

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARIO CELSO PEREIRA JUNIOR

O ATO DE DOCUMENTAR:

Os procedimentos dramaturgicos de documentação nas obras
Acabar em beleza e É a vida, de Mohamed El Khatib

PORTO ALEGRE

2023

MARIO CELSO PEREIRA JUNIOR

O ATO DE DOCUMENTAR:

Os procedimentos dramaturgicos de documentação nas obras
Acabar em beleza e É a vida, de Mohamed El Khatib

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Pereira Junior, Mario Celso

O ato de documentar: os procedimentos dramáticos de documentação nas obras Acabar em beleza e É a vida, de Mohamed El Khatib / Mario Celso Pereira Junior. -- 2023.

217 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Mohamed El Khatib. 2. Teatro documentário. 3. Dramaturgia contemporânea. 4. Acabar em beleza. 5. É a vida. I. Massa, Clóvis Dias, orient. II. Título.

MARIO CELSO PEREIRA JUNIOR

O ATO DE DOCUMENTAR:

Os procedimentos dramaturgicos de documentação nas obras
Acabar em beleza e É a vida, de Mohamed El Khatib

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias
Massa.

Aprovada em 23 de outubro de 2023.

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof.^a Dr.^a Camila Bauer Brönstrup
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof.^a Dr.^a Julia Guimarães Mendes
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof.^a Dr.^a Alexandra Maria Fernandes Moreira da Silva
Sorbonne Nouvelle - Paris 3

AGRADECIMENTOS

Ingressei no mestrado em uma época desoladora, triste e irreversível, a pandemia de COVID-19. Graças às pesquisas, finalizo esse ciclo vivo, feliz e realizado. Por isso, gostaria de agradecer:

As pesquisas de modo geral. Desde aquelas que se debruçaram no desenvolvimento da vacina até as que me acompanharam na escrita dessa dissertação. Em especial, à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, que financia tantas pesquisas, inclusive esta;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS;

Ao meu orientador Clóvis Massa por ter me apresentado o universo dos teatros documentários e, nele, as obras de Mohamed El Khatib. E por toda a parceria, conversas e encontros ao longo desse trajeto;

Às professoras da banca examinadora, Alexandra Moreira, Camila Bauer, Julia Guimarães e Silvia Fernandes (presente em minha qualificação);

Aos meus e minhas colegas de mestrado que estiveram juntos nos momentos de incertezas, estresse, lamentações, mas também nas alegrias, conquistas e comemorações;

A minha família, essencialmente meus pais, Sandra e Mario, por todo afeto, amor e apoio em minhas decisões;

E, por fim, à Fernanda Vieira, meu amor e companheira de vida, por acreditar em mim, sempre estar ao meu lado, me inspirar e, principalmente, por todo o carinho envolvido.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa as obras documentárias *Acabar em beleza* (2014) e *É a vida* (2017), do dramaturgo e diretor francês Mohamed El Khatib. O estudo parte da concepção do teatro documentário histórico, com o espetáculo de Erwin Piscator na década de 1920 e de Peter Weiss nos anos 1960. Na contemporaneidade, percebe-se uma expansão dos gestos documentários, distanciando das obras embrionárias. Com isso, a partir das ideias de Marcelo Soler (2008a, 2008b, 2013 e 2015), Béatrice Picon-Vallin (2019a e 2019b), Tania Moguilevskaia (2011, 2013), entre outros pesquisadores, o texto traz a ampliação dessa concepção, a fim de abranger a diversidade de proposições documentárias. Dá-se, assim, o campo dos teatros documentários e seus subgêneros, sendo alguns deles: Documentário Cênico, Performance Documentária, Teatro Conferência, Arquivo Performativo, Pseudodocumentário e Não-ficção. O escrito também apresenta uma contextualização biográfica de El Khatib e de seu coletivo Zirlib, apontando brevemente suas criações documentárias. As análises das peças do corpus demonstram, exemplificam e descrevem os procedimentos dramaturgicos de documentação utilizados pelo artista em suas obras, tais como: uso de materiais-vida, objetos pessoais, testemunhos, exposição de e-mails e outras mensagens de texto e gravações audiovisuais. Além disso, com base no espectro de possibilidades documentárias, o trabalho propõe mais uma perspectiva conceitual para as peças do dramaturgo francês: o Teatro Documentado.

