


Trilogia Sul Invertido: a criação de textos teatrais a partir de olhares do sul do Rio Grande do Sul

Fernanda Vieira Fernandes
Mario Celso Pereira Junior

Para citar este artigo:

FERNANDES, Fernanda Vieira; PEREIRA JUNIOR, Mario Celso. Trilogia Sul Invertido: a criação de textos teatrais a partir de olhares do sul do Rio Grande do Sul. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0108>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Trilogia Sul Invertido: a criação de textos teatrais a partir de olhares do sul do Rio Grande do Sul¹

Fernanda Vieira Fernandes²

Mario Celso Pereira Junior³

Resumo

Este artigo discorre sobre o ponto de partida para a criação dos textos teatrais da Trilogia Sul Invertido: a região sul do estado do Rio Grande do Sul. Através da observação das três peças e de suas respectivas gêneses, apresenta-se a forma como este pano de fundo aparece nas obras. A coletânea, escrita por Ingrid Duarte, Mario Celso e Thalles Echeverry, docentes egressos da Universidade Federal de Pelotas, foi lançada durante a pandemia da COVID-19, com recursos advindos da Lei Federal n.º 14.017 (Lei Aldir Blanc). O trabalho reflete ainda sobre a virada do olhar para além da capital, voltando-se a cidades localizadas fora do eixo metropolitano, e demonstra a importância da criação de espaços de formação e fomento à escrita teatral, em especial para novos autores.

Palavras-chave: Trilogia Sul Invertido. Texto teatral. Região Sul. Teatro da região Sul. Fomento à dramaturgia.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pela própria autora, Fernanda Vieira Fernandes, por ter mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Estágio de doutorado-sanduíche pela CAPES, na Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Doutora em Estudos da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Estudos da Literatura (UFRGS). Especialidade de Literaturas Estrangeiras Modernas, ênfase de Literaturas Francesa e Francófonas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Graduação em Artes Cênicas (UFRGS). Professora adjunta do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

 nvnandes@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5416511917003234>

 <https://orcid.org/0000-0003-4488-9713>

³ Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - Bolsista CAPES. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Ator, dramaturgo, dançarino e artista circense com especialidade em malabarismo e clown.

 mariojunior.arte@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9078593522783253>

 <https://orcid.org/0000-0003-3002-5228>



Inverted South Trilogy: creation of theatrical texts based on perspectives of the south region of Rio Grande do Sul

Abstract

This article discusses the starting point for the creation of the theatrical texts for the Inverted South Trilogy: southern Rio Grande do Sul, a Brazilian state. By observing the three plays and their respective genesis, it is possible to see how this region is used as the background of the works comprising the trilogy. The collection, written by Ingrid Duarte, Mario Celso, and Thalles Echeverry, professors graduated from the Universidade Federal de Pelotas, was launched during the COVID-19 pandemic with resources granted according to Federal Law n.º 14017 (Aldir Blanc Law). This trilogy highlights a change in perspective which goes beyond the capital of the state to address cities located outside the metropolitan areas, and demonstrates the importance of creating spaces for training and incentive to writing of plays, particularly to new authors.

Keywords: Inverted South Trilogy. Theatrical text. South region. South region theater. Incentive to dramaturgy.

Trilogía Sur Invertido: la creación de textos teatrales a partir de miradas del sur de Rio Grande do Sul

Resumen

En este artículo se discute el punto de partida para la creación de los textos teatrales de la Trilogía Sur Invertido: la región sur del estado de Rio Grande do Sul. A través de la observación de las tres piezas y de sus respectivas génesis, se presenta la forma en que tal marco aparece en las obras. La recopilación, escrita por Ingrid Duarte, Mario Celso y Thalles Echeverry, docentes egresados de la Universidad Federal de Pelotas, se lanzó durante la pandemia de COVID-19, con recursos provenientes de la Ley Federal n.º 14.017 (Ley Aldir Blanc). En este trabajo también se reflexiona sobre el giro de la mirada más allá de la capital, hacia ciudades ubicadas fuera del eje metropolitano, y se demuestra la importancia de crear espacios para la formación y el fomento de la escritura teatral, especialmente para nuevos autores.

Palabras clave: Trilogía Sur Invertido. Texto teatral. Región Sur. Teatro de la región Sur. Fomento a la dramaturgía.



Uma historiografia (ainda) em devir

Partindo da relevância (e por que não urgência?) de voltar os olhos para produções de outras regiões, localizadas fora do eixo metropolitano e, nesse caso específico, para um território de fronteira nacional, este artigo aborda a iniciativa do projeto *Trilogia Sul Invertido*. A coletânea de textos teatrais inéditos escrita por Ingrid Duarte, Mario Celso e Thalles Echeverry teve como ponto de partida as histórias, culturas, cidades e especificidades do sul do Rio Grande do Sul. Além da apresentação da proposta do projeto e das peças, observa-se como o pano de fundo da localidade aparece nos textos e reflete-se sobre a importância da formação e do fomento de novos artistas do interior.

Ao consultarmos livros sobre a história do teatro brasileiro, em geral, nos deparamos com um recorte muito específico, que não dá conta de forma equilibrada das cinco regiões do país. É evidente que a imensidão territorial e cultural do Brasil não possibilitaria que fossem retratadas todas elas. Contudo, há que se salientar uma predominância massiva da região Sudeste como a historiografia oficial em muitas publicações (por exemplo: *Panorama do teatro brasileiro* (2004, 6 ed.), de Sábato Magaldi; *O teatro brasileiro moderno* (2009, 3 ed.), de Décio de Almeida Prado; *Pequena história do teatro no Brasil* (1986), de Mario Cacciaglia; *História do teatro brasileiro vol. 1* (2012) e *vol. 2* (2013), dirigidos por João Roberto Faria, entre outros). Se há menção a produções fora desse eixo, é pontual. Essa noção acaba limitando o olhar para uma região única em detrimento das outras, tomando como referência nacional o que também deveria ser tido como regional.

A busca por publicações acerca da história do teatro do Rio Grande do Sul revela que pouco material é encontrado e/ou está organizado. Em artigo publicado no ano de 2014, Taís Ferreira apontava para a urgente necessidade de que o poder público estadual e poderes municipais estruturassem acervos documentais para pesquisas sobre a produção cênica no estado, possibilitando que estudos inéditos surgissem e contribuíssem ao registro dessa historiografia. Na ocasião, Ferreira intitulou o seu trabalho *Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho* (2014) e



sinalizou que aquele não era um ensaio definitivo, e sim um primeiro passo de escrita de novos textos sobre a historiografia do teatro gaúcho, uma tarefa em processo:

O objetivo primeiro deste ensaio é apontar as lacunas, espaços em branco e/ou vazios na própria escrita desta história, e não somente os acontecimentos desta produção cênica brasileira, específica e localizada espaço-temporalmente, que é rica, variada e profícua. O desejo deste ensaio é mapear aquilo que já foi feito, na tentativa de apontar novas e múltiplas possibilidades de investigação histórica que se abrem a partir desta análise inicial (Ferreira, 2014, p.238).

Oito anos depois, não são muitos os estudos que versam historiograficamente sobre a produção teatral do Rio Grande do Sul e, quando existem, costumam ser específicos (sobre grupos, artistas, festivais etc.), pouco divulgados (trabalhos de conclusão de curso, por exemplo) e sem dar conta de pensar de forma ampla em uma possível história do teatro gaúcho.

