

# “Solilóquios em terra seca”: uma experiência didático-artística

Tiago Silva<sup>1</sup> 

## Resumo

“Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar” é o título de um trabalho cênico realizado em uma escola do interior gaúcho que versa sobre a violência que atinge crianças e adolescentes na guerra da Síria, a partir de diferentes fontes acerca da questão. Tendo como mote os pressupostos teóricos e artísticos inerentes ao teatro documentário, o presente artigo discute o procedimento de reflexão, assimilação e ficcionalização dessas narrativas documentais ao longo das aulas, em um processo que desembocou, posteriormente, em uma dramaturgia que transita entre o real e o ficcional, característica predominante no teatro de cunho documental na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Teatro documentário; Educação; Guerra na Síria.

## Abstract

*“Soliloquies in dry land”: A didactic-artistic experience*

*Soliloquies on dry land* or *That song that the American girl couldn't remember* is the title of a scenic work carried out in a school in the interior of Rio Grande do Sul that deals with the violence that affects children and adolescents in the Syrian war, based on different sources about the question. Having as its motto the theoretical and artistic assumptions inherent to Documentary Theater, this article discusses the procedure of reflection, assimilation and fictionalization of these documentary narratives throughout classes, in a process that later resulted in a dramaturgy that moves between the real and the fictional, a predominant characteristic in contemporary documentary theater.

**Keywords:** Documentary theatre; Education; War in Syria.

## Resumen

*“Soliloquios em tierra seca”: una experiencia didáctico-artística*

Soliloquios en tierra firme o Esa canción que la niña americana no recordaba es el título de una obra escénica realizada en una escuela del interior de Rio Grande do Sul que aborda la violencia que afecta a niños y adolescentes en la guerra de Siria. Basado en diferentes fuentes sobre la pregunta. Teniendo como lema los presupuestos teóricos y artísticos inherentes al Teatro Documental, este artículo analiza el procedimiento de reflexión, asimilación y ficcionalización de estas narrativas documentales a lo largo de las clases, en un proceso que luego resultó en una dramaturgia que transita entre lo real y lo ficticio. una característica predominante en el teatro documental contemporáneo.

**Palabras clave:** Teatro documental; Educación; Guerra en Siria.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## A infância em meio à guerra

Em época de paz, os filhos enterram os pais, enquanto em época de guerra são os pais que enterram os filhos (Heródoto).

Síria, agosto de 2016. Com o olhar perdido e o corpo coberto de pó e sangue, a imagem de Omran Daqneesh, de apenas cinco anos de idade, corre o mundo. Sentado na cadeira de uma ambulância após ser retirado dos escombros causados por um bombardeio na cidade de Aleppo, a figura do menino sírio tornou-se símbolo da dor, do luto e da devastação social que atinge não apenas Omran, mas inúmeras outras crianças sírias tocadas diariamente pelo horror da guerra<sup>2</sup>. Estima-se que, entre os anos de 2016 e 2017, mais de 7,5 milhões de crianças foram afetadas, de alguma forma, pela atual guerra na Síria, segundo dados de organizações como a organização não governamental (ONG) americana *Save The Children*<sup>3</sup> e a organização internacional Médicos sem fronteiras<sup>4</sup>. Fome, bombardeios, desintegração familiar, imigração compulsória, assassinatos, estupros, entre outras formas de violência física e simbólica, são marcas comuns de uma infância exposta às cicatrizes cotidianas causadas pelo conflito – retratos de uma infância constantemente marcada pelos impactos da guerra nessa região<sup>5</sup>.

Pensando em questões que atravessam este assunto, a pesquisa relatada neste artigo – realizada no ano de 2017, época em que o evento em questão alcançou seu apogeu na escalada de violência – consistiu em discutir este conflito bélico e suas largas consequências com uma turma de alunas e alunos de uma escola pública no interior gaúcho por meio do teatro, a partir de uma perspectiva documental, na qual ficção e realidade convergiram para apresentar e refletir sobre a guerra e suas mazelas políticas, econômicas, sociais e humanas através da reflexão, assimilação e ficcionalização das fontes documentais sobre a temática utilizadas no processo de criação dramática. Considerando a proposta didático-artística, buscou-se, no que tange à questão

---

<sup>2</sup> Ver sobre este fato: O ‘horror de Aleppo’ em imagem de menino que sobreviveu ataque aéreo na Síria - BBC News Brasil. Acesso em: 18 set. 2024.

<sup>3</sup> Dados disponíveis em: <https://www.savethechildren.org>. Acesso em: 18 set. 2024.

<sup>4</sup> Acerca desta questão, consultar: <https://www.msf.org.br>. Acesso em: 18 set. 2024.

<sup>5</sup> Segundo relatório da ONU sobre a situação das crianças no conflito prolongado na Síria, no ano de 2021 todas as crianças com menos de 10 anos de idade viveram a vida inteira em um país devastado por conflitos armados. Elas não conheceram nada além de uma realidade marcada pela guerra. Ver: Síria: violência prolongada, violação e abuso afetam “gerações futuras”. As Nações Unidas no Brasil. Acesso em: 18 set. 2024.

elencada, construir uma montagem teatral com o grupo discente que misturasse elementos reais e ficcionais através do uso de material documental sobre a Guerra da Síria como dispositivo de criação cênica, tendo como mote os pressupostos teóricos e artísticos inerentes ao teatro documentário.

A montagem teatral foi desenvolvida com um grupo de alunos-atores/alunas-atrizes entre 11 e 14 anos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Waldemar Carlos Jaeger<sup>6</sup>, na cidade de Sapiranga, interior do Rio Grande do Sul. Neste espaço escolar, a partir do contato com fontes de diferentes naturezas acerca da questão supracitada, tais como vídeos, reportagens, imagens, áudios e relatos sobre a violência que atinge crianças e adolescentes na atual Guerra da Síria, desenvolveu-se um processo de criação dramaturgica vinculado a estas narrativas documentais ao longo das aulas, desembocando, posteriormente, em uma dramaturgia que transita entre o real e o ficcional, uma vez que, como observa Carol Martin (2012):

O teatro e a performance que se ocupam do real tomam parte na ampla obsessão cultural com a captura do “real” para consumo, mesmo que aquilo que entendemos como real seja reinventado. O teatro do real, também conhecido como teatro documentário, ou como docudrama, teatro verbatim, teatro baseado na realidade, teatro do testemunho, teatro do tribunal, teatro não ficcional e teatro do fato, tem por muito tempo sido importante pelos temas que apresenta (p. 1).