Palavras-chave: Mohamed El Khatib; teatro documentário; dramaturgia contemporânea; *Acabar em beleza*; *É a vida*.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the documentary works *Finir en beauté* (2014) and *C'est la vie* (2017), by French playwright and director Mohamed El Khatib. The study starts from the conception of historical documentary theater, with Erwin Piscator's play in the 1920s and Peter Weiss' in the 1960s. In contemporary times, there has been an expansion of documentary gestures, moving away from the embryonic works. Based on the ideas of Marcelo Soler (2008a, 2008b, 2013 and 2015), Béatrice Picon-Vallin (2019a and 2019b), Tania Moguilevskaia (2011, 2013), and other researchers, the text expands this concept to cover the diversity of documentary proposals. This gives rise to the field of documentary theaters and its subgenres, some of which are: Scenic Documentary, Documentary Performance, Conference Theater, Performative Archive, Pseudodocumentary and Non-fiction. The article also presents a El Khatib's biographical contextualization and his collective Zirlib, briefly pointing out their documentary creations. The analyses of the plays in the corpus demonstrate, exemplify and describe the dramaturgical documentation procedures used by the artist in his works, such as: the use of life-materials, personal objects, testimonies, exposure of emails and other text messages and audiovisual recordings. Furthermore, based on the spectrum of documentary possibilities, the paper proposes yet another conceptual perspective for the French playwright's plays: Documented Theater.

Keywords: Mohamed El Khatib; documentary theater; contemporary dramaturgy; *Finir en beauté*; *C'est la vie*.

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet les œuvres documentaires *Finir en beauté* (2014) et *C'est la vie* (2017), du dramaturge et metteur en scène français Mohamed El Khatib. L'étude part de la conception du théâtre documentaire historique, avec le spectacle d'Erwin Piscator dans les années 1920 et celui de Peter Weiss dans les années 1960. À l'époque contemporaine, les gestes documentaires se sont multipliés, s'éloignant des œuvres embryonnaires. Dans cette perspective, en s'appuyant sur les idées de Marcelo Soler (2008a, 2008b, 2013 et 2015), Béatrice Picon-Vallin (2019a et 2019b), Tania Moguilevskaia (2011, 2013), et d'autres chercheurs, le texte élargit ce concept pour englober la diversité des propositions documentaires. Cela donne naissance au champ des théâtres documentaires et à ses sous-genres, dont certains sont : Documentaire scénique, Performance documentaire, Théâtre-conférence, Archive performative, Pseudodocumentaire et Non-fiction. L'article présente également une contextualisation biographique d'El Khatib et de son collectif Zirlib, en soulignant brièvement leurs créations documentaires. Les analyses des pièces du corpus démontrent, illustrent et décrivent les procédures de documentation dramaturgique utilisées par l'artiste dans ses œuvres, telles que : l'utilisation de matériaux-vie, d'objets personnels, de témoignages, l'exposition de courriels et d'autres messages textuels et d'enregistrements audiovisuels. En outre, sur la base du spectre des possibilités documentaires, l'article propose une autre perspective conceptuelle pour les pièces du dramaturge français : le théâtre documenté.

Mots-clés : Mohamed El Khatib ; théâtre documentaire ; dramaturgie contemporaine ; *Fin en beauté* ; *C'est la vie*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Espectroscópio dos Teatros documentários	34
Imagem 2 - Logo do Coletivo Zirlib	51
Imagem 3 - Linha do tempo de El Khatib e Zirlib	73
Imagem 4 - Árvore genealógica de Andrômaca	186