Para além do fato da historiografia teatral da região Sul do Brasil receber poucos olhares, mesmo dos seus, observamos nas poucas ocorrências encontradas que o destaque é para a capital, Porto Alegre. A primeira tentativa de escrever especificamente sobre a história do teatro no RS foi de Athos Damasceno Ferreira, em 1956, com a obra *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*, que se concentra no panorama porto-alegrense (Ferreira, 2014). É evidente que a condição de capital dá maior visibilidade à cidade. Ademais, são oriundos de lá os primeiros registros de produções cênicas e o número de artistas, grupos teatrais atuantes, escolas de teatro, edifícios teatrais e festivais é mais expressivo na capital.

Juliana Demori e Clóvis Massa (2020) também observam a escassez de material bibliográfico para o estudo descentralizado de grupos e produções teatrais fora do eixo da metrópole. Segundo os autores, a abordagem historiográfica se debruça justamente em desenvolver conhecimento histórico sobre um dado tema, em um espaço-tempo definido, considerando “[...] a historicidade dos objetos estudados, pois sua prática entrelaça passado e presente, refletindo sobre o objeto já constituído a partir dos caminhos que o constituíram” (Demori; Massa, 2020, p.334).



Faz-se necessário cada vez mais descentralizar o olhar para outras regiões dos estados. No Rio Grande do Sul, em busca dessa visibilidade a nomes de outros lugares, temos *O teatro no Rio Grande do Sul* (1999), de Lothar Hessel, e *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul*, escrita em 2014 por Antenor Fischer. O livro de Hessel apresenta um mapeamento breve do desenvolvimento das atividades teatrais em 44 cidades gaúchas, do século XVIII até a primeira metade do século XX. O segundo título, embora centrado no levantamento de autores e autoras de textos teatrais, indica nomes que vão além dos porto-alegrenses.

Em Pelotas, segundo o Projeto pedagógico do curso de Teatro-Licenciatura Noturno (2022) da Universidade Federal de Pelotas, o primeiro registro de atividades cênicas data de 1831, ano em que surgiu um grupo estudantil na Sociedade Patriótica dos Jovens Brasileiros. Outrossim, realizavam-se apresentações amadoras em espaços fechados e pequenos teatros adaptados (Hessel, 1999). Em dezembro de 1833, inaugurou-se o Teatro Sete de Abril, que inseriu Pelotas na rota de grandes companhias, pois as turnês tinham como pontos extremos as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires, estando a cidade gaúcha localizada estrategicamente entre elas. Muitos espetáculos da capital carioca e da Europa fizeram temporada em Pelotas. Posteriormente, outros teatros foram construídos na cidade e em suas vizinhas, como Bagé, Jaguarão e Rio Grande.

Dando um salto temporal para o século XX, observa-se a partir dos anos de 1960 um importante movimento teatral com festivais, como aqueles organizados pela Sociedade de Teatro de Pelotas (STEP). Nos anos de 1980 e 1990, muitos grupos amadores atuavam fortemente em bairros, comunidades, galerias, feiras e salas. Dois nomes da escrita dramaturgica naturais da zona sul do estado se destacaram: Vera Karam e Valter Sobreiro Júnior. Em 1995, surgiu o Núcleo de Teatro da UFPel, projeto extensionista que visava o desenvolvimento de atividades teatrais (Curso de Teatro-Licenciatura Noturno, 2022). Todavia, a região sul do estado carecia de uma formação em nível superior na área. Assim, em 2008, surgiu o curso de Teatro-Licenciatura, vinculado ao Centro de Artes da UFPel, atendendo a esta demanda e formando professores para a rede básica de educação. O curso se consolidou, muitos estudantes concluíram a sua graduação e seguiram seus



caminhos, seja enquanto artistas organizados em companhias ou solo, seja atuando em escolas e/ou outros tipos de instituições. Exemplo de jovens profissionais egressos da UFPel são os três dramaturgos da *Trilogia Sul Invertido*: Ingrid Duarte, Mario Celso e Thalles Echeverry.

Trilogia Sul Invertido: os olhares do sul do Sul

Em pleno turbilhão causado pela crise sanitária da COVID-19, que assolou o mundo, planejaram-se ações para minimizar os estragos no âmbito da cultura e em outros setores. Um deles foi advindo da Lei Federal n.º 14.017 (Lei Aldir Blanc), de 29 de junho de 2020, que garantia uma verba destinada às ações culturais realizadas em todo o Brasil, sendo fracionada para cada estado. Com esse recurso, em 2021, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC), junto com a Fundação Marcopolo, lançou o edital *Criação e Formação - Diversidade das Culturas* (2021), viabilizado pelo repasse do governo gaúcho. Esse edital tinha como objetivo a seleção de projetos culturais que desenvolvessem atividades artísticas em quaisquer linguagens e que tangenciassem ao menos um dos seguintes vieses: pesquisa (desenvolvimento de saberes, ferramentas e tecnologias no campo da cultura), criação (produção de objetos e obras artísticas), formação (estímulo ao surgimento de novos agentes culturais, ações educativas e/ou formativas) e qualificação (aprimoramento dos profissionais da área, ampliando a cena cultural) (Fundação Marcopolo; SEDAC, 2021).

Dentre os projetos contemplados estava o Trilogia Sul Invertido, idealizado por Mario Celso Pereira Junior, ator, diretor, dramaturgo, professor de teatro e um dos autores deste artigo. A ação principal da proposta era a composição de um laboratório de criação dramaturgical, com o objetivo de elaborar três textos teatrais inéditos feitos por três jovens dramaturgos que nunca haviam publicado suas obras e que fossem residentes na região sul do estado. As escritas deveriam ter um mote em comum: as histórias, especificidades e culturas das cidades da extremidade sul do país. Cada autor tinha a autonomia de escolha e a ideia era que esses traços aparecessem ou nas personagens, ou na trama, ou como cenário, ou por meio de lendas, histórias orais, lembranças, ou seja, um grande leque de



possibilidades (Pereira Junior, 2021b). O propósito era que o laboratório gerasse um livre espaço de compartilhamento, de troca entre os artistas, circulando os pensamentos, instigando e desafiando as escritas.

Para a execução do laboratório foram convidados: Thalles Echeverry, ator, diretor, professor de teatro, dramaturgo e fundador da VOCÊ SABE QUEM Cia de teatro, e Ingrid Duarte, mulher negra, lésbica, atriz, diretora, dramaturga e arte educadora, além do proponente Mario Celso. Antes do projeto, nenhum deles tinha peças publicadas. O intuito foi estimular a profissão de quem escreve para teatro, em especial para aqueles que são iniciantes e que moram distante da capital.

As criações foram reunidas em um único documento, uma coletânea, um e-book hospedado em site de livre acesso⁴, ampliando os horizontes de alcance e facilitando a propagação. Para o lançamento das peças, foram realizadas leituras dramáticas virtuais em parceria com o projeto de pesquisa *Leituras do drama contemporâneo*, da UFPel, coordenado pela Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes, que atuou voluntariamente como consultora dos três artistas e também é autora deste artigo. O objetivo das leituras, para além do ritual de estreia dos textos, foi difundir as obras por outros meios, proporcionando uma relação outra com as peças.