Assim, objetiva-se descrever e refletir, ao longo do artigo, sobre o processo didático-artístico realizado com os estudantes ao longo das aulas no que concerne à criação dramaturgica de “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar” em suas diferentes etapas. Por meio da descrição de uma metodologia processual reflexiva, assimilatória e de ficcionalização do material documental sobre a guerra com as alunas e os alunos, apresenta-se o processo de construção da dramaturgia elaborada como o próprio espaço de intervenção metodológica, analisado ao longo deste texto. Deste modo, o artigo está dividido da seguinte forma: primeiramente, se expõe o contexto histórico da Guerra da Síria e se reflete sobre os preceitos inerentes ao campo do teatro documentário, para, em seguida, se refletir sobre o processo realizado com os estudantes. Por fim, nas considerações finais, detalha-se as dimensões da aprendizagem com o teatro e com o trabalho de pesquisa com as fontes, bem como com os limites e desafios da metodologia de criação elaborada.

---

<sup>6</sup> Escola municipal de Ensino Fundamental localizada no bairro Sete, município de Sapiranga, região do Vale dos Sinos, interior do Rio Grande do Sul.

## A devastação da guerra através do teatro documentário

A Guerra Civil da Síria teve o seu início deflagrado em 2011, dentro do contexto da Primavera Árabe<sup>7</sup>, quando houve uma série de protestos contra o governo de Bashar al-Assad<sup>8</sup>, após denúncias de corrupção e mortes de manifestantes contrários ao governo sírio daquele período. Desde então, uma onda de violência massiva atinge o país, uma vez que grupos de oposição começaram a se armar e lutar contra as forças de segurança do Estado, controlando cidades, campos e vilas, ao passo que o presidente Bashar al-Assad respondeu aos protestos e ataques de maneira enérgica e truculenta. A guerra afetou torrencialmente a população civil – estimada em mais de 24 milhões de pessoas – nos primeiros cinco anos e segue fazendo inúmeras vítimas na atualidade, entre elas, milhares de crianças e adolescentes (Figura 1). Pensando nessas questões e em como discuti-las e pensá-las junto a um grupo de alunas e alunos do ensino fundamental, recorreremos aos preceitos do teatro de cunho documental para refletir pedagógica e artisticamente sobre o assunto, em uma experiência que uniu ensino e criação cênica.

**Figura 1** – Bairro de Al-Shaar em Aleppo, na Síria, após um bombardeio em setembro de 2016.



Fonte: G1<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> A *Primavera Árabe* ficou conhecida mundialmente como uma onda revolucionária de manifestações e protestos políticos que ocorreram no Oriente Médio e no Norte da África a partir de 18 de dezembro de 2010 até meados de 2012. A raiz dos protestos deu-se pelo agravamento da situação dos países envolvidos, provocado pela crise econômica e pela constante crise democrática nessas regiões. Sobre a questão, ver: Visentini (2014).

<sup>8</sup> Político e presidente da Síria desde 17 de julho de 2000.

<sup>9</sup> Disponível em: G1 - Exército sírio assume controle de bairro rebelde de Aleppo - notícias em Mundo (globo.com). Acesso em: 24 set. 2024.

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis aponta que o teatro documentário consiste em um “Teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (2005, p. 387). Segundo este autor, o teatro documentário se distinguiria dos demais gêneros teatrais pelo fato de criar, a partir do uso de fontes e de documentação histórica, uma dramaturgia fundamentalmente documentária acerca de determinada temática ou recorte social discutido no âmbito da cena teatral. Todavia, são muitos, na contemporaneidade, os entendimentos que versam sobre este tipo específico de composição cênica. Ao longo do século passado, desde seu surgimento<sup>10</sup> com as peças *de agit prop*<sup>11</sup> propostas por Erwin Piscator (1968)<sup>12</sup>, até as propostas multifacetadas, polifônicas e performáticas das últimas décadas do século XX, bem como do início do século XXI – que envolvem práticas cênicas de natureza documental diversa – a relação estabelecida entre teatro e documento obteve uma profusão de experimentos dramatúrgicos e estéticos, aliados a reflexões epistêmicas, teóricas e metodológicas distintas sobre diferentes assuntos, contribuindo para que o campo do teatro documentário se expandisse e ramificasse, diversificando a sua produção.

Não obstante, a enorme diversidade de movimentos, tendências e linguagens presentes no teatro contemporâneo, também assume a sua forma multifacetada no que tange o teatro de cunho documental, no qual múltiplas abordagens são elencadas por diferentes grupos teatrais, no Brasil e no mundo. Na relação estabelecida entre dramaturgia, encenação e documento, essa multiplicidade se expande em sua forma e conteúdo, especialmente se nos atermos ao fato de que, na estética documentária, “A ação fragmenta-se em mini fábulas anônimas cimentadas pela estrutura dialética da demonstração política, e não mais por um princípio de ligação orgânica” (Lescot, 2012, p. 183). Deste modo, a construção documentária da cena pode ser reconhecida a partir de edificações artístico-documentais plurais que convergem

---

<sup>10</sup> Para autores como Patrice Pavis (2005) e Gary Fisher Dawson (1999), no entanto, o embrião do teatro documentário já se encontra em algumas dramaturgias produzidas no século XIX. Dawson, por exemplo, busca apreender este caráter documental nas peças de Georg Büchner (1813–1837) e nas propostas naturalistas de Émile Zola (1840–1902), uma vez que ambos evidenciaram em seus trabalhos uma “fatia de vida” da realidade, em uma investigação dramatúrgica sobre o real na cena.

<sup>11</sup> Peças teatrais de agitação e propaganda, predominantemente militantes, que disseminam ideias e princípios de um teatro político engajado.

<sup>12</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893–1966) foi diretor, dramaturgo e produtor teatral alemão. Suas peças teatrais de agitação e propaganda política eram militantes e disseminavam ideias e princípios de um teatro politicamente engajado com temáticas de cunho social.

para a existência de diferentes práticas teatrais, tais como o teatro de testemunho, a incursão autobiográfica na cena, a autoficção, as experiências de vida do ator e da atriz nas composições dramatúrgicas, o biodrama e o uso de relatos reais como dispositivos de escrita, citando apenas algumas das possibilidades de um universo que se mostra rico e inesgotável.

Para Bill Nichols (2005), “Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (p. 30). Partindo desse princípio e pensando a construção documental da cena como uma representação – seja teatral ou sociocultural<sup>13</sup> – ainda que partindo da realidade bruta institucionalizada nas fontes<sup>14</sup>, o teatro documentário apresentaria o real como mais um ponto de vista acerca da realidade teatralmente demarcada, e não como a apreensão total da realidade em si, tratando-se, portanto, de uma leitura de determinado contexto social e político por meio da dramaturgia e da experiência em torno da encenação por ela articulada, atentando para o fato de que

Por ser “bem desenhado no seu centro de gravidade”, o domínio do documentário funciona como catalisador das questões historicamente partilhadas por uma comunidade de praticantes. Questões que, ao longo dos anos, receberam respostas contraditórias, não configurando um campo uniforme e contínuo. Ao contrário, periodicamente novos movimentos e escolas aí se confrontam, dando lugar a sucessivas configurações de documentário (Da-rin, 2008, p. 19).