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 - Mohamed El Khatib na infância	45
Foto 2 - Mohamed El Khatib	47
Foto 3 - Cena da obra <i>À l'abri de rien</i> (2010)	54
Foto 4 - El Khatib e a ovelha na obra <i>Sheep</i> (2012)	56
Foto 5 - Publicação de El Khatib em seu perfil pessoal no <i>Facebook</i>	57
Foto 6 - Yamna El Khatib, mãe de Mohamed El Khatib	58
Foto 7 - Cena da obra <i>Finir en Beauté (Acabar em beleza)</i> (2014)	59
Foto 8 - Corinne Dadat em cena	61
Foto 9 - Cena da obra <i>Moi, Corinne Dadat</i> (2014)	62
Foto 10 - Mohamed El Khatib com uniforme do time RC Lens	63
Foto 11 - Cena da obra <i>STADIUM</i> (2017)	65
Foto 12 - Cena da obra <i>C'est la vie (É a vida)</i> (2017)	67
Foto 13 - Cena da obra <i>La Dispute</i> (2019)	70
Foto 14 - Patrick Boucheron e Mohamed El Khatib na obra <i>Boule à neige</i> (2020) ..	72
Foto 15 - Projeção da data de falecimento de Yamna	114
Foto 16 - Anotações de Mohamed El Khatib em seu caderno	116
Foto 17 - Projeção de uma das notas de caderno	118
Foto 18 - Cópia da certidão de óbito de Yamna nas mãos de um espectador	128
Foto 19 - Daniel Kenigsberg, Fanny Catel e Mohamed El Khatib	135
Foto 20 - Espectadores lendo o guia prático do espetáculo <i>C'est la vie</i>	143
Foto 21 - Daniel Kenigsberg assistindo ao seu testemunho em vídeo ..	156
Foto 22 - Daniel Kenigsberg acompanhando a leitura de Fanny	170
Foto 23 - Fanny e Daniel vestindo as camisetas escritas ' <i>C'est la vie</i> '	176
Foto 24 - Postagem de Daniel Abaixo, uma foto de Sam criança	194

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO I - O ATO DE DOCUMENTAR	16
1.1 - Do núcleo às margens diluídas: o campo dos teatros documentários.....	16
1.2 - Como se constitui o campo dos teatros documentário?21	
1.3 - Espectrograma dos teatros documentários: uma observação expandida.....	33
CAPÍTULO II - MOHAMED EL KHATIB E SEU TEATRO	44
2.1 - A vida antes da arte: quem é Mohamed El Khatib?... 44	
2.2 - Do futebol para o teatro: o coletivo Zirlib e suas peças documentárias.....	49
CAPÍTULO III - O FILHO QUE PERDEU SUA MÃE	76
3.1 - Mohamed El Khatib no campo dos teatros documentários: o teatro documentado.....	76
3.2 - <i>Acabar em beleza</i> e seus procedimentos dramáticos de documentação.....	86
CAPÍTULO IV - OS PAIS QUE PERDERAM SEUS FILHOS	135
4.1 - <i>É a vida</i> e seus procedimentos dramáticos de documentação.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS - Para <i>Acabar em beleza</i> , pois assim <i>É a vida</i>	199
REFERÊNCIAS	208

APRESENTAÇÃO

De quando em quando, penso que há situações que aparentemente funcionam melhor, ou são mais fáceis de lidar, quando acontecem apenas no campo da ficção. Sejam elas grandes ou pequenas, individuais ou coletivas. Como a morte de alguém próximo, por exemplo. Na nossa vida, o processo de perder o contato físico com uma pessoa, que deixa de se fazer presente no plano material para habitar o plano das lembranças, memórias e saudade, não é fácil de lidar. E mesmo as gotículas de dor e tristeza que respingam nas demais pessoas conhecidas, criando uma rede em luto. Não é algo simples de enfrentar. No entanto, quando se trata de algo fantasioso, quando sabemos que isso ocorreu somente com uma personagem inventada, imaginada e criada por alguém, e que pertence à ordem da ficção, por mais que, às vezes, nos apeguemos e sintamos alguma espécie de empatia por ela, não é a mesma coisa. Torna-se uma situação mais simples de enfrentar. Em determinadas criações ficcionais, a pessoa criadora pode simplesmente definir como as personagens reagirão, como elas lidarão com o luto, sendo capaz de prever e até modificar o rumo dos acontecimentos. Em outras palavras, o ato de inventar pode proporcionar um leque de possibilidades imaginativas capazes de modificar as histórias e os fatos.

Em um primeiro momento, pode parecer uma diferença tão evidente. E de fato é. Mas e quando se trata de uma criação artística que não pretende lidar com a atmosfera ficcional, e sim da composição a partir de dados não ficcionais? Ou seja, obras que lidam com dados que não foram criados ou imaginados com a finalidade de se tornarem uma ficção e que trazem em si o testemunho da realidade (Soler, 2008a). Composições que utilizam como parte da obra, ou como dispositivo criativo, depoimentos, testemunhos, registros

históricos, gravações de áudio, de vídeo, anotações e outras formas de documentos “que possuem a característica essencial de serem índices do mundo real” (Salles, 2005, p. 61).

