse em um romance, certamente o narrador forneceria detalhes em sua descrição que possibilitasse um juízo mais contundente acerca dessa proposição.

A figura materna em *Foi no Belo Sul Mato Grosso* representa a desconstrução da imagem de mãe protetora de sua prole. A personagem é uma personagem típica, pois suas características são pouco evidenciadas nas rubricas do texto, o que conseguimos observar acerca de sua personalidade fica evidente pelo seu comportamento com as outras personagens com quem contracenava – os filhos, a vizinha e o esposo.

Ao observarmos a personagem da mãe, verificamos que ela nos aproxima da realidade de muitas mulheres que, infelizmente, vivem em um lar de constantes divergências e agressões de seus maridos e que, paulatinamente, vão buscando meios de sobreviver às mazelas cotidianas.

Como uma possível fuga da realidade e um meio de sobrevivência, a mãe se prostitui, como fica claro na fala dela para Vado:

MÃE – (para o Vado) Vem já arrumar a janela, si não, como é que eu vou ponha o pano branco amanhã pra mode o Véio Anju podê chega?

VADO – Iiiiiiih, Mãe. Agora é todo dia Véio Anju, é?

MÃE – Seu cachorrinho baio, não traz mais dinheiro pra casa e ainda vem repará a sua mãe, é? (MATO GROSSO, sd, p.03)

Nessa sequência, fica explícita a relação conflituosa entre mãe e filhos, mas ao mesmo tempo podemos perceber que todo esse processo leva a Mãe a desenvolver inconscientemente um mecanismo de compensação, posto que fica evidente em sua fala para o filho ao dizer que naquele dia teriam uma refeição melhor.

Apesar de ter sido encenada na década de 1970, o papel da mãe de Maria ainda representa certa parte das mães em nosso país. Em quase todos os estados da federação ainda

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

existem as periferias, que possuem, dentro de seu contexto, famílias desestruturadas, muitas vezes chefiadas por mulheres que, em sua maioria, abrem mão do correto, para poder prover a existência de sua família.

Com o passar do tempo, suas almas são endurecidas pelas tragédias e desgostos sofridos, tornando-as amargas e rancorosas. Na cena em que a mãe descobre que o Véio Anju não voltará mais ao casebre, a mesma não raciocina e, no mesmo instante, insere sua filha Cida no mundo da prostituição.

MÃE – Cida, meu Véio não apareceu depois que eu saí? CIDA – Não, mãe...
Nem cheiro dele!

MÃE – Nada... Três dias sumido...

CIDA – Cumê, mãe! Vamos comer carne picad...

MÃE (cortando-a incisivamente) – O Véio levou a eletrola? CIDA – A eletrola?

MÃE – Anda guria, responde! LEVOU A ELETROLA? CIDA (Indiferente) –
Levou, ué...

MÃE – Então ele não volta nunca mais... (Decidida) Cida, deixa Dona Generosa te vestir. Pode procurar ela agora [...]. (MATO GROSSO, sd, p.07)

A personagem Mãe exerce o antagonismo na vida da filha e isso talvez seja até de forma inconsciente, pois, em sua concepção, a filha rouba a atenção do Pai, que deveria ser sua e, com isso, essa rejeição se manifesta por meio de suas atitudes e dúvidas lançadas quanto à reputação da própria filha. O instinto protetor da matriarca só se revela em situação de embate com a vizinha.

A terceira personagem feminina é Cida, irmã de Maria e Vado, que inicialmente é apresentada ao público como uma moça aparentemente honesta, que trabalha em uma casa de família, mas que, quando pode, furta coisas da residência dos patrões. No entanto, durante a peça, Cida deixa transparecer sua personalidade ambiciosa, mesquinha e invejosa, sempre insatisfeita com o pouco que consegue obter e que, por vezes, tem que ser dividido com a família.

Em alguns momentos notamos certa indiferença de Cida a respeito de sua família, como se a única coisa que lhe importasse fosse a conquista de seu bem-estar. Esse fato fica evidente na cena em que sua mãe manda Cida à procura de Dona Generosa para se vestir o que, no contexto, seria se prostituir, junto com o conselho de que a menina deveria aprender a beber. Cida não é uma personagem que se revela em suas atitudes. Essa personagem vai

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

sendo construída a partir das falas de outras personagens. O crítico Décio de Almeida Prado pondera que podemos analisar uma personagem a partir daquilo que se revela pelas falas de outras:

Resta-nos analisar o terceiro modo de conhecimento da personagem – pelo que os outros dizem a seu respeito. Nada há de relevante a se observar, exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter. (PRADO, 2000, p.94-95)

Essa situação pode parecer algo fora de nossa realidade, mas no decorrer da história da civilização, inclusive nos dias atuais, sempre temos relatos de mães que inseriram ou incentivaram as filhas a entrarem no mundo da prostituição como uma forma de garantir a sua subsistência.