O título do projeto, *Trilogia Sul Invertido*, teve como inspiração a obra do artista uruguaio Joaquín Torres García, a *América Invertida*, feita em 1943, como também a perspectiva sustentada por ele em sua conferência *La Escuela del Sur* (1944). Nela, Torres García enfatizou o pensamento de que o Sul teria que ser considerado e visto como um Norte. Com essa tomada de decisão, ele redesenhou o mapa da América do Sul, invertendo-o, destacando sua valorização para a parte Sul. A representação cartográfica é formada por uma visão de mundo e, conseqüentemente, molda a maneira como ele é visto. Torres García inferia que:

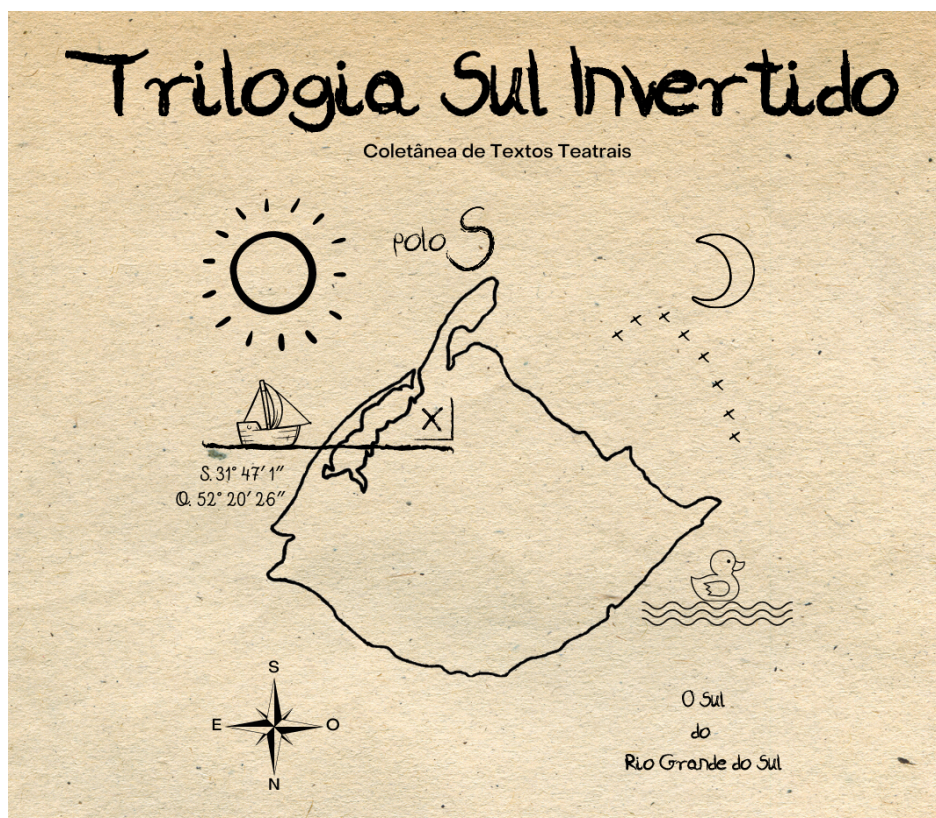
Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los busques,

⁴ O e-book está disponível em: <https://trilogiasulinverti.wixsite.com/textosteatrais/e-book>. Acesso em: 19 ago. 2022.

cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está abajo (Torres García, 1944, p.213, grifo do autor).

Partindo do pressuposto que tal perspectiva causa intencionalmente uma interpretação do que é norte ou sul, o projeto Trilogia Sul Invertido se aventurou e ousou inverter o mapa do Rio Grande do Sul, sublinhando a visão que estava propondo, posicionando um outro olhar para a posição geográfica da região e modificando o ponto de vista do está abaixo ou acima física, simbólica e emblematicamente (Pereira Junior, 2021b).

Figura 1 - Desenho de capa da Trilogia Sul Invertido



Fonte: Instagram @trilogiasulinvertido (Arte de Mario Celso)⁵

Torres García “compõe uma reunião de elementos simbólicos de desenho simplificado e rústico, que intencionam despertar a ideia de atemporalidade e de entendimento universal” (Sales, 2016, p.160). Mario Celso trouxe o mesmo princípio

⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/p/COLzYBIDuTh/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 17 ago. 2022.



para sua releitura e trabalhou com traços simples, elementos de fácil reconhecimento, capazes de comunicar sem dificuldades. A temática das escritas circunda as cidades do sul, mais especificamente Pelotas, Rio Grande e Jaguarão, localizadas à margem do estado, em região fronteiriça, de onde falam e para onde se voltam os olhares dos três dramaturgos, pois, como apontado pelo artista uruguaio: “Nuestra posición geográfica, pues, nos marca *un destino*” (Torres García, 1944, p.215, grifo do autor).

Na sequência, observaremos que a supracitada região gaúcha tem diferentes facetas nos textos teatrais da coletânea, desviando da imagem estereotipada que se possa ter no que se refere ao gaúcho, suas histórias e culturas. As criações tocam, de certa forma, temas universais, como a solidão, o amor, a amizade e a família. O caráter regional está entremeado, intrínseco, “está en todas partes. [...] Y tal carácter no está en el mate, ni en el poncho, ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad” (Torres García, 1944, p.215).

Dengô: o encontro entre Aysha e Gazânia, de Ingrid Duarte

Observar o cotidiano e as pessoas que circulam, ouvir os barulhos dos vizinhos, identificar os cheiros das coisas, assimilar as cores do entorno... Essas são práticas que nem sempre são feitas com o máximo de atenção ou com um engajamento de contemplação. Durante o isolamento provocado pela COVID-19, muitas pessoas ficaram longe das ruas, dos contatos, dos encontros sociais, como a autora Ingrid Duarte. Ela conta, em sua entrevista na *Conversa dramática*⁶ (2021), que esse afastamento, esse distanciamento de tudo e de todos, fez com que aflorasse a sua percepção do mundo, das pessoas e das coisas. Residente na cidade de Rio Grande, a artista começou a acompanhar o ritmo e o movimento das feiras de hortifruti. Ela destaca que os profissionais diariamente armam suas barracas em lugares diferentes e, conseqüentemente, a freguesia varia, os rostos

⁶ Ação de pesquisa do projeto *Leituras do drama contemporâneo* (UFPel) iniciada em 2020. Trata-se de uma série de entrevistas com artistas de teatro, em especial aqueles que escrevem textos teatrais, transmitidas pelo canal do Youtube do projeto. A cada episódio, os convidados compartilham com os organizadores e com o público suas experiências, seus olhares e sua forma de criar.



são outros, tudo muda. Vez ou outra, esbarra-se com uma figura já vista, troca-se olhares com o fulano, um abanar de mão com o beltrano, e percebe-se que há muitos personagens possíveis a partir dessas pessoas e muitos cenários que inspiram cenas.

Em seu processo criativo, Ingrid analisa primeiro e recria depois, transformando os espaços e os transeuntes à sua volta. Regilan Pereira (2020) discorre acerca da relação entre o edifício teatral, a criação cenográfica e a cidade, apontando que:

Diferentemente do desenho arquitetônico e urbanista o projeto cenográfico está livre para empreender formas, cores e texturas em criações que podem reinventar o cotidiano em efêmeras criações ou não. Esta liberdade permite que o projeto cenográfico realize concepções poéticas, quando comparadas às necessidades pragmáticas do dia-a-dia (Pereira, 2020, p.5).

Tal movimento ocorre de forma parecida na composição da artista, dado que ela parte de uma observação da cidade, da feira, mas também das pessoas que perpassam esses lugares, para depois, com a liberdade poética e criativa, elaborar e reinventar as relações, o cotidiano e o cenário em seu texto. Pode-se dizer que, “ao longe, a visão do teatro da cidade era mais interessante” (Pereira, 2020, p. 3). Nas palavras de Ingrid:

Dengô: O encontro de Aysha e Gazânia narra universos nos corpos de mulheres pretas buscando pontos de conexões e encontros para vibrar afetos explícitos e escondidos na rotina corrida dos dias. No cenário urbano, são registradas pequenas aberturas que geram uma transformação potente e leve, nos fazendo perceber tons de poesias que passam despercebidas. Pequenos retratos das memórias nos olhos de quem busca tornar-se real e expandir. Dengô é essa energia ancestral colorida e risonha que pulsa nos encontros da vida e flui por um instante ou pela vida inteira (Duarte apud Trilogia Sul Invertido, 2021a, online).