Nessas ocasiões, a diferença que salta aos olhos se transforma em uma linha tênue, ou até mesmo um desfoque, sem exata nitidez. Quais procedimentos utilizar em uma obra dramaturgica que se propõe a lidar com histórias, dados, sujeitos e narrativas não ficcionais?

Há, nesse caso, um compromisso com a ética e com as pessoas envolvidas. E, nesse sentido, as possibilidades de inventar são reduzidas? Já não é pensar “o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (*Ibid.*, p. 71). Poderíamos, então, pensar na troca do ato de inventar pelo ato de documentar?

Confesso que acho um grande desafio o ato de documentar e estimo quem o executa com maestria. Se pegarmos, por exemplo, ainda a questão da morte, da perda, do luto, por mais lúgubre e melancólico que possa ser, não seria admirável apreciar o trabalho de um artista que conseguisse construir uma obra artística que tratasse desse tema a partir de dados reais? Pois foi exatamente esse sentimento de admiração que pulsou em mim ao conhecer o trabalho do encenador e dramaturgo francês Mohamed El Khatib. A forma com a qual ele estrutura suas obras documentárias e, mais especificamente, esses assuntos delicados, me impressionou. Com um olhar cuidadoso e sensível, ao mesmo tempo que expõe sem receio os acontecimentos, evidenciando tanto a face inevitável da morte, quanto os sentimentos que ficaram em relação àqueles que se foram.

Ambas as dramaturgias que integram o corpus desta pesquisa demonstram isso. No espetáculo *Acabar em beleza* (2014)¹, o autor francês aborda a morte da sua mãe, partindo

¹ Ano de criação da obra. Posteriormente foi publicado o texto em francês (2015b) e em português (2017a), conforme consta nas referências.

de registros de conversas que teve quando ela ainda estava no hospital, algum tempo antes do falecimento, entre outros dados não ficcionais, como anotações, e-mails, mensagens, conversas entre seus familiares etc. Em cena é somente ele, como uma espécie de espetáculo-palestra, na qual relata os últimos momentos com a mãe e todo o caminho trilhado durante seu luto. Na peça *É a vida* (2017)², ele escreve sobre as histórias do ator Daniel Kenigsberg e da atriz Fanny Catel, que perderam seus filhos, ambos no mesmo ano, mas em circunstâncias distintas. No palco, são apenas os dois, e eles conversam, compartilham suas dores, lutos e o que enfrentaram com a morte dos descendentes. É muito interessante a maneira como El Khatib documenta esses momentos complicados, tanto do que ele próprio viveu, quanto as vivências de terceiros. Estamos diante de depoimentos de um filho que perdeu sua mãe e de pais que perderam seus filhos. Reside justamente nos procedimentos dramáticos de documentação que o artista francês utilizou nessas peças a força motriz da investigação e análise que me propus fazer, sobre a qual dissertarei ao longo deste trabalho.

No primeiro capítulo, debruço-me na discussão acerca da compreensão do campo dos teatros documentários, pontuando e contrapondo com as possíveis divergências de entendimento, bem como a nebulosa diferenciação frente às obras ficcionais. Além disso, tensiono os conceitos e proponho uma visão ampliada do espectro documentário contemporâneo. Esse estado da arte perpassa a parte analítica, se tornando um repositório substancial de pensamentos e reflexões no que se refere ao ato de documentar.

No segundo capítulo, perscrutei informações quanto à vida do dramaturgo e encenador francês, assim como o coletivo Zirlib e sua trajetória nas criações documentárias. Pela

² Ano de criação da obra. Posteriormente foi publicado o texto em francês (2017c) e em português (2019a), conforme consta nas referências.

ausência e/ou escassez de materiais acadêmicos no Brasil sobre Mohamed El Khatib, penso que tal levantamento consiga ser de grande valia ao universo de pesquisa, podendo alavancar novos e futuros estudos acerca de suas obras. Levantar tais materiais e disponibilizar em português um pouco sobre a vida e obra de um dramaturgo que tanto admiro é uma realização pessoal.

No capítulo três, empenho-me na investigação dos elementos e, por consequência, dos procedimentos dramáticos utilizados por El Khatib na obra *Acabar em beleza*. Na primeira parte, abordo a proposição da concepção de um teatro documentado, um conceito pouco explorado, mas que consegue abranger as criações do dramaturgo francês. Na segunda, identifico os procedimentos documentários da obra e, posteriormente, discorro sobre o modo como foi produzido, a maneira como é disposto e como isso estrutura e forma a peça.