A personagem Vizinha é considerada uma personagem plana, pois suas características são pouco evidenciadas pela autora e sua participação na ação dramática é relativamente curta para permitir-nos uma análise mais aprofundada. No entanto, na cena em que aparece, fica evidente a relação de favor que se estabelece entre essa personagem e a figura da Mãe.

A figura do agregado é um recurso muito utilizado pelos dramaturgos a fim de criticar comportamentos e retratar, por meio de personagens típicos, cenas do cotidiano. Na Introdução ao ensaio sobre Machado de Assis “Ao vencedor as batatas”, Roberto Schwartz discorre sobre as relações de favor e a figura do agregado afirmando que “o agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo, também outra, a dos que têm [...]. O favor é a nossa mediação quase universal” (SCHWARTZ, 1969, p.04).

Segundo as ponderações de Roberto Schwartz, o favor é o preço que os homens livres pagam por sua liberdade. É uma forma de escravidão indireta. Em *Foi no belo Sul Mato Grosso*, a Vizinha estabelece com a família uma relação de favor.

A esposa de Seu Tobias é a última personagem feminina evidente nessa obra e, a partir dela, Cristina evidencia as relações de trabalho existentes na época bem como um retrato do comportamento das mulheres daquele período. Personagem sem nome, assim como a Mãe e a Vizinha, a Patroa representa um retrato fiel das mulheres do final da década de 1970 do século XX.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Por morar na periferia e ser esposa de um comerciante, definimos a Patroa, no texto chamada de Mulher do Seu Tobias, como uma personagem plana, pobre, não só economicamente como também em seus princípios morais. Não fica evidente uma procedência aristocrática à personagem, contudo, o fato de ter uma empregada doméstica a coloca em posição superior às outras mulheres que compõem o enredo. Não por acaso, atribuímos o adjetivo de pobre soberba à personagem em questão.

Essa figura representa a esposa da sociedade que encontrou no casamento a estabilidade que tanto buscou mostra que a personagem seria capaz de tudo para conservar a integridade de seu matrimônio e manter sua vida cercada de certo conforto. Esse fato fica evidente na cena que Maria está na cela e relembra frases de cada uma das personagens, dentre elas, a Mulher do seu Tobias que, ao demiti-la, diz: “Rua! Na minha casa você não trabalha mais. Tobias, por que você não me avisou antes, que essa cadelinha vivia de gracinhas com você?” (MATO GROSSO, sd, p.04).

Observa-se que a Patroa, em nenhum momento, pondera o fato de que a situação envolvia uma menina-mulher e um homem bem mais velho do que ela. Dessa forma, isso corrobora seu julgamento precipitado fazendo recair toda a culpa sobre a protagonista.

Com essa quinta e última personagem, concluímos o processo analítico a que nos propusemos fazer. Obviamente, levando em consideração as leituras bem como as ponderações que foram de grande valia para a construção deste objeto.

4. Conclusão

Embora nosso objeto analítico tenha se debruçado sobre o texto da dramaturga Cristina Mato Grosso, nossa análise, em alguns momentos, procurou evidenciar o impacto que a montagem do espetáculo causou/causa no espectador. Afinal de contas, um texto dramático é escrito e pensado pelo dramaturgo para ser encenado, não guardado ou esquecido numa gaveta! Dependendo da abordagem ou do olhar do diretor, possivelmente esse texto ganha vida nas mãos talentosas de atores que se propõem a dividir suas vidas com as de seus personagens.

Discorrer sobre a teoria literária e associar isso à teoria dramática mostrou-se um grande desafio. Entretanto, para fundamentar nossas ponderações, trouxemos Antonio Candido que dialogava com propriedade com as proposições de Candida Vilares Gancho e

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Décio de Almeida Prado. Nosso objetivo em produzir esse artigo se concretizou quando as considerações do universo acadêmico aliados à historiografia literária puderam dialogar e nos esclarecer que estávamos seguindo num caminho lógico para discorrer sobre o tema proposto. Não nos esquecemos, também, das ponderações de Schüler para que as teorias analíticas das narrativas romanescas fossem consideradas.