Em sua nota de autora, Ingrid Duarte afirma que Dengô “faz parte de um conjunto de dramaturgias decoloniais de escritas autorais” (Duarte, 2021, p.8). É uma maneira de criar que ela denomina como ‘dramaturgia de ginga’, como se as palavras, as falas e as descrições fossem uma extensão de seu corpo, que joga com o ritmo e que afirma sua espiritualidade afro-brasileira, fortalecendo e



consolidando sua existência negra. No texto, ela se vale graficamente de cores na identificação das personagens, de músicas para ditar o tom, de sons de elementos que compõem a trilha e a ambientação.

A obra é dividida em quatorze partes não lineares, sendo algumas delas cenas, e outras, atos. Por ser um trabalho de composição de ginga, remetendo ao jogo de capoeira, às vezes a peça realiza um movimento cuja resposta virá, possivelmente, em outra escrita. Por exemplo: em *Dengô* a autora insere o “Ato I - Dengô histórias pretas, Dengô”, porém não existe o ato II no texto. Na sequência, o que se vê é o “Ato III - Dengôôôô”, ou seja, um golpe (ato I), uma espera (a lacuna do ato II) e outro golpe (ato III). Na *Conversa dramática* (2021), Ingrid argumenta que esses hiatos serão preenchidos em criações futuras, em resposta a essa escrita, formando um quebra-cabeça no qual as peças vão se encaixando umas às outras.

As personagens são múltiplas e vão de figuras representativas de entidades religiosas (Ayo, a guia espiritual da narradora), até Dona Édna (cabeleireira), Maria (que trabalha como diarista) e sua filha Inaê, Nádia (auxiliar de cozinha de dia e à noite, cantora), Lúcia (professora de matemática), Jairo (violonista em uma banda de pagode) etc. A lista é extensa e todas são identificadas como pessoas negras, exceto Dona Fran (patroa de Maria e proprietária de muitos imóveis em Rio Grande) e Seu Luiz (senhor aposentado e amargurado). Todavia, ainda que tenha muitas personagens, a história da peça gira em torno de Aysha, que “trabalha numa banca de frutas e ervas nas feiras da cidade do Rio Grande, que fica no extremo sul do Rio Grande do Sul. Banhada pela Lagoa Mirim, Lagoa dos Patos e pelo Oceano Atlântico” (Duarte, 2021, p.36), e Gazânia, uma mulher negra professora de dança, “filha de um pai vendedor ambulante e fotógrafo, nascido no Haiti, que veio refugiado para a cidade de Rio Grande/RS, e de uma mãe carioca de Duque de Caxias/RJ, professora de literatura” (Duarte, 2021, p.38). Por fim, há a personagem Narradora, responsável por comentar e contar ao público as histórias das outras personagens. Sua onisciência causa a aparência de ser a manifestação direta da autora. Em sua descrição, consta: “o que se sabe é que ela é uma mulher e que a abertura do seu corpo faz com que ela enxergue e perceba coisas nem sempre vistas na rotina dos dias” (Duarte, 2021, p.36), ou seja, o mesmo movimento feito



por Ingrid em sua criação.

Na peça, a narradora conduz os leitores por uma jornada no cotidiano das personagens, com foco especial às relações que se estabelecem entre elas, seja profissional – quando Aysha vai cortar o cabelo com Édna: “[todes no salão olham para Aysha]⁷ [como uma artista no momento de inspiração, Édna corta o cabelo de Aysha] À medida que o corte ia chegando aos momentos finais, elogios começaram a ser feitos” (Duarte, 2021, p.18) –, seja de paquera/amor – o encontro entre Gazânia e Aysha: “Gargalham juntas, com corpo, alma e ancestralidade. E está feito! Mermão, arrepio toda vez que conto essa cena! Mó gostosura é estar disponível e deixar o afeto te afetar” (Duarte, 2021, p. 5) – ou de paixões antigas – como entre Jairo e Lurdes: “Jairo era o violonista, mas quem tocava mesmo era Lurdes no seu coração, disparando uma paixão enlouquecedora no seu corpo” (Duarte, 2021, p.31).

Os lugares de encontros sociais também aparecem como pano de fundo das histórias, principalmente a feira:

Aysha é uma garota simples que trabalha nas diversas feiras da cidade. Todos os dias tinha movimentos [fala com movimentações], barulhos [como se tivesse muita gente], [negociação] pechinchas e [feirante falando para uma cliente com tom de brincadeira] aquela história de que moça bonita não paga, mas também leva nada além do meu coração vida louca [risos]. A feira é um lugar de músicas [feirantes gritando, vendendo], rimas improvisadas e encontros (Duarte, 2021, p.17-18, grifos da autora).

É nesse ambiente que surge a paquera e, logo em seguida, a paixão entre Aysha e Gazânia, duas mulheres negras, lésbicas, que se conhecem ao acaso, no fluxo contínuo da feira. Esse espaço revela-se simbolicamente por meio das cores com as quais são identificados os nomes das personagens (Gazânia é escrito em vermelho, Aysha em amarelo, a Narradora em rosa etc.), formando uma espécie de mosaico colorido que lembra as cores vibrantes das frutas, legumes e verduras.

A Narradora, em sua fala de encerramento da peça, diz, na intenção de resumir a obra:

Entre frutas, plantas, cores e movimento, no final, fica apenas o gosto do

⁷ A autora opta por escrever algumas informações entre colchetes, sem usar o itálico, deixando em aberto se são rubricas ou falas.



encontro de olhares, sorrisos penetrantes e o suor do corpo que fazem dos dedos escorregadios e eletrizantes. Maçãs vermelhas e pêssegos amarelos, quando amadurecidos, deixam o doce saudável de como pode ser a vida. Nada fora desse panorama de facilidades, não aqui. O que há além desse sentido não está visível e o que Aysha e Gazânia deixam é a grandeza das sementes plantadas através das aberturas que foram escancaradas propositalmente com essa narrativa. E sim! Eu também sou teus rios, mas ainda quero saber: Que gosto ficou atravessado no teu corpo? (Duarte, 2021, p.35).

Em suma, Ingrid Duarte apresenta sua interpretação do mundo a partir de um local, uma visão poética sobre as relações, os sentimentos, os pontos de encontro na cidade e as pessoas. Sua mirada é ampla, de representatividades negras, LGBTQIA+ e afro-religiosas. Esse foi o seu ponto de perspectiva do sul do Rio Grande do Sul. Para evidenciar sua região, partiu de um universo que é diverso. Torres García afirma: “Y después mira su obra: es universal, pero es de aquí” (Torres García, 1944, p.217). As feiras, cores, gingas e afetos de Ingrid são de Rio Grande, são do extremo sul e são o que toca a autora para falar do seu lugar.

Quadrado de três pontas, de Mario Celso

Qual a imagem que se tem ao chegar em terras desconhecidas? Como se descreve uma outra cidade? Cultura diferente, modo de falar e sotaque distintos, casas, ruas, bares e hábitos novos. Esse foi o desafio posto a si mesmo por Mario Celso ao optar por colocar Pelotas como pano de fundo de seu texto. Natural de São Paulo, mas criado em uma pequena cidade paulista chamada São José do Rio Pardo, ele se mudou para a região Sul do país em 2014, ao ingressar na UFPel para cursar Teatro-Licenciatura. O autor relata que ficou instigado a escrever a partir de suas vivências na cidade, de seu olhar de forasteiro (Conversa dramática, 2021). Sua intenção era fazer com que as personagens percorressem as ruas de Pelotas, passassem por lugares tradicionais, comentassem sobre pontos turísticos, a fim de causar nos leitores a sensação de caminharem junto às personagens.