Por fim, no quarto e último capítulo, realizo a análise da obra *É a vida*, indicando os procedimentos realizados em sua construção e como eles operam tanto no texto teatral como em cena, no palco. Percorro as histórias de Daniel Kenigsberg e Fanny Catel destacando pontos que provocam questões de ordem ética, profissional, pessoais e políticas. Outrossim, realço algumas semelhanças e diferenças entre as duas peças que compõe o corpus dessa pesquisa.

Nesta escrita, lhe faço o convite para adentrar no universo documentário de Mohamed El Khatib a fim de descobrir como o autor francês desafia as convenções do teatro burguês, tensiona os limites entre realidade/ficção e opera na criação contemporânea permeada de encontros e histórias de vida.

CAPÍTULO I – O ATO DE DOCUMENTAR

Meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro.

João Moreira Salles

1.1 - Do núcleo às margens diluídas: o campo dos teatros documentários

É incrível o momento quando descobrimos e/ou aprendemos algo novo. Em mim, os sentimentos de euforia e entusiasmo reverberam pelo meu corpo. Não foi diferente quando me foram apresentadas algumas dramaturgias documentárias, as primeiras com as quais tive contato. O ano era 2020. Na época ainda não possuía vínculo com o PPGAC da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas pude estar mergulhado na oportunidade de cursar como aluno especial uma disciplina intitulada Dramaturgia e Contemporaneidade, ministrada pelo Professor Dr. Clóvis Massa, agora meu orientador. Ainda que tivesse iniciado uma trajetória referente ao estudo de escritas dramáticas contemporâneas durante a graduação, foi nesta disciplina que me deparei com as proposições que estabeleciam um vínculo de outra ordem com a realidade. Teatro do real, teatro de testemunho, peças autobiográficas, documentos oficiais em cena... Adentrava em um campo o qual me encantava texto após texto, peça após peça, discussão após discussão. Quanto mais avançava, mais questões surgiam e me colocavam novamente em marcha, em movimento de pesquisa. O anseio advindo deste momento de descoberta me motiva a empenhar-me em dissertar sobre essa forma de fazer e pensar a arte da cena: os teatros documentários, suas características e peculiaridades.

Embora diversas criações, hoje, possam ser apreciadas enquanto documentárias, houve uma construção, ou melhor, uma

expansão no gesto de documentar, se desvinculando de suas raízes fundantes e sobrevoando diferentes tipos de abordagens.

É complexo definir uma origem exata do teatro documentário, visto que há divergência entre os pesquisadores, e não pretendo aqui exercer a função de desvendar isso. Todavia, nota-se, em comum acordo, que foi Erwin Piscator o primeiro a empregar o termo documentário referente às artes cênicas e atribui-se a ele o pioneirismo desse modo teatral, tendo como primeira obra documentária registrada a peça *Apesar de tudo!* (1925). Ele utilizou em seus procedimentos dramaturgicos algumas projeções, notícias e fotografias, a fim de sustentar a veracidade do que se apresentava no palco. Em 1929, Piscator publicou seu livro, intitulado *Teatro político*, ocasião em que se valeu do termo documentário (SOLER, 2013), indicando que se tratava de um drama documentário.

Tais experimentações produzidas por Piscator podem ter influenciado de maneira direta ou indireta a criação do *Living Newspaper*, na década de 1930, nos Estados Unidos. Segundo Marcelo Soler (2008b), esse tipo de peça era elaborado com base em notícias de jornais e eram considerados “espetáculos de informação produzidos pelos atores”³ (Picon-Vallin, 2019b, p. 12, tradução nossa). Essas obras eram escritas por grupos de pesquisadores-escritores de teatro, que trabalhavam teatralmente as matérias jornalísticas com objetivo de conscientizar e chamar a população para a mudança.

Já nos anos de 1960, pode-se dizer que Peter Weiss aperfeiçoou, tanto na prática como na teoria, o conceito de teatro documentário. Weiss potencializou esse fazer teatral utilizando em sua dramaturgia documentos na íntegra, bem como depoimentos reais e oficiais, como por exemplo, no

³ « Spectacles d'information fabriqués par des acteurs ».

espetáculo *O Interrogatório* (1965), em que ele abordou os processos de julgamento dos responsáveis pelo campo de concentração de Auschwitz. Essa obra pode ser considerada uma das grandes representantes do teatro documentário, embora ainda seja vinculada ao entendimento embrionário desse fazer teatral.