A personagem que inaugurou esse procedimento analítico é Maria, a protagonista. A jovem que trabalhava como empregada doméstica na casa de um comerciante para auxiliar no sustento da família, sofria assédio por parte do patrão. Quando a esposa deste toma conhecimento do ocorrido, resolve demitir a moça que, segundo ela, está “se oferecendo para seu marido”.

Ao retornar para casa, Maria aparenta uma profunda tristeza que faz com que ela se sinta extremamente carente a ponto de se entregar sexualmente para o próprio pai. Sua mãe chega nesse momento e os surpreende juntos, sem esboçar reação. Além das investidas do patrão e do assédio sofrido em casa, Maria também é marcada por uma desilusão amorosa, que se inicia após a partida do namorado para trabalhar em outra cidade. Maria ignora esse fato, mas o jovem fora iludido por uma promissora proposta de emprego que, na verdade, era uma forma de trabalho escravo, o que no texto surge evidenciada como escravidão branca.

A figura feminina representada é o retrato da desilusão que permite que a mulher sofra as agressões psicológicas e até mesmo físicas evidenciadas pela dramaturga Cristina Mato Grosso. A pluralidade de personagens femininas concebidas pela autora nessa peça foi a grande responsável por sua escolha como objeto analítico para ilustrar o que pretendíamos dizer.

A personagem Cida é uma personagem com certa influência sobre a Mãe, que já reconhece na filha os traços de quem pretende se dar bem no meio da prostituição. Cida é um triste retrato da ineficácia do Estado em conscientizar, por meio da educação ou de campanhas educativas, os jovens que se encontram perdidos, em busca de um caminho sem vislumbrar bons horizontes.

Por meio dessa personagem, fica evidente a intenção da autora em contrastar as relações de favor com as liberdades que, muitas vezes, são dadas às pessoas que moram próximas. Já a esposa de Seu Tobias aparece numa cena em que Maria está numa cela e seu

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

discurso reproduz o que já se encontra cristalizado na sociedade – ainda que seja a vítima, Maria é culpada por ter se “engraçado” para o lado de seu esposo. Na visão dessa mulher, o marido é uma figura inocente, um esposo exemplar que preza pela família até que uma moça de origem humilde aparece e o seduz.

Sem grandes pretensões com sua história, a autora Cristina Mato Grosso, de certa forma, parece ter ficado satisfeita com as possibilidades dramáticas que surgiram após a concepção de seu texto. Ao atribuir o título de *Foi no Belo Sul de Mato Grosso*, antes de associar o tema ao primeiro verso da canção *Pé de Cedro*, talvez a autora tenha pensado no “causo” que pretendia relatar. De forma irônica, uma história que não pode ser associada aos contos de fadas, não podendo ser iniciada com o preconizado “Era uma vez” só podia mesmo ser introduzida pelo pretérito do verbo **ser** evidenciando tudo o que poderia ter sido, e não foi.

As personagens evidenciadas em nossa análise repetem um discurso que está cristalizado e que, de uma forma ou de outra, sempre se torna presente em nossa sociedade. A simplicidade com que a autora concebeu suas personagens talvez não agrade à crítica especializada. Pode ser que haja, ainda, quem duvide do potencial transformador do Teatro e da função pedagógica que ele continua exercendo. Isso fica claro no destino reservado a cada uma das personagens femininas da obra analisada.

Referências

CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jésus Barbosa. *Literaturas: brasileira e portuguesa*. v. único. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GANCHO, Candida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1991. Série Princípios.

GARBUGLIO, José Carlos (1968). Sábato Magaldi – *Iniciação ao Teatro*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (5), 137-138. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i5p137-138>. Acesso em 02/09/19, às 22h38min.

LEMOS, C. (2018). *A imitação em Aristóteles*. Anais de Filosofia Clássica, 3(5), 84-90.

Recuperado de:

<https://revistas.ufjf.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/16970/10328>.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. São Paulo: EAD/USP, São Paulo, 1996.

MATO GROSSO, Cristina. *Foi no Belo Sul Mato Grosso*. [s.l][s.d].

MATO GROSSO, Cristina. *Teatro em questão*. Campo Grande: Gráfica e Editora Alvorada, 2009.

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

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRES, Dennis Brandão Monte. *O teatro marginal*. Cad. de Pós-Graduação em Letras. Editora Revistas Mackenzie: São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-50, 2004. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/viewFile/9664/5941>

Acessado em 13/09/2019, às 10h50min.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. 1.ed. 2. imp. São Paulo: 2000.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. Companhia das Letras. São Paulo: 1969