Além disso, Mario trouxe para o enredo uma das características que surgiu com a implementação do ingresso às universidades públicas por meio na nota do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM): o movimento migratório de estudantes. Em sua nota de autor, afirma:



Essa é uma parte importante para o universo criado, visto que todas as personagens pertencem a esse grupo e, assim, os trajetos percorridos, os lugares visitados, certos detalhes do modo de falar e algumas gírias são características do cotidiano de muitos jovens adultos universitários (Pereira Junior, 2021a, p.44).

Por fazer parte dessa mesma dinâmica, dado que saiu do interior de São Paulo para estudar em Pelotas, o autor imprime algumas de suas próprias características em Pedro, a personagem protagonista. Mario relata que, ao se identificar com Pedro, colocou nele lembranças, vivências, acontecimentos presenciados e pensamentos que teve quando se mudou para a cidade (Pereira Junior, 2021a, p.44). Também adicionou memórias narradas por sua amiga paulista e ex-colega universitária Juliana Caroline da Silva, apelidada de Caju, diversificando e encorpendo a produção textual. Todavia, mesmo que o dramaturgo tenha trabalhado com dados pontuais não ficcionais, tal atitude não confere à obra um aspecto documental, posto que eles são utilizados como simples elementos em sua tecitura ficcional (Pereira Junior, 2021a, p.44), a ponto de não conseguirmos identificar onde começam ou terminam as invenções e as memórias.

A peça possui quatro personagens: Pedro, Clara, Fifo e Gus. Os eventos se desenrolam em locais de Pelotas. Ela é dividida em doze cenas, todas com títulos que antecedem ou sugerem o que acontece na cena. Na obra, acompanhamos a jornada de uma noite de Pedro que, após concluir a graduação, está prestes a retornar para sua terra natal. Nas palavras do autor:

O que fazer no último dia em uma cidade? Como sabemos que é realmente o último? O que se passa entre o oi e o adeus para a despedida doer tanto? Pedro, um rapaz nascido em São Paulo, se mudou para Pelotas por conta da faculdade. Depois de cinco anos e recém-formado, ele decide voltar para sua cidade. No texto, ele enfrenta a dificuldade de se despedir de Pelotas e de seus amigos, que após tantos anos juntos, se tornaram inseparáveis. As experiências, os laços e as vivências na cidade fazem com que dentro dele surjam sentimentos ambíguos, como se uma parte quisesse ficar e a outra desejasse partir (Pereira Junior apud Trilogia Sul Invertido, 2021c, *online*).

Logo no início do texto é apresentada a visão da personagem Pedro sobre Pelotas, com destaque para a angústia que sente a partir de seu olhar pessimista, triste e desgostoso. Ele elenca alguns pontos negativos e evidencia que, por um



lado, partir seria a melhor opção.

Sabe aquelas cidades que encantam a gente? Que cada pedacinho, cada dia vivido, cada rua, árvore ou calçada marca a vida da gente? Pois é... com certeza, não é Pelotas. Aqui é úmido – dizem que é a segunda cidade mais úmida do mundo, ficando atrás só de Londres (é exagero, mas dizem). Aqui a gente passa metade do ano cozinhando de calor, um calor abafado, como se estivesse em uma sauna a vapor, e a outra metade correndo risco de perder os dedos dos pés de tanto frio. Se chove mais de trinta minutos seguidos, as ruas enchem, os carros boiam e os pedestres praticamente nadam. Fora a energia que, quando cai, demora hoooras para voltar, ou seja: no frio, adeus banho quente; no calor, bye-bye ventilador ou ar-condicionado (Pereira Junior, 2021a, p.48).

Como mencionado acima, Pedro expressa o olhar do forasteiro, do estudante que se mudou para Pelotas. Esse descontentamento está presente ao longo da obra e é um dos grandes motivos para que ele pense em ir embora. Entretanto, o outro lado da balança é preenchido pelas lembranças, os afetos e laços com outras pessoas, os momentos proporcionados pelo movimento migratório dos universitários. Eis o seu impasse.

Marcos Cartum (2012), ao comentar a experiência como espectador no espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, criado pelo grupo Teatro da Vertigem, demonstra a ideia da utilização da cidade como parte fundamental no trabalho artístico e infere que a maneira como a observa é transformada pelo evento teatral. Ele destaca que “nosso olhar já não é aquele com que chegamos – pois fomos até lá apenas como espectadores. Nossa relação com a cidade, utilitária e funcional, não nos capacita a parar em uma rua e ficar, olhar, observar, sentir, pensar” (Cartum, 2012, p.264). Isso ocorre de forma similar no texto de Mario Celso. Ao lê-lo, observamos e relembramos Pelotas por outro ângulo, outro ritmo e outra percepção.

Apresentado o dilema de Pedro, inicia-se o percurso de uma noite, em diferentes pontos da cidade. No começo da peça, as três outras personagens estão no Bar do Zé, situado na esquina do Centro de Artes da UFPel, um estabelecimento que reúne os universitários nas noites pelotenses. A cena seguinte mostra um pouco de uma conversa corriqueira: enquanto esperam pela chegada do amigo, conferem o preço da bebida para dividirem o valor. A personagem Gus diz: “Por que tu não vai agilizando as coisas? Cada um já bota uma intéra e pegamos um



vinho pra abrir a noite. Vê com o Bira quanto tá” (Pereira Junior, 2021a, p.49). Bira, citado por ele, é uma das pessoas que atendem no bar, quase uma figura pública por sua fama entre os jovens.

Após comprar a bebida, o grupo parte para outro lugar: o Quadrado, um antigo atracadouro de Pelotas, localizado na zona portuária. Hoje é um espaço de lazer e convívio social, frequentado à tarde por famílias que contemplam a paisagem entre um chimarrão e outro e, à noite, por jovens a procura de um ambiente calmo para beber e fumar. Ali, a personagem Gus, movida pelo sentimento de despedida do amigo, relembra episódios vividos por eles naquele lugar: “Vocês se lembram quando a gente veio aqui pro Quadrado às três da tarde e ficamos até às três da manhã? [...] Curtimos uma baita brisa nesse banco da Monalisa, olhando direto pra Lagoa dos Patos e a ponte de Rio Grande” (Pereira Junior, 2021a, p.51).

O autor se vale de alguns pontos da cidade para discorrer a intriga da peça. Mario Celso adiciona comentários, memórias do grupo de jovens, entre outros recursos. Exemplo disso é quando Clara fala diretamente ao leitor, indicando uma rua famosa de Pelotas, conhecida pelo intenso fluxo de carros e ônibus: “Desde o dia em que, por uma sorte no azar, ele se perdeu pegando o ônibus errado na Osório e, desesperado, pedia incansavelmente para o motorista parar, enquanto carregava malas e mochilas visivelmente pesadas, eu tremo por dentro” (Pereira Junior, 2021a, p.53). Ou quando Gus e Fifo tentam armar um plano para Pedro ficar mais uma noite e Gus diz: “E qual é o segundo plano? Vai bater no cara? Prender ele na baía e só liberar no outro dia? Não adianta, Fifo, quando ele bota algo na cabeça, nem o Jesus Rockeiro da igreja tira!” (Pereira Junior, 2021a, p.55). Essa referência trazida pela personagem diz respeito a uma igreja localizada no bairro Centro/Porto, a qual possui uma estátua de Jesus no alto da torre e que, por decorrência do tempo e das chuvas, perdeu partes dos dedos, dando a impressão de estar fazendo o símbolo do rock.