Essa linha de teatro documentário era focada na questão política (análises críticas dos acontecimentos históricos, entre eles, as guerras, os genocídios, as invasões colonialistas) e com uma posição partidária bem estabelecida, estando a maioria das vezes ao lado dos oprimidos. Como destaca Tania Moguilevskaia (2013), tanto Piscator quanto Weiss realizaram uma abordagem extremamente ligada ao contexto em que estavam inseridos. O trabalho levado ao palco por eles fazia adesão ao pensamento marxista e socialista, com a ideia de que somente um teatro dessa forma poderia acabar com as injustiças. "O objetivo [desse teatro documentário] é se opor à desinformação mantida pelos poderes, condenar os culpados, provocar uma tomada de consciência no espectador e indicar-lhe uma forma de melhorar mundo"⁴ (Moguilevskaia, 2011, p. 37, tradução nossa).

Isso não quer dizer que atualmente não se façam espetáculos documentários alinhados a essa forma dita 'clássica'. Pelo contrário, muitos fazedores das artes se valem dessas ideias, levando ao palco temas semelhantes aos já mencionados, resultando em espetáculos memoráveis. Como é o caso da obra *Rwanda 94* (2000), da companhia belga Groupov, que se apresenta como uma tentativa de reparação simbólica para os mortos do genocídio dos Tutsis em Ruanda (ocorrido em 1994), e uma crítica à indiferença do mundo frente a esse massacre. Mesmo que os procedimentos sejam

⁴ « L'objectif est de s'opposer à la désinformation entretenue par les pouvoirs, de condamner les coupables, de provoquer une prise de conscience chez le spectateur et de lui indiquer une voie d'amélioration du monde ».

distintos se comparados aos de Weiss e Piscator, há ali uma busca em investigar os motivos que levaram a esse ato, de evidenciar as memórias dos sobreviventes, de se posicionar ao lado daqueles que foram oprimidos, enfim, existe uma semelhança quanto ao engajamento político da obra, no qual "o material documental autêntico é retirado em relação a um tema global, político, em que estão em jogo os interesses da sociedade como um todo"⁵ (*Ibid.*, p. 36, tradução nossa).

Ainda assim, atualmente, também existem numerosas proposições cênicas que extrapolam a esfera política global, que escapam pela tangente, resultando em uma necessidade de alargamento do conceito teatro documentário. Exemplo disso são as duas obras do Mohamed El Khatib tratadas nesse estudo. A abordagem, o tema e até mesmo a natureza dos documentos utilizados já não dizem respeito a um grande tema social/político tal qual a produção de Piscator, de Weiss e até mesmo do espetáculo *Rwanda 94*.

Com a ampliação de perspectiva e de abordagem desse conceito, percebe-se, nos dias de hoje, que há múltiplos teatros ditos documentários, cada um com uma característica diferente, abordando os documentos, o real e a realidade de maneiras distintas. Poderia citar como exemplos as proposições artísticas do coletivo alemão Rimini Protokoll, das argentinas Vivi Tellas e Lola Arias, da espanhola Angelica Liddell, das brasileiras Janaina Leite, Cia. Hiato, Amok e Cia. Teatro Documentário, das criações do suíço Milo Rau etc. Nota-se que, contemporaneamente, a forma documentária

se conjuga de acordo com mil facetas diferentes que são difíceis de repertoriar como um todo. Fala-se, portanto, em "teatros documentários" no plural. A dosagem entre documento, testemunho e ficção, seu tratamento, os temas e os métodos fazem as

⁵ « Un matériau documentaire authentique est prélevé en rapport avec un thème global, politique, où les intérêts de la société dans son ensemble sont en jeu ».

diferenças. (Picon-Vallin, 2019b, p. 16, tradução nossa)⁶

No livro *Les théâtres documentaires* (2019) escrito por Béatrice Picon-Vallin e Érica Magris, é apresentado esse conceito no plural, pois é entendido o caráter polifônico dessa forma de pensar e fazer teatro. Dentro dessa ideia, são abarcadas diversas ramificações que ora se aproximam, ora se distanciam umas das outras. As autoras identificam, por exemplo, que as produções artísticas denominadas teatros do real, teatro documentário, teatro social, drama documentário, teatro de investigação, teatro verbatim, entre outros, fazem parte da grande família chamada teatros documentários. O que varia, segundo elas, entre um modo e outro é a proporção e abordagem do documento, do testemunho, da ficção e da metodologia.