Assim, quando falamos da utilização de fontes documentais na cena, não se trata de buscar a “verdade” deste ou daquele fato, mas, antes, de entender estas fontes enquanto registro dos atos históricos e da realidade que é cenicamente formulada, ainda que se tenha em vista que o documento é a fonte do conhecimento histórico presentificado, e é nele que se apoia o conhecimento que se produz a respeito de determinada história, trama ou narrativa<sup>15</sup>. Deste modo, pensar a Guerra da Síria e suas

---

<sup>13</sup> Aqui, cabe distinguir estas duas noções de representação: a teatral e a sociocultural. Para fins de compreensão no âmbito do teatro de cunho documental, a teatral diz respeito aos processos de criação artística no âmbito da cena, ao passo que a sociocultural se refere às representações do mundo social pautadas em seus contextos históricos.

<sup>14</sup> Compreendendo que as fontes documentais e históricas, por si só, já são uma leitura acerca do real que é apresentado e discutido na cena, tendo em vista que são um discurso e uma narrativa sobre um fato, uma realidade ou um acontecimento, podendo existir tantas outras leituras e compreensões acerca deles.

<sup>15</sup> Roger Chartier (1990), ao refletir sobre essa questão, observa que “[...] a história é sempre re-

mazelas com as alunas e os alunos nas aulas de teatro na escola Waldemar Carlos Jaeger, a partir de fontes documentais que versam sobre a questão, tornou-se um desafio permanente durante todo o processo de criação artística com os estudantes, na medida em que se multiplicavam discursos e fontes acerca da temática durante o próprio processo de montagem, devido à contemporaneidade do conflito analisado e das diferentes leituras sobre os eventos bélicos que acontecem a todo instante nas mídias, inclusive com a emergência de outros conflitos na atualidade<sup>16</sup>.

Compreendendo, então, que “O teatro documentário repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política” (Lescot, 2012, p. 182), buscou-se concentrar o maior número possível de fontes sobre a violência que atinge crianças e adolescentes na atual Guerra da Síria, para, posteriormente, definir quais fontes seriam balizadoras do trabalho e como elas seriam erigidas no cerne da criação dramatúrgica e da própria encenação realizada com o grupo discente. Já durante este processo de escolha, os alunos e alunas participaram ativamente da construção documentária da cena: trouxeram reportagens, histórias e percepções sobre o conflito após serem instigados a fazê-lo, tornando-se esta uma prática comum com o passar das aulas – sempre havia algo novo, curioso e indispensável a ser analisado, segundo os estudantes. Na escolha do que entraria ou não, do que seria contado ou não na montagem, a voz das alunas e alunos, a cada ensaio, ia delineando o caminho que ia se estabelecendo na composição da montagem.

## Uma dramaturgia do confronto: o real e o ficcional como dispositivo de reflexão sobre o *Outro* na educação

Compreendendo que a construção identitária de um sujeito, de um grupo ou de uma nação passa por aquilo que se apreende coletivamente como o “real” e o “natural” acerca de determinada realidade, e que conflitos, guerras e fatos históricos se

---

lato, mesmo quando pretende desfazer-se da narrativa, e o seu modo de compreensão permanece tributário dos procedimentos e operações que assegurem a encenação em forma de intriga das ações representadas. Este modo de compreensão histórica não excluiria a “inteligibilidade”, porque seria construído no e pelo próprio relato, pelos seus ordenamentos e pelas suas composições” (Chartier, 1990, p. 82). Sobre trama e narrativa histórica, ver também: Veyne (2008).

<sup>16</sup> Em 2017, ano da montagem cênica discutida neste artigo, o mundo já enfrentava uma ascensão de fundamentalismos, guerras e eventos extremos, contexto no qual a Guerra da Síria estava situada. Atualmente, novos conflitos armados preocupam o mundo, como: a guerra entre Israel e o Hamas na Faixa de Gaza, os conflitos em Burkina Faso, Nigéria, Sudão, Somália e na própria Síria, onde a guerra continua.

originam no interior de lutas, discursos, representações<sup>17</sup>, culturas políticas<sup>18</sup> e ideologias, o trabalho descrito neste artigo buscou refletir, junto ao grupo de alunos e alunas em questão, o *Outro* como uma realidade concreta e específica – ainda que distante, no caso das crianças sírias – por meio do teatro documentário, que se tornou um dispositivo de criação e reflexão sobre esse pensamento acerca da alteridade/outridade durante o processo de construção da peça. Esta prática de pensar sobre o *Outro* esteve incursa durante todo o processo de reflexão, assimilação e ficcionalização das narrativas documentais sobre a Guerra da Síria ao longo das aulas, contribuindo para a dramaturgia elaborada junto aos estudantes, especialmente se nos atermos ao fato de que

O Outro ressurge por detrás de toda a reunião do ser, como aquele para quem eu exprimo isto que exprimo. Eu me reencontro diante do Outro. Ele não é um simples dado. Ele é sentido, pois ele o confere à própria expressão, e é por ele somente que um fenômeno como o da significação se introduz (Lévinas, 2012, p. 50).

A partir deste pressuposto da alteridade e pensando que “A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e, por isso mesmo, orientam suas representações e suas escolhas” (Cuche, 2002, p. 182), permitiu-se que o grupo discente, ao estudar e compreender uma realidade que não a sua por meio da reflexão e subsequente criação cênica, pudesse, ao mesmo tempo, pensar esse outro no trânsito entre a arte construída e a própria realidade discutida e representada na cena. Pois, se a identidade é uma construção que se materializa no âmago de contextos sociais, o confronto entre o *Eu* e o *Outro* por meio do processo de construção teatral documentária viabiliza ao aluno esse pensar sobre si na relação estabelecida com a outridade, sobretudo se nos ativermos ao fato de que

[...] ao agir, o indivíduo experimenta subjetivamente o mundo, dando-lhe significado. Seu ambiente é, assim, o ambiente por ele percebido, pensado e sentido, isto é, em uma construção pessoal que, ao mesmo tempo em que ocorre no nível individual, vai sendo compartilhada e negociada com outros indivíduos, também construtores (Simão, 2010, p. 131).

---

<sup>17</sup> Pensando estas representações de *si* e do *Outro* na construção do mundo social a partir de Roger Chartier, para quem as representações do mundo social “embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza” (1990, p. 17).

<sup>18</sup> Por *cultura política* compreende-se o conjunto de ideologias, representações, proposições políticas e imaginários institucionais que implicam em uma determinada leitura do real. Sobre a questão, ver Lena Júnior (2012).

Partindo dessas premissas de reflexão artística e pedagógica, iniciou-se o processo de construção de “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, montagem cênica desenvolvida em uma escola pública do Rio Grande do Sul e em evidência neste artigo. Inicialmente, buscou-se um conjunto de fontes que apresentassem a Guerra da Síria e toda a devastação social, humana e política por ela causada ao grupo de estudantes. Foram, neste sentido, pesquisadas uma série de áudios, reportagens, imagens e relatos de grupos e sujeitos entrelaçados nesse conflito ao longo dos últimos anos, dentro do recorte temporal em que o trabalho desenvolvido com as alunas e os alunos foi construído. O critério de escolha das fontes primeiras a serem escolhidas e levadas para o trabalho com os estudantes, contudo, concentrou-se na especificidade de narrativas que tivessem a infância e a adolescência como cerne de seu conteúdo. Ou seja, de um grande conjunto de fontes, elencou-se, posteriormente, aquelas que tinham como mote a violência que atingia crianças e adolescentes na guerra.