Na cena intitulada “Street View”, o autor traça uma trajetória percorrida pelas personagens, evidenciando ruas de Pelotas, como se o leitor que as conhece pudesse caminhar mentalmente por elas, aproximando-o das figuras da obra. Como rubrica, Mario coloca: “Quadrado. Rua Coronel Alberto Rosa. Rua Almirante Tamandaré. Rua Bento Martins. [...] Rua Benjamin Constant. Rua José do Patrocínio.



[...] Rua Conde de Porto Alegre. Rua Almirante Barroso. Rua Três de Maio. Rua Gonçalves Chaves” (Pereira Junior, 2021a, p.57, 58, 59). “A peça se desenvolve territorialmente. Não se trata da ação teatral localizada no palco na frente de estáticas poltronas dentro de uma segura e escura sala de espetáculos” (Cartum, 2012, p.265), mesmo se tratando apenas de um texto, ainda não encenado.

Na Rua Gonçalves Chaves, as personagens decidem comprar mais bebida e uma delas sai para buscar no bar do Marcelão. Mario Celso aborda novamente uma cultura forjada pelos jovens universitários, enfatizando a rua em que se encontra a Universidade Católica de Pelotas (UCPel) e onde existem muitos barzinhos. Logo, um ponto de encontro dos estudantes de ambas as universidades.

Se aproximando do final da peça, Clara some e os outros vão procurá-la. Sem sucesso, eles param em frente à sua casa, na esperança de que ela volte. Ali, eles pensam em lugares onde ela poderia estar, comentando pontos como: Mercado Público, a boate The Way, o centro comercial Pop Center, a rodoviária e a praça central Coronel Pedro Osório. Ainda que as personagens não passem por esses lugares, o autor fez questão de mencioná-los, como uma espécie de homenagem. O mesmo acontece em um monólogo de Clara, ao ler uma carta de declaração de amor escrita para Pedro. Através da fala de Clara, Mario Celso evoca costumes pelotenses, hábitos característicos da cidade, tais como passear na Praia do Laranjal aos domingos, tomar chimarrão na Avenida Dom Joaquim, comer bauru, comprar doces tradicionais no Calçadão e ir à Fenadoce (famoso evento gastronômico e turístico de Pelotas). Esses eram planos de Clara e não aconteceram na trama, mas ocupam um lugar de tributo, de lembrança.

O autor explora a forma de falar das personagens, em especial as gírias e a maneira como os verbos são conjugados. É comum que alguns moradores de Pelotas, ao falar, conjuguem os verbos no pretérito perfeito na 2ª pessoa do singular com a terminação ‘sse’, no lugar de ‘ste’, ou seja: ao invés de dizerem ‘comeste?’, falam ‘comesse?’, uma hipercorreção na fala cotidiana. Esta não é uma particularidade pelotense, entretanto, foi um aspecto que chamou a atenção do autor ao chegar na cidade. Na obra, isso surge em trechos como: “Sei lá, mano... Tu chegasse a falar com a Clarinha?” (Pereira Junior, 2021a, p.55, grifo nosso),



“Falasse algo que ela não gostou, mano?” (Pereira Junior, 2021a, p.66, grifo nosso), “Com a Luiza, que tu conhecesse na The Way, também não foi!” (Pereira Junior, 2021a, p.68, grifo nosso). Mario Celso se debruça em sua visão particular sobre Pelotas, imbricando a cidade com as histórias das personagens e compondo um cenário rico e dotado de referências.

Entranhas: aqui ao menos estamos sós, de Thalles Echeverry

O texto teatral de Thalles Echeverry tem como ponto de partida uma antiga história local de sua família e a cidade natal do autor, Jaguarão, localizada no extremo meridional do Brasil, fronteira com o Uruguai:

Quando fui convidado a escrever um texto que trouxesse o Sul como um dos personagens, uma das primeiras ideias que me veio à mente foi a história de uma prima distante que, muito tempo atrás, morreu apaixonada e foi enterrada vestida de noiva, na cidade de Jaguarão, interior do Rio Grande do Sul. Memória que, quando vinha à tona numa conversa com meus pais, me despertava interesse (Echeverry, 2021, p.80).

Echeverry tentou buscar maiores informações sobre o caso, mas não encontrou detalhes. Logo, o mote serviu como inspiração, sem a intenção de registro fiel ou histórico dos acontecimentos.

O dramaturgo localiza a ação da peça em um casarão em ruínas no Passo das Pedras, zona afastada do centro urbano de Jaguarão, onde três irmãs (Clotilde, Loreta e Aurora) vivem abandonadas. Não há menção direta à época da história, no entanto, percebe-se pela fala das personagens, suas relações e por sua situação, que não se trata da atualidade e sim, de tempos remotos. Estruturada em onze cenas, *Entranhas* mostra a decadência e solidão dessas mulheres destroçadas pela dor: “Elas são o resto do mundo e o que restou delas mesmas. É uma dramaturgia que explora o horror de uma história de amor e morte, de pedras e ervas daninhas, num lugar dominado pela escuridão” (Echeverry apud Trilogia Sul Invertido, 2021b, *online*).

O vai e vem intercalado entre o presente e o passado das personagens fica explícito no texto: as cenas do presente delas são as de número ímpar e têm os seus títulos escritos em caixa alta, já as cenas do seu passado são as pares, que



possuem todas o mesmo título (“das cinzentas ruínas da memória”), totalmente redigidos em letras minúsculas e diferenciados por numeração em algarismos romanos: I, II, III, IV e V.

A ambientação criada pelo autor é sombria e isso é evidente na epígrafe:

Uma única porta
No último muro de uma casa em ruínas
Cuidado...
Quem atravessar essa porta, à noite
Pode ficar para sempre no Outro Mundo!
(Quintana apud Echeverry, 2021, p.82).

O casarão e seu jardim, caracterizado como pútrido e tomado por mato, dão um tom moribundo à peça. A rubrica de abertura anuncia que “Por lá é sempre noite” (Echeverry, 2021, p.83). O cheiro de podre é uma indicação que aparece mais de uma vez no decorrer da obra, como por exemplo: “Cada vez mais intrigada com o mau cheiro, Aurora aproxima-se do poço” (Echeverry, 2021, p. 2); “Vocês não estão sentindo esse cheiro de podre?” (Echeverry, 2021, p.101); “Um cheiro fétido. De carne podre, de bicho morto” (Echeverry, 2021, p.107); “É difícil respirar ali, tudo fede” (Echeverry, 2021, p.110). A origem do odor não é explicada e pode ser oriunda tanto de corpos em decomposição jogados no poço da casa, quanto da própria condição das personagens, fantasmagóricas e decrépitas, pois “elas estão mortas por dentro, sepultadas naquele lugar. Ocas, vazias. São três cadáveres em decomposição, três carcaças apodrecidas pelo tempo e pela dor” (Echeverry, 2021, p.114).

Como explicado acima, a peça se articula em dois tempos. No presente das personagens, temos o retorno de Aurora à casa da família, após um casamento fracassado (e talvez terminado tragicamente), e o seu encontro com as irmãs, Loreta e Clotilde, desenterrando intrigas e confrontando esta última, uma figura má, possessiva e dominadora. Loreta é a irmã que enlouqueceu naquele lugar, subjugada por Clotilde. No desenrolar do enredo, descobre-se que a filha de Clotilde, Virgínia, no passado, morreu apaixonada e à espera do noivo, um jovem forasteiro, com quem ela planejava fugir. O homem foi assassinado por Clotilde e seu corpo, jogado no poço. Virgínia é a mulher enterrada de vestido de noiva que



personifica a lenda inspiradora para a escrita de Thalles Echeverry. Quando a vemos em cena, ou trata-se do passado (cenas pares, nas quais acompanhamos sua paixão, conflito com a mãe, decepção e espera em vão), ou do presente, momento em que ela já é um fantasma, como na cena 1, intitulada “O RESTO É DOR E ENTULHO”: “Tem os cabelos negros como as asas de um corvo e os olhos profundos como um abismo. Seu delicado vestido branco destaca-se em meio à escuridão. Ela senta-se nos degraus à espera de alguém e, depois de algum tempo, desaparece na neblina” (Echeverry, 2021, p.83). É uma figura eternamente presa à espera do noivo.