Essa visão ampliada do conceito é percebida em outros pesquisadores da área artística, como é o caso do documentarista e produtor de cinema João Moreira Salles. No seu texto intitulado *A dificuldade do documentário* (2005), ele sublinha que “num primeiro exame, verificamos que o documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos” (Salles, 2005, p. 58). Ainda que ele esteja falando especificamente do cinema e do audiovisual, partilhamos de dificuldades e entendimentos semelhantes ao abordar o ato de documentar em Arte.

O pesquisador Marcelo Soler também exprime uma visão polifônica acerca das produções documentárias, ao pensar na disposição dessas proposições em um campo. Ele parte da imagem que construímos ao pensar em um campo, sendo um lugar

⁶ « [...] se conjugue selon mille facettes différentes difficiles à répertorier dans leur ensemble. On parlera donc de ‘théâtres documentaires’ au pluriel. Le dosage entre document, témoignage et fiction, leur traitement, les thèmes et les méthodes font les différences ».

amplo, sem uma fronteira delimitante. Na sequência, ele traça uma associação com a concepção de campo de conhecimento, frisando que “não se refere a uma área com rígidos contornos e permeada de definições, mas a uma possibilidade de lugar destinado à reflexão” (Soler, 2015, p. 16). Além disso, Soler acrescenta mais um ponto na discussão, ao refletir sobre o campo nas ciências naturais, mais especificamente na física, a partir da definição de Michael Faraday. Nessa perspectiva das propriedades físicas, “para que haja interação entre os objetos num mesmo campo, não há necessidade de eles estarem próximos, podendo surgir forças entre eles mesmo que estejam distantes uns dos outros” (*Ibid.*, p. 16). À vista disto, temos, portanto, a compreensão de um campo sem delimitações restritivas ou contornos rígidos, e que há relações independente da distância entre as partes, pois são relações tensionadas entre as proposições pertencentes a este campo.

Haveria aqui um problema. Ou pelo menos uma questão que merece atenção. Ao pensarmos que o conceito de teatro documentário (ou até o entendimento de documentário) ampliou-se, adquirindo letra S, e que haveria um campo sem delimitações restritivas para essas produções, não poderia o conceito cair no relativismo, no sentido de que se tudo é, nada é? Haveria de fato algo que distinguiria as obras documentárias das não documentárias?

1.2 - Como se constitui o campo dos teatros documentário?

Bill Nichols, um crítico e teórico do cinema americano, em seu livro intitulado *Introdução ao documentário* (2005), abre o primeiro capítulo com uma afirmação, no mínimo, polêmica: “Todo filme é um documentário” (Nichols, 2005, p. 26). Classifico esta frase como polêmica por habitar o território do relativismo. O autor entende que um documentário é uma narrativa que retrata e evidencia a

cultura e a visão daqueles que a produziram. Nesse sentido, ele complementa dizendo que até mesmo os filmes ficcionais mais extravagantes desempenham esse papel. Entretanto, o autor classifica os documentários em duas vertentes: (1) Documentários de satisfação e desejos, e (2) Documentários de representação social.

Essa primeira classificação é referente às obras ficcionais, pois elas expressam, de certa forma, os nossos desejos, sonhos, satisfações, vontades e tornam concreto aquilo que foi criado pela imaginação, inventado. Essas obras "oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas" (*Ibid.*, p. 26).

Já os documentários de representação social são aqueles que entendemos como não ficcionais, pois apresentam formas tangíveis de um mundo que conhecemos e compartilhamos. Eles apresentam a visão do documentarista acerca da realidade e da sociedade abordada. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos" (*Ibid.*, p. 27). É essa segunda vertente que Nichols vai simplificar e identificar como documentários, diferenciando da primeira vertente que ele irá tratar apenas como ficção.

Não há uma oposição absoluta entre ficção e documentário. Ambos são uma construção de um discurso, uma narrativa, seja no cinema, seja no teatro. Há produções ficcionais que se valem de procedimentos ou elementos que frequentemente associamos aos documentários, assim como as obras documentárias utilizam de práticas ou dispositivos usualmente identificados como ficcionais. Ainda assim, mesmo que não exista essa oposição, deve existir uma diferenciação mínima.