Essa primeira etapa se iniciou no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS), em uma investigação/proposição de estudo em que, dentro do grupo de pesquisa em escrita dramática<sup>19</sup>, almejou-se pesquisar a criação em dramaturgia na educação básica, traçando uma ponte entre o ensino fundamental e a pesquisa no ensino superior. Neste momento, antes mesmo de ir para a escola de educação básica onde a criação dramática se deu, levantou-se, portanto, um primeiro conjunto de fontes sobre a Guerra da Síria. Doravante, esse conjunto de fontes foi exposto aos alunos e alunas como meio de apresentá-los ao conflito bélico e às mazelas decorrentes da guerra como objeto de reflexão e criação cênica, bem como do cotidiano desse *Outro* exposto a inúmeras violências cotidianas, uma vez que, na vida cotidiana, sua e do *Outro*, “[...] colocam-se ‘em funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias [...]” (Heller, 1985, p. 17) e, deste modo, era necessário que este contato prévio com as fontes acontecesse antes mesmo do processo de criação em si. Ao pensar uma cotidianidade outra, engendrada pelo material documental que orientou os pilares da criação cênica acerca do conflito bélico e da articulação de sua outridade – *Outra infância*, uma infância em

---

<sup>19</sup> O *Grupo de Pesquisa em Escrita Dramática* foi criado em 2015 no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, pelo professor doutor Clóvis Dias Massa e pela professora doutora Camila Bauer. O grupo possui diversos projetos de experimentação e criação dramática desde então.

um cenário de guerra permanente – pensou-se, não obstante, no funcionamento dessa realidade hostil a partir de seus desígnios e suas variáveis, que acompanharam o processo de elaboração da dramaturgia.

Este conjunto de fontes consistiu em reportagens midiáticas, *posts* e escritas de diário – como no caso das meninas Bana Alabed, Myriam Rawick e Rawan Alowsh, como veremos adiante – áudios jornalísticos que falavam sobre a violência que atingia as crianças na Síria e imagens como as de Omran Daqneesh, em um primeiro momento e, a seguir, em *posts* e demais fragmentos sobre a guerra trazidos pelos próprios alunos e alunas, sempre evidenciando a realidade hostil na qual estes sujeitos estavam atrelados. No âmbito criativo, já nas primeiras aulas de reflexão e assimilação cênica deste conteúdo documental, os estudantes desenvolveram improvisações e cenas que articularam, de diferentes modos, o seu próprio entendimento acerca destas fontes, naquilo que Augusto Boal (2015) aponta como “a linguagem teatral como linguagem humana por excelência” (p. 13), na relação estabelecida entre o jogo, o improviso teatral e a materialidade social e política estruturada no âmago da criação, modificando, deste modo, o sujeito que a articula.

Assim, ao longo das aulas, ao passo que se criava, processualmente, uma dramaturgia baseada nas fontes pesquisadas e subsequentemente escolhidas para a construção do trabalho cênico realizado, desenvolvia-se, simultaneamente, um processo de ensino-aprendizagem e uma reflexão sobre a região síria, a guerra, a atmosfera de medo e perda objetiva e subjetiva que se circunscreve neste espaço, etc. na qual os estudantes reconheciam-se como sujeitos históricos não isolados do mundo, pois, como nos lembra Paulo Freire (2009), uma educação que aspire à liberdade “[...] implica a negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim como também a negação do mundo como uma realidade ausente dos homens” (p. 81). Esse preceito freiriano esteve incurso em todo o processo de criação junto aos estudantes, pois, como o teórico nos lembra, é preciso sempre considerar a trama complexa das realidades sociais que constitui o processo de produção do saber – no caso descrito neste artigo, tendo o teatro como potencializador da instrumentalização política dos sujeitos.

Nesta direção, refletir sobre a violência que atinge diretamente a infância nesse lugar de conflito bélico por meio da criação dramaturgic é também apostar no imbricamento do teatro e da educação como vetor de um ensino-aprendizagem que aposta na construção e na sensibilização política do educando, naquilo que Boal (2015) e Freire (2009) apontam como um ensino provocador, que pensa, esquematiza e transforma

a realidade. Assim, em um primeiro momento, ao manipular as fontes de um modo improvisacional, as alunas e os alunos entraram em contato com a realidade social que seria abarcada na cena, observando, conhecendo, refletindo e questionando a temática elencada a partir de sua própria leitura acerca dela. Nesta ocasião, revelou-se este mundo do *Outro*, com a cautela e a responsabilidade necessárias para tanto, sempre tendo em vista que este *Outro* é um

*Outrem* que permanece infinitamente transcendente, infinitamente estranho, mas o seu rosto, onde se dá a sua epifania e que apela a mim, rompe com o mundo que nos pode ser comum e cujas virtualidades se inscrevem-na nossa natureza e que desenvolvemos também na nossa existência (Lévinas, 2008, p. 173).

Sendo assim, foram estabelecidas, junto ao grupo de alunas e alunos, quais narrativas e de que modo as fontes trabalhadas viriam a compor a construção dramaturgic e documental do espetáculo, a partir das especificidades discutidas e priorizadas na problemática central da pesquisa de criação cênica: a violência que atinge crianças e adolescentes na Guerra da Síria. Nesse sentido, estabeleceram-se alguns pontos de reflexão importantes para a construção ficcional-documental da dramaturgia e do trabalho de apropriação das fontes, bem como sobre o pensar a guerra e o *Outro* com os alunos (em diálogo ativo com eles diante destes questionamentos):

1. Como conceber uma dramaturgia que transite entre o real e o ficcional com base em fontes documentais que versam sobre a violência que atinge crianças e adolescentes na Guerra da Síria?
2. Como estabelecer uma poética documentária a partir da escolha das fontes? Qual é a nossa poética?
3. O quê, de que modo e como contar?
4. Qual o fio condutor utilizado como dispositivo unificador do trabalho, a fim de que o documentário cênico possibilite refletir sobre a guerra e as mazelas que envolvem o *Outro*?

**Figura 2** – Cena com partituras corporais indicando a presença de crianças na guerra em “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”.



Fonte: Acervo da Escola Waldemar Carlos Jaeger.