Na entrevista *Conversa dramática* (2021), Echeverry salienta que, durante a concepção das cenas, visualizava paisagens de Jaguarão e que isso aparece explicitamente em alguns trechos. Como exemplo, podemos citar a cena 2, “das cinzentas ruínas da memória I”, quando o forasteiro menciona que encontrou a personagem Clotilde: “[...] Cruzei com ela um dia desses na Rua das Portas e não tive outra impressão que não fosse louca” (Echeverry, 2021, p.88). A cidade do extremo sul é também chamada por algumas pessoas de ‘cidade das portas e janelas’, pela beleza arquitetônica delas. Jaguarão é reconhecida nacionalmente por seus sítios históricos. A rua a qual a personagem alude é oficialmente a Rua XV de Novembro, uma das principais da zona central, mas mesmo no site oficial da Prefeitura Municipal recebe o apelido de Rua das Portas. “As residências da Rua XV de Novembro destacam-se pela beleza das portas entalhadas à mão, em madeira nobre. Em sua maioria, são construções ecléticas de fins do século XIX e princípios do século XX, fase áurea da construção civil local” (Becker; Albucezze, 2022, *online*).

Em outro episódio, a personagem Clotilde diz: “Nosso lugar é aqui, Aurora, nada de bom nos aguarda lá fora. Nem ao pé do rio, nem no alto do Cerro da Pólvora. Tu ainda não descobriste isso?” (Echeverry, 2021, p.86). A referência desse fragmento é a outro local histórico da cidade gaúcha, o Cerro da Pólvora, onde estão as Ruínas da Enfermaria Militar.

A edificação foi construída entre os anos de 1880 e 1883, no alto do Cerro da Pólvora, de onde se descortina uma das paisagens mais bonitas da cidade e o rio. Além da função de Enfermaria Militar, que atendia aos



oficiais e praças da região, o prédio serviu como posto de vigia da fronteira nacional, por permitir a observação privilegiada do território vizinho, o Uruguai. Serviu também como prisão política e, com o abandono, em meados da década de 70, foi gerado um rápido processo de deterioração, que levou o prédio ao estado de ruína (Becker; Albuzeze, 2022, online).

Na concepção de espaço elaborada por Thalles Echeverry podemos ainda traçar paralelos com lugares da cidade que não existem mais, como o antigo cemitério que ficava na zona central de Jaguarão. Na cena 5, intitulada “A MULHER QUE VIU SUAS MÃOS APODRECEREM”, Loreta entrega flores à irmã recém-chegada, Aurora. Clotilde vê e pergunta de onde ela teria roubado as flores. Loreta, com medo, diz que as pegou no cemitério. Clotilde responde: “Eu não acredito que tu cruzaste a cidade, mais uma vez, atrás delas, que tu te colocaste à mercê daquela gente” (Echeverry, 2021, p.95). As irmãs vivem em uma parte afastada, o Passo das Pedras, e não têm contato com vizinhos ou outros moradores locais, a menos que se dirijam até a parte habitada da cidade. Conforme o site da Prefeitura Municipal, Jaguarão possuía um cemitério no bairro Centro, desativado por conta de uma epidemia de cólera que ocorreu em 1855 e superlotou a necrópole. Esse cemitério pode ser lido como aquele aonde Loreta vai, sendo então atacada por vizinhos que veem nela uma figura maldita. Uma série de lendas de assombrações foram criadas sobre esse terreno central no qual eram enterradas as pessoas no passado.

Esses são detalhes que podem até passar despercebidos por quem não conhece Jaguarão, contudo, compõem o imaginário do autor e possibilitam identificação aos leitores que possuem relação com a cidade.

Os monumentos arquitetônicos que constituem os espaços urbanos, aliados à geografia local e respectivos espaços de natureza, configuram conjuntamente tanto os valores destacados pela sociedade quanto as feições estéticas, a manutenção de formas, cores, memórias que vivificam as cenas urbanas, escritas culturais traduzidas em fachadas das edificações, monumentos escultóricos em distintos espaços da cidade que exaltam personalidades da história, da mitologia local, ou ainda valorização das riquezas naturais (Pereira, 2020, p.3).

A escrita de Echeverry se alimenta, portanto, de edificações históricas e de antigas lendas urbanas para criar um universo que põe em foco a cidade, quase



como uma personagem a mais na sua obra. O ambiente ajuda a moldar as cenas e as histórias da infância são transcritas, beirando, em certas passagens, o horror. Na esteira do que afirmam Demori e Massa (2020), o texto, também este podendo ser tomado como um fenômeno teatral, é resultado dos aspectos geográficos, históricos e culturais da subjetividade do artista e tramam sua poética desde a criação e concepção até a obra final.

A lenda familiar da jovem que morreu apaixonada e foi enterrada de vestido de noiva abre caminho para a composição de novas lendas do dramaturgo, tal como a da personagem Loreta, “a história da mulher que tem as mãos malditas [...]” (Echeverry, 2021, p.95-96), acometida por uma doença que afeta suas mãos, tudo o que ela toca morre. Apaixonada por flores, ela matou todo o seu jardim e começou a visitar os jardins de outros moradores, tomando-lhes as flores, amaldiçoando-os e deixando para trás algum objeto sujo de sangue. Até que em “[...] uma noite ela acabou encontrando uma criança em seu caminho e num ato impensado, ela a tocou, fazendo com que a pobre criança caísse de cama e sofresse da mais terrível das doenças” (Echeverry, 2021, p.96). É por isso que, ao atravessar a cidade para pegar flores no cemitério, ela volta para casa ferida, agredida por moradores que a rechaçam. Loreta, na peça, é uma lenda viva na cidade, uma figura da mitologia local criada por Echeverry.

Cumprido destacar que o autor também escolhe o pronome pessoal ‘tu’, 2ª pessoa do singular, mas o faz de forma diferente de Mario Celso. Echeverry reforça o ‘tu’ com a conjugação gramaticalmente correta dos verbos (exemplos: ‘tu estás’, ‘tu falaste’, ‘tu vê’, ‘tu és’ etc.). Contemporaneamente, muitas pessoas usam a 2ª pessoa do singular, mas conjugam os verbos na 3ª pessoa do singular (‘tu está’, ‘tu falou’, ‘tu vê’, ‘tu é’ etc.) Echeverry, na *Conversa dramática* (2021), explica que essa foi uma opção para demarcar a região Sul e um estilo arcaico de falar, que causa certo estranhamento e cria uma atmosfera diferente da cotidiana. O tom de lenda urbana antiga é enriquecido por esse recurso linguístico.



Inverter mapas e construir identidades teatrais a partir de outras miradas

A produção da coletânea, com recursos de um edital de fomento, demonstra a fundamental importância de políticas públicas que impulsionam a formação e a criação artística. O espaço de laboratório da Trilogia Sul Invertido proporcionou trocas entre três jovens dramaturgos que vivem em cidades do sul do Sul e estimulou sua escrita. Outrossim, a publicação da obra em meio digital de livre acesso, bem como as leituras dramáticas de apresentação dos textos, confere visibilidade a eles. Conforme Taís Ferreira, “dar voz a estes grupos e artistas das diversas regiões do estado na produção historiográfica é ato político de grande importância para criarmos redes de significação sobre as artes cênicas no estado [...]” (Ferreira, 2014, p.22).