Por meio destas provocações reflexivas e em uma nova rodada de improvisações sobre a temática a partir das fontes, chegou-se a uma dramaturgia que elencou aspectos documentais e ficcionais na construção da narrativa cênica acerca do conflito, como meio de apresentar e refletir com os alunos e as alunas questões que versam sobre a violência que as crianças e os adolescentes sofrem em uma guerra. Também se criou, antes da dramaturgia final, diversas cenas ficcionais com o conteúdo documental, em situações hipotéticas na Síria que colocavam os discentes em contato com a temática por via da ficção, possibilitando, novamente, sua própria leitura e apreensão dos fatos, em um contexto de criação crítico e autônomo (Freire, 2009). Por fim, após o período de contato com as fontes e de improviso a partir delas, bem como de delineamento do interesse por determinadas narrativas em detrimento de outras por parte dos estudantes, criou-se, então, a dramaturgia do espetáculo, condensando este processo (Figura 2).

Sendo assim, por meio do híbrido dramaturgógico entre o real e o ficcional, após o período de improviso e assimilação das fontes, nasceu a dramaturgia do espetáculo “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, refletindo sobre a realidade hostil que envolve as infâncias na guerra por

meio do teatro documentário. Tendo em vista que um solilóquio consiste em um “tipo de recurso literário caracterizado por expressar aquilo que se passa na consciência, no espírito do personagem; um momento em que o personagem fala consigo mesmo”<sup>20</sup>, as histórias e fontes documentais interpostas na dramaturgia apresentam essas vozes que, muitas vezes, permanecem silenciadas em meio à guerra<sup>21</sup>. Portanto, o título do espetáculo solidifica essa percepção da violência, do silenciamento e da hostilidade presente no conflito abordado no trabalho.

A dramaturgia e subsequente montagem cênica conta a história de Aysha, uma menina síria que, após ter sua casa destruída por um bombardeio, passa a morar com a avó, presenciando e vivenciando uma onda massiva de violências físicas e simbólicas decorrentes da guerra na Síria, como a destruição de sua vila natal, a imigração compulsória de seus amigos e a morte dos próprios pais – fatos que, embora ficcionalizados no trabalho composto com os alunos e as alunas, encontram-se nas fontes que compõem o escopo documental do espetáculo. Aysha foi o nome dado pelas próprias alunas à personagem principal da peça, e que, apesar de ficcional, foi baseada em três meninas sírias e suas respectivas histórias (que compunham as fontes documentais da pesquisa): Bana Alabed, Myriam Rawick e Rawan Alowsh. As três histórias foram escolhidas pelos próprios estudantes como a base principal da dramaturgia.

Bana Alabed é uma menina síria que, em 2016, tinha apenas sete anos de idade quando, por meio de sua conta no *Twitter* – administrada por sua mãe, que na época era professora de inglês – fez uma série de posts falando sobre ataques aéreos, morte, medo, fome, silêncio e os anseios pelas crianças na área em que morava: o distrito de al-Bab, ao leste de Aleppo<sup>22</sup>. Myryam Rawick, por sua vez, é uma menina síria que, dos seis aos treze anos, escreveu diários relatando os horrores da guerra civil em seu país. Seus relatos foram publicados, algum tempo depois, no livro “O diário de Myriam” (Rawick, 2018). Por fim, Rawan Alowsh é uma menina síria que, em setembro de 2016, foi soterrada após um bombardeio de aviões russos à cidade de Aleppo. Equipes de

---

<sup>20</sup> Dicionário *on-line* de português. Disponível em: Solilóquio - Dicionário Online de Português. Acesso em: 18/09/2024.

<sup>21</sup> Em seu livro “Tudo sobre o amor: *novas perspectivas*”, bell hooks (2023, p. 58-72) observa que as violências e os abusos contra as crianças são especialmente cruéis, pelo fato da infância ser uma fase da vida onde o indivíduo, em fase de formação, não sabe identificar práticas abusivas e onde o silêncio, muitas vezes, é imperativo pelo fato de não se ter a quem recorrer para suplantar as realidades hostis.

<sup>22</sup> Sobre a questão, ver: Bana Alabed, menina de 7 anos que tuitava os horrores da guerra na Síria, consegue deixar Aleppo - BBC News Brasil. Acesso em 18/09/2024.

resgate conseguiram salvá-la, mas toda a sua família – incluindo seus pais e os quatro irmãos – morreu<sup>23</sup>. A história real das três meninas, em fusão ficcional, tornou-se o bojo da dramaturgia elaborada.

Não obstante, a escolha dos relatos que construíram a escrita dramaturgicamente pautaram-se em diversas histórias lidas pelas alunas/atrizes a respeito das violências cotidianas que atinge as crianças e, mais especificamente, as meninas sírias<sup>24</sup> nesse contexto de guerra e privação. Neste sentido, Aysha foi interpretada por seis alunas-atrizes que deram voz a milhares de meninas sírias, em uma espécie de coro<sup>25</sup> de guerra a partir de uma única personagem, levando em consideração, por meio desta escolha específica, que a estética documentária “põe em cheque as noções de ficção e personagem, a partir do momento em que o ator representa uma multiplicidade de figuras e vozes [...]” (Lescot, 2012, p. 183). Aysha, então, é a representação de um apanhado de vozes e histórias, e que, não por acaso, também estavam contidas nas fontes trabalhadas. Acerca desta especificidade da dramaturgia, atentou-se para o fato de que

Outro traço importante da dramaturgia contemporânea é uma abordagem não psicológica da figura teatral que se dissolve em estratégias linguísticas textuais ou em um conglomerado tático de estados figurativos que não compõem um personagem. Mas eles produzem e evidenciam a teatralidade e performatividade da situação teatral e/ou da linguagem verbal, e desse modo, indiretamente, a teatralidade da figura que é portadora da enunciação. No que diz respeito à figura humana em cena, não se trata simplesmente de usar a linguagem para criar uma máscara verbal polifônica para um “personagem”, mas de um projeto de investigar a relação mutuamente condicionadora entre linguagem/discurso e subjetividade (Baumgärtel, 2011, p. 8).

Assim, ainda que Aysha tenha sido abarcada em um contexto ficcional na pele de seis diferentes alunas, os relatos reais compõem o texto e evidenciam o horror da infância em meio à guerra, como se observa na cena em que as atrizes discursam sobre fatos reais ocorridos na região geográfica do conflito, discorrendo objetiva e diretamente sobre eles junto ao público:

---

<sup>23</sup> Sobre a questão, ver: Syrian child Rawan Alowsh pulled from rubble in Aleppo - BBC News. Acesso em: 18 set. 2024.

<sup>24</sup> Segundo diversos relatórios da ONU, soldados das Forças Armadas sírias e as milícias do regime recorreram sistematicamente a abusos sexuais contra mulheres e meninas na Síria. Os rebeldes que lutam contra o regime sírio também cometeram crimes semelhantes. Consultar: Síria | ONU News. Acesso em: 18 set. 2024.

<sup>25</sup> Coro, aqui, entendido como uma multiplicidade de vozes, ainda que representando a mesma personagem. A multiplicação da figura de Aysha endossa a multiplicidade de meninas atravessadas diariamente pelas violências de gênero na guerra.

**Aysha III:** Omram Daqneesh coberto de pó e sangue, foi resgatado em agosto de 2016 no meio de escombros, na Síria. Aos cinco anos de idade, Omram não sabe o que é a vida, o que é a infância sem a guerra.

**Aysha I:** Rawan Alowsh, de oito anos, foi soterrada, depois de um bombardeio de aviões russos à cidade de Aleppo, em setembro de 2016. Equipes de resgate conseguiram salvar a menina, mas a família toda dela morreu, incluindo os quatro irmãos.

**Aysha IV:** Também em Aleppo, uma menina de cinco anos foi retirada dos escombros de um prédio depois de um bombardeio do governo sírio.

**Aysha II:** As crianças na Síria também sofrem com a falta de comida e remédios, por causa dos cercos feitos pelo exército sírio às cidades controladas por rebeldes. Cenas de bebês desnutridos em Mandaya, perto da capital Damasco, chocaram o mundo em janeiro de 2017. Só naquele mês, 16 pessoas morreram de fome na cidade sitiada, segundo a ONG Médicos Sem Fronteiras.

**Aysha V:** Segundo a ONG americana *Save The Children*, 7,5 milhões de crianças foram afetadas pela guerra na Síria. Segundo a Unicef, 2,6 milhões estão fora da escola. Em outubro de 2016, 22 crianças morreram no bombardeio de uma escola na cidade de Idlib, no norte do país.

**Aysha VI:** A menina Bana Alabed, de sete anos, denunciou os horrores dos bombardeios na Síria em uma rede social. Com a ajuda da mãe, ela contou como era o dia a dia em uma cidade sitiada e debaixo de bombas. Em um dos relatos, ela disse que o medo de morrer era constante.

**Todas:** Em um dos relatos, a menina disse que o medo de morrer era constante. Um dia, o que caiu do céu foi o mundo (Fragmento da dramaturgia de “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, 2017).

Na cena supracitada, a luz do palco permaneceu em penumbra absoluta, sendo que as alunas apenas iluminavam seus rostos com uma pequena lanterna. A escolha estética deu-se no sentido de chamar a atenção para os dados reais relatados por Aysha – extraídos das fontes no decorrer do processo – corroborando o teor documental da dramaturgia e construindo, atmosféricamente, o isolamento e os escombros – simbólicos, materiais e humanos – produzidos pela guerra. Na última fala, contudo, confluem-se um relato real e um excerto ficcional, por meio da repetição de uma frase anterior em consonância com uma frase fictícia adicionada. Esse recurso narrativo aponta o trânsito híbrido entre a ficção e a realidade na construção dramatúrgica do trabalho, e, se pensarmos que “Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico” (Nichols, 2005, p. 30), esta mescla ocorre no sentido de potencializar um aspecto sensorial no que tange à natureza do conflito, potencializando o teatro enquanto um espaço de provocação e elucubração da realidade no campo da educação. E, ainda que experienciar o que ocorre no âmbito desta

realidade, de fato, nos seja impossível, a sensorialidade interposta entre dados reais e ficção dimensiona as mazelas apresentadas na cena, possibilitando o olhar crítico das alunas, alunos e espectadores para este cenário de desolação (Figura 3).

**Figura 3** – Cena simulando um bombardeio na Síria em “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”.



Fonte: Acervo da Escola Waldemar Carlos Jaeger.

Congregando-se aos relatos reais inseridos na fala de Aysha durante a peça, também os áudios jornalísticos sobre a guerra foram usados como recurso dramático na composição documental do trabalho. Os áudios acerca da temática<sup>26</sup>, em sua maioria usados como elemento de costura e transição entre as cenas, apresentam falas e percepções sobre a violência que atinge as crianças nesse lugar de belicismo constante por via do olhar adulto, que apresenta o problema, mas não o soluciona. As escolhas dos áudios, neste caso, também partiu dos próprios estudantes, como maneira de dimensionar a indiferença do mundo adulto com as vidas infantis ceifadas pela guerra. Se nos atermos ao fato de que “Em um documentário, o acervo da memória social trazido à baila pelos documentos de ordem sonora, imagética ou escrita é matéria do

---

<sup>26</sup> Os áudios jornalísticos sobre a guerra da Síria usados na dramaturgia foram: (10) Crianças pagam pela guerra na Síria - YouTube. Acesso em: 18 set. 2024. (10) Barbárie na Síria: ataque aéreo mata 23 crianças - YouTube. Acesso em: 18 set. 2023. (10) Crianças sírias explicam a guerra - YouTube. Acesso em: 18 set. 2024.

gesto artístico” (Soler, 2010, p. 126), tais áudios, ainda que reproduzidos tal como são em sua constituição documental no bojo da cena, constituem-se também como um artifício artístico na íntegra da compreensão cênica da violência apresentada, sobretudo pela costura travada entre uma e outra cena, evidenciando diferentes olhares sobre o belicismo e sua inevitável brutalidade.

Outro ponto importante a se considerar, é que a ficcionalização das narrativas documentais – o real transformado em ficção – também serviu de recurso para pensar a alteridade junto aos alunos e alunas, para enxergar e dimensionar essa criança *Outra* que vive em uma realidade hostil. É mister pensar, acerca deste ponto específico, que a ficcionalização serviu como modo de operar, na relação com o material documental e no próprio processo de criação do espetáculo, um recurso didático-artístico de aproximação de uma realidade erma e distante no cerne da dramaturgia, mormente se pensarmos, como observa Rubens Rewald, que há uma necessidade de se discutir a criação dramaturgica “não só do ponto de vista temático e formal, como também de seus processos, dos mecanismos de viabilização da produção e de aprofundamento da pesquisa de um projeto artístico” (Rewald, 2010, p. 281). Assim, o caráter ficcional do espetáculo aproxima o próprio estudante do universo sociopolítico projetado cenicamente, como se percebe nesta cena, onde um diálogo ficcional – criado com base nas fontes – é travado entre as crianças sírias que são personagens da peça:

**Aysha II:** Rápido, Samir. Joga logo, eu não posso demorar.

**Samir:** Calma, eu preciso me concentrar, não é assim “Joga logo!”

**Aysha II:** Eu sei, mas é que

**Khalid:** Você tá com medo de voltar sozinha?

**Aysha II:** Não, é só que, eu não quero que meus pais fiquem preocupados comigo.

**Samir:** Hum É verdade que uma bomba destruiu a casa do Faruk?

**Khalid:** Eu fiquei sabendo que não sobrou nada.

**Aysha II:** É, eu vi as fotos.

**Samir:** Todo mundo viu...

**Khalid:** Será que doeu muito quando o teto desabou na cabeça dele?

**Samir:** Claro que doeu, né!

*Silêncio.*

**Khalid:** Sabe Eu tenho medo do teto desabar na minha cabeça também. Minha vó disse que a gente sempre pode ser o próximo. Nunca se sabe.

**Samir:** Eu sei, eu sei... Todo mundo tem medo... Mas agora vamos voltar ao jogo!

**Aysha II:** É, eu preciso ir pra casa logo e vocês dois só enrolam! (*Sussurrando*) Uma bomba, outra bomba O teto caindo na nossa cabeça Faz diferença pra quem? (Fragmento da dramaturgia de “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, 2017).