Através dos textos teatrais apresentados aqui, demonstramos maneiras diversas de abordar uma região geográfica como temática de criação. Na *Trilogia Sul Invertido*, cidades do sul do Rio Grande do Sul são tangenciadas por três miradas. Mario Celso focou a sua nas ruas de Pelotas, pontos turísticos e outros lugares frequentados principalmente por estudantes das universidades (UFPel e UCPel). Já Ingrid Duarte buscou em feiras da cidade de Rio Grande a relação entre as pessoas e suas características. Thalles Echeverry optou por concentrar sua visão em uma lenda familiar antiga e em sítios históricos de Jaguarão.

Ao voltarem os olhos para suas identidades, os artistas construíram obras que repercutiram seus espaços, vozes, memórias, afetos e comunidades. As observações de Juliana Demori e Clóvis Massa (2020) acerca da multiplicidade do teatro gaúcho contemporâneo refletem, conforme os autores, diferenças geográficas, históricas e culturais entre regiões e municípios. Além disso, os processos colonizatórios e seus consequentes traços econômicos marcam a diversidade de realidades de artistas e grupos. Examinar historicamente os fatos e interpretá-los sob o prisma do contexto em que estavam/estão inseridos é ver e entender como, onde e quando aparecem determinadas produções e perceber, principalmente, que as peculiaridades acarretam uma diversidade e que a dita história do teatro brasileiro ou a dramaturgia tomada como brasileira é, na verdade,



metropolitana e limitada.

Em 2014, Ferreira comentava sobre a necessidade de olhar para fora do eixo da capital e compor uma historiografia abrangente. Acrescentamos aí a urgência de dramaturgias abrangentes e plurais. Seguimos em situação de devir, com muitas lacunas e alguns esforços na busca por conhecer a realidade e escrita cênica do interior gaúcho e colocá-las em evidência. Que pesquisas e iniciativas sigam retificando (e invertendo) mapas, como propôs Torres García, para que sempre saibamos onde estamos e de onde falamos.

Referências

BECKER, Aline Maiara; ALBUCEZZE, Ana Luiza de Almeida. *Pontos turísticos*. Jaguarão: Prefeitura de Jaguarão, 2022. Disponível em: <https://www.jaguarao.rs.gov.br/pontos-turisticos-de-jaguarao/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CARTUM, Marcos. A visão de um espectador-Para aprender a olhar a cidade. Só ela?. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 264-266, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57510/60544>. Acesso em: 13 jun. 2022.

CONVERSA dramática - Trilogia Sul Invertido (LIVE - 21/07/2021 - às 19h). Pelotas: [s. n.], 2021. 1 vídeo (87 min 30s). Publicado pelo canal Leituras do drama contemporâneo. Disponível em: <https://youtu.be/-KLUiosB0Ck>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CURSO DE TEATRO-LICENCIATURA NOTURNO. *Projeto pedagógico*. Pelotas: Centro de Artes - Universidade Federal de Pelotas, 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/teatro/files/2022/04/PPC-Teatro-Noturno-28.02.2022-com-anexos-2.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2022.

DEMORI, Juliana Canali; MASSA, Clóvis Dias. Um estudo cartográfico da cena teatral do interior do Estado do Rio Grande do Sul. In: FAGUNDES, Patricia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (Orgs.). *Pesquisa em artes cênicas em tempos distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades*. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., Cap. 18., p. 333-347, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/224177/001128432.pdf?sequence=1>. Acesso em: 03 jun. 2022.

DUARTE, Ingrid. Dengô: O encontro de Aysha e Gazânia. In: PEREIRA JUNIOR, Mario Celso (org.). *Trilogia Sul Invertido: coletânea de textos teatrais*. Pelotas: [s. n.], p. 07-42, 2021. E-book. Disponível em: <https://4cedb0c3-1d59-4d9a-a03a->



3d8f1e1acd30.filesusr.com/ugd/5600fe_6d8d745801b7423dad32e92d2b0ec6cb.pdf
f. Acesso em: 12 jun. 2022.

ECHEVERRY, Thalles. Entranhas: aqui ao menos estamos sós. In: PEREIRA JUNIOR, Mario Celso (org.). *Trilogia Sul Invertido: coletânea de textos teatrais*. Pelotas: [s. n.], p. 79-115, 2021. E-book. Disponível em: https://4cedb0c3-1d59-4d9a-a03a-3d8f1e1acd30.filesusr.com/ugd/5600fe_6d8d745801b7423dad32e92d2b0ec6cb.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

FERREIRA, Taís. Pelo devir de uma historiografia do teatro gaúcho. *Ometeca* (Corrales, N.M., EUA), v. 19-20, p. 238-260, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/29213395/Pelo_devir_de_uma_historiografia_do_teatro_ga%C3%BAcho_2014. Acesso em: 05 jun. 2022.

FUNDAÇÃO MARCOPOLO; SEDAC. Edital Criação e Formação - Diversidade das Culturas. Conforme chamada pública SEDAC 12/2020, seleciona projetos culturais que desenvolvam atividades em quaisquer áreas e linguagens artísticas da cultura. Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, 2021

HESSEL, Lothar. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

PEREIRA JUNIOR, Mario Celso. Quadrado de três pontas ou O que se passa entre o oi e o adeus para a despedida doer tanto?. In: PEREIRA JUNIOR, Mario Celso (org.). *Trilogia Sul Invertido: coletânea de textos teatrais*. Pelotas: [s. n.], p. 43-78, 2021a. E-book. Disponível em: https://4cedb0c3-1d59-4d9a-a03a-3d8f1e1acd30.filesusr.com/ugd/5600fe_6d8d745801b7423dad32e92d2b0ec6cb.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

PEREIRA JUNIOR, Mario Celso (org.). *Trilogia Sul Invertido: coletânea de textos teatrais*. Pelotas: [s. n.], 2021b. E-book. Disponível em: https://4cedb0c3-1d59-4d9a-a03a-3d8f1e1acd30.filesusr.com/ugd/5600fe_6d8d745801b7423dad32e92d2b0ec6cb.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. A concepção de Cenografia que cria diferentes conexões entre edifício teatral e cidade. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18147/11932>. Acesso em: 13 jun. 2022.

SALES, Carla Monteiro. Cartografia, arte e visões de mundo na reprodução do “mapa invertido da América do Sul”. *Espaço e Cultura*, n. 39, p. 157-174, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/31756/22483>. Acesso em: 12 jun. 2022.

TORRES GARCÍA, Joaquín. La Escuela del Sur - Lección 30. In: TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, p. 213-219, 1944.



TRILOGIA SUL INVERTIDO. *Leitura dramática do texto “DENGÔ: O encontro de Aysha e Gazânia”*, de Ingrid Duarte. Pelotas, 02 ago. 2021a. Instagram: @trilogiasultinvertido. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSFnSkFAPuZ/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 13 jun. 2022.

TRILOGIA SUL INVERTIDO. *Leitura dramática do texto “ENTRANHAS: aqui ao menos estamos sós”*, de Thalles Echeverry. Pelotas, 01 ago. 2021b. Instagram: @trilogiasultinvertido. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSDJr56AzDx/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 13 jun. 2022.

TRILOGIA SUL INVERTIDO. *Leitura dramática do texto “Quadrado de três pontas”*, de Mario Celso. Pelotas, 03 ago. 2021c. Instagram: @trilogiasultinvertido. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSISFKuA2o7/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 13 jun. 2022.

Recebido em: 15/06/2022

Aprovado em: 20/08/2022