A cena acima descrita interpela a realidade que foi pensada junto ao corpo discente por meio de diálogos que, embora ficcionalizados, dão conta de trazer à tona o universo bélico dramaturgicamente apresentado, uma vez que, nos teatros do real<sup>27</sup> – do qual o teatro documentário é partícipe – lida-se com o efeito de “atuação e não atuação” sobre o espectador, instalando-se um questionamento sobre o que é ou não real como complexificação da conjuntura política articulada (Cornago, 2005). Atrelando-se a isso, os significados pedagógicos da ficção documental, nesta configuração dramaturgicamente, visam aproximar a vivência do *Outro*, distante e em risco iminente, ao contexto de percepção do próprio aluno/aluna que, diferentemente do *Outro* representado na cena, não se encontra em uma zona de guerra, fomentando “[...] a ampliação da consideração ao outro, de forma a não percebê-lo só como objeto de dever, mas abrimo-nos à diferenciações e peculiaridades da pessoa” (Hermann, 2014, p. 23). “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar” dinamiza, assim, os aspectos da realidade bélica estruturada na cena através da poética que transita entre o real e o ficcional por meio da assimilação realizada no processo de criação dramaturgicamente, como evidencia esse monólogo de Aysha, já na abertura do espetáculo:

**Aysha I:** Há algum tempo atrás, todos os dias antes de eu ir para a escola, eu olhava para o céu procurando os pássaros que voavam em volta de minha casa pela manhã. Todo dia eu fazia isso porque todo dia, todo santo dia, eles estavam lá, sobrevoando sobre as nossas cabeças. Eu sempre fui muito agitada e por isso sempre acordei muito cedo, e enquanto eu corria no pátio da nossa casa brincando com os meus irmãos depois do café, os pássaros voavam indicando que do céu não poderia vir nada que nos machucasse além de penas, raios e chuva. Tá bom, talvez um meteoro pudesse cair e destruir a nossa casa, mas a chance disso acontecer era mínima- afinal, a natureza é mais dócil do que os homens. Eu nunca senti medo. Por isso, todo dia antes de caminhar até a pequena escola do nosso vilarejo, eu gostava de observar os pássaros sobrevoando o céu, como se o seu voo me mostrasse que os meus pés estavam seguros aqui no chão. Mas um dia os pássaros não vieram mais. Um dia, eles simplesmente pararam de sobrevoar o pátio da minha casa. Um dia, essa casa e as coisas dentro dela não existiam mais. Um dia, eu não consegui mais olhar

<sup>27</sup> Ver, a propósito desta questão: Picon-Vallin e Magris (2019).

para cima do mesmo jeito. Um dia, o que caiu do céu não foi pena, nem raio e nem chuva. Um dia, o que caiu do céu foi o mundo. (Fragmento da dramaturgia de “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, 2017).

Este aspecto também se percebe nesse monólogo que dá título à montagem, tendo em vista que ele apresenta uma visão direta de Aysha – uma criança– para com a realidade bélica na qual está incursa, uma vez que a personagem não consegue se visualizar fora da região geográfica e do contexto da guerra no qual está atrelada:

**Aysha III:** Há alguns dias atrás, uma moça americana veio visitar a nossa aldeia e ver o que acontecia por aqui com os seus próprios olhos. Ela ficou horrorizada, claro, como todo mundo fica. Disse que ver tanto sofrimento fez com que ela se lembrasse da música de uma banda muito famosa; uma música que ela ouvia com frequência na adolescência, mas que não conseguia lembrar o nome. A canção falava sobre perder a fé na humanidade, sobre a distância entre as pessoas alguma coisa assim. Ela olhava para as casas, para as crianças e para os corpos caídos nas ruas e dizia: “Meu Deus, como é mesmo o nome daquela canção? Eu não consigo, eu simplesmente não consigo lembrar! Como é mesmo o nome?” Ela não lembrava o nome da canção que amava porque era impossível pensar qualquer coisa diante daquilo que via. Mesmo que ela estivesse horrorizada, não conseguia reagir. E eu entendo ela, de verdade. Quando a primeira bomba caiu, destruindo a nossa casa, eu também fiquei assim, sem reação. Eu também fiquei horrorizada, sem acreditar no que estava acontecendo. Mas hoje, diferentemente daquela moça americana que não conseguia lembrar de sua canção, eu ainda estou aqui. (Fragmento da dramaturgia de “Solilóquios em Terra Seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, 2017).

O horror da guerra na Síria, materializado no discurso de Aysha, concede ao público um caráter de relato testemunhal sobre o conflito, ainda que claramente ficcional. Neste caso, a moça americana que não conseguia lembrar de sua canção favorita diante do horror<sup>28</sup> trava uma dicotomia entre o *Eu* e o *Outro*: aquele que está fora e aquele que está inevitavelmente dentro da guerra e de seus infortúnios. Essa relação de alteridade construída ficcionalmente engendra, portanto, uma reflexão sobre a própria natureza do conflito bélico, que atinge grupos e sujeitos de maneiras distintas. Pois, ainda que falando sobre o *Outro* – a moça americana – é Aysha quem está sendo violada pela realidade narrada e refletida na cena. É ela, a criança, o *Outro* objeto do horror da moça americana, que ainda se encontra no mesmo lugar. Este

---

<sup>28</sup> A música em questão, escolhida como “a canção que a moça americana não conseguia lembrar”, é *Losing my religion*, da banda de rock norte-americana R.E.M. Na cena que antecede o final do espetáculo, uma das alunas-atrizes a canta, enquanto todas as outras permanecem deitadas no palco, representando os corpos de todas as crianças soterradas pela guerra. Disponível em: R.E.M. - Losing My Religion (Official HD Music Video) (youtube.com). Acesso em: 18 set. 2024.

fragmento específico da dramaturgia, embora narrado por uma única atriz-aluna – que representa Aysha neste momento – serviu como mote para que o grupo discente na íntegra refletisse e ponderasse sobre esta questão ao longo dos ensaios, como modo de pensar sobre si e sobre o *Outro* em um ambiente escolar que priorize as práticas de emancipação individual e coletiva (Freire, 2009).

Por fim, a presença da música ao vivo, executada pelos próprios alunos e alunas em cena, consolidou a ponderação e os efeitos da guerra retratados nas fontes e na dramaturgia. Como parte da proposta atmosférica de ambientação do evento bélico expresso no trabalho, a música empreendida ao vivo somou-se aos áudios, aos relatos reais e aos excertos ficcionais enquanto composição cênico-documentária da montagem, ambientando e apresentando ao público a realidade de violência e privação analisada e construída artisticamente, sendo esta uma ação cênico-pedagógica de fortalecimento do ensino/processo de criação artística proposto, pois, como observa Bill Nichols acerca dos documentários, “Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele” (Nichols, 2005, p. 20). Deste modo, todos os elementos da montagem alinharam-se no sentido de significação da proposta engendrada ao longo de todo o processo de criação dramatúrgica (Figura 4).

**Figura 4** – Cena envolvendo música ao vivo em “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”.



Fonte: Acervo da Escola Waldemar Carlos Jaeger.

## À guisa de considerações finais

Como resultado da pesquisa de criação cênica na Escola Municipal de Ensino Fundamental Waldemar Carlos Jaeger, em Sapiranga (RS), tem-se o espetáculo “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que moça americana não conseguia lembrar”, apresentado com as alunas e os alunos em julho e agosto de 2017, assim como as conexões de ensino-aprendizagem e produção artística oriundas deste trabalho. No espetáculo desenvolvido, observou-se a apropriação do material documental sobre a violência contra crianças na atual Guerra da Síria, por meio da dramaturgia construída ao longo das aulas de teatro em torno destas fontes. Mas, para além do produto artístico desenvolvido – a montagem cênica em si – destacam-se as dimensões da aprendizagem por via do teatro enquanto um espaço de instrumentalização política pautado na autonomia e na integração crítica dos estudantes.

Nesta direção, observou-se, no que tange o processo de ensino-aprendizagem vinculado ao processo de criação dramaturgica, os seguintes aspectos de aprendizado dos estudantes a partir do teatro documental: a relação de alteridade articulada no processo de criação, compreendo as esferas de *si* e do *Outro* no contato com as fontes e as narrativas documentais, alargando as percepções e a leitura crítica acerca dos processos políticos, históricos e sociais que engendram as sociedades; o cuidado e a responsabilidade na abordagem de realidades, grupos e culturas; o ato de se colocar na cena perante preceitos éticos, pensando de maneira profunda e complexa sobre cada escolha realizada – no processo de apuração das fontes escolhidas para a composição da dramaturgia, nos ensaios e nas apresentações; e, por fim, no próprio percurso de pesquisa com as fontes, a partir da observação e da inferência de cada estudante acerca delas no seu itinerário de leitura e criação que, não obstante, conduziu seu entendimento particular, alargando sua visão de mundo.

Evidentemente existem potências – como as supracitadas – mas também limites que se impuseram neste estudo, e estes precisam ser considerados em pesquisas futuras que usem o teatro documental como vetor de criação e discussões políticas na educação básica. O primeiro deles diz respeito ao trabalho de escolha das fontes: é sempre importante delimitar o material em torno da temática estudada, mas também é importante possibilitar ao estudante uma experiência que não limite o processo contínuo de apreensão e experimentação, especialmente quando se trata de temas, conflitos, debates etc. vinculados ao mundo contemporâneo. Como trabalhar uma dramaturgia expandida em “tempo real”, na relação direta e cotidiana com uma temática em mutação

constante, na qual a criação dramaturgica não cesse de acontecer na escrita mesmo quando a cena estiver supostamente finalizada com os alunos e alunas? Como transpor esse limiar é, sem dúvida, um desafio para novas criações. Outro limite quando pensamos nesta pesquisa, refere-se ao distanciamento tátil com determinadas temáticas. Para além das fontes e narrativas documentais, que outras proposições iniciais podem potencializar a inferência dos estudantes no domínio de sua própria leitura e reflexão para com outras realidades? Ainda que este não tenha sido um limite intransponível no trabalho descrito neste artigo – uma vez que este não era um objetivo previamente delineado –, faz-se importante pensar sobre ele como modo de ponderar que outras possibilidades e outras leituras no campo do teatro documentário em sua vinculação com a educação são sempre possíveis.

Em “Solilóquios em terra seca ou Aquela canção que a moça americana não conseguia lembrar”, refletiu-se artisticamente sobre o conflito bélico na Síria, trazendo para a cena a atmosfera de violência, dor, perda, silêncio e desolação presente nas narrativas documentais que foram objeto de apropriação dramaturgica. Deste modo, observou-se que, através da abordagem teórica e artística própria ao teatro documentário, foi possível estabelecer uma abordagem sobre as mazelas da guerra que possibilitou aos alunos e alunas refletirem sobre o *Outro* a partir deste trânsito criativo de reflexão, assimilação e ficcionalização do conteúdo documental trabalhado, no encontro entre teoria e prática, ficção e realidade, pois, como observa Paulo Freire (1996, p 32), “Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos”. É no rastro desta afirmativa que o trabalho descrito neste artigo ressoa.

## Referências

- Baumgärtel, S. (2011). Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: Algumas reflexões preliminares. *O Teatro Transcende*, 16(1), 2-11. <https://doi.org/10.7867/2236-6644.2011v16n1p02-11>
- Boal, A. (2015). *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Naify.
- Chartier, R. (1990). *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel.
- Cornago, O. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latins American Review*, 39(1), 5-27.

- Cuche, D. (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Universidade Sagrado Coração.
- Da-Rin, S. (2008). *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue.
- Dawson, G. F. (1999). *Documentary theatre in the United States: An historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- Freire, P. (2009). *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.
- Heller, A. (1985). *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hermann, N. (2014). *Ética e educação: Outra sensibilidade*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Hooks, B. (2023). *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas* (S. Borges, Trad.). São Paulo: Elefante.
- Lena Júnior, H. (2012). Uma reflexão acerca do conceito de cultura política. *Confluências*, 12(1), .111-133
- Lescot, D. (2012). Teatro documentário. In J. P. Sarrazac (Org.), *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: CosacNaify.
- Lévinas, E. (2008). *Totalidade e infinito*. Lisboa: 70.
- Lévinas, E. (2012). *Humanismo do outro homem* (4a ed.). Petrópolis: Vozes.
- Martin, C. (2012). *Dramaturgy of the real on the world stage*. London: Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Pavis, P. (2005). *Dicionário de teatro* (J. Guinsburg, & M. L. Pereira, Trads.). São Paulo: Perspectiva.
- Picon-Vallin, B., & Magris, E. (2019). *Les théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième Époque.
- Piscator, E. (1968). *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Rawick, M. (2018). *O diário de Myriam*. Rio de Janeiro: Dark Side.

- Rewald, R. (2010). Dramaturgia: O texto e tudo mais ao redor. *Sala Preta*, 9, 281-291. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p281-291>
- Simão, L. M. (2010). *Ensaio dialógicos: Compartilhamento e diferença nas relações seu-outro*. São Paulo: Hucitec.
- Soler, M. (2010). *Teatro documentário: A pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec.
- Veyne, P. M. (2008). *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história* (4a ed.). Brasília: Universidade de Brasília.
- Visentini, P. F. (2014). *O grande oriente médio: Da descolonização à primavera árabe*. Rio de Janeiro: Elsevier.

**Submetido em:** novembro de 2024

**Aceito em:** abril de 2025

---

## Sobre o autor

### Tiago Silva

Dramaturgo, diretor e professor de Teatro. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduado em História e Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Bacharel em Direção Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

E-mail: [thyagocenico@gmail.com](mailto:thyagocenico@gmail.com)