Na busca por essas distinções, Nichols pontua que os

documentários não tratam de um mundo inventado, imaginado pelo documentarista, mas sim do mundo em que vivemos, chamado também de mundo histórico. Porém, essas produções não são, nem pretendem ser, um retrato tal qual da realidade, como se fosse possível retratar a vida e o mundo como eles são, uma imagem imparcial, sem subjetividade, sem edições. Como já comentei, toda e qualquer produção que pretende ser documentária é uma construção de uma narrativa, de um ponto de vista sobre o assunto.

Não entender que a produção documentária pode, até certo ponto, manipular, editar, reconstruir, tratar, estruturar os materiais não ficcionais, é passível de questionar a existência de uma diferenciação entre ficção e documentário, caindo novamente no abismo do relativismo.

Aqueles que negam a existência de uma diferença essencial entre ficção e documentário geralmente partem do princípio equivocado de que o documentário, caso existisse, deveria oferecer acesso direto e incontaminado à coisa-em-si. Como isso não é possível, preferem então declarar que todo filme é ficcional. Estão errados. Manipular o material não significa aproximá-lo da ficção (Salles, 2005, p. 65-66).

Mas abordar o mundo histórico o qual nós vivemos e seus acontecimentos não é algo comum nas produções ficcionais, tanto quanto nas documentárias? Nem sempre as obras ficcionais apresentam mundos inventados e imaginados. Logo, esse ponto não é suficiente para distinguir uma coisa da outra, tem que haver mais.

Se a palavra documentário está diretamente ligada ao substantivo documento (devido à etimologia da palavra), pensar no uso de documentos em cena seria um caminho possível para a identificação de mais um ponto de diferenciação entre criações documentárias e ficcionais? Entende-se, aqui, como documento, algo que contenha informações e requer uma interpretação, uma análise dessas informações.

Estamos em um constante movimento de superar o que se entendia como documento, comumente associado ao documento histórico, ou aquele registrado em cartório, como algo oficial, objetivo, ligados a questões judiciais, políticas ou policiais, prevalecendo a forma escrita e muitas vezes tido como registro imparcial. Sabemos que, por ser algo produzido por alguém, há necessariamente a presença da subjetividade, do interesse (individual ou coletivo), e do contexto e época na qual esse documento foi criado, logo, não pode haver imparcialidade, e por esse motivo precisa de interpretação das informações. Marcelo Soler (2013), ao abordar as ideias do historiador francês Jacques Le Goff, diz que, a partir da década de sessenta do século XX, "houve uma ruptura na ideia de documento como registro objetivo da realidade" (Soler, 2013, p. 139). Le Goff (2019), em seu manuscrito intitulado *Documento/Monumento* (1977-1978), salienta que, nos tempos atuais, o documento não existe por si só, ele existe a partir das séries de acontecimentos que o precederam e aqueles que virão, e seu valor é relativo, não atrelado a uma substância chamada 'realidade'. Tania Moguilevskaia (2011) corrobora ao dissertar acerca dos teatros documentários russos contemporâneos, argumentando que a o entendimento por documento vem evoluindo em virtude da exclusão de certos materiais cuja confiabilidade está em risco, e a incorporação de novas fontes de informações. Ela ainda destaca que "o corpus de fontes se estende a todos os meios de expressão individual que trazem os traços de um ponto de vista singular sobre si mesmo e sobre o mundo"⁷ (Moguilevskaia, 2011, p. 39, tradução nossa). Assim, nota-se que a noção de documento se expandiu para um produto que possui uma perspectiva para algum determinado fato, e que pode ser entendido não apenas na sua forma escrita, mas em

⁷ « Le corpus de sources s'élargit à tout support d'expression individuelle qui porte les traces d'un point de vue singulier sur soi-même et sur le monde ».

forma de monumentos, diários, relatos e histórias orais, vídeos, fotos, áudios, vestimentas, entre outros diferentes tipos de materiais.

Todavia, com essa expansão do termo documento, não é difícil identificar que diferentes produções ficcionais se valem de documentos nas suas estruturas, ou que utilizam como dispositivos criativos, alavancas para a história criada, melhor dizendo, são produções que conhecemos como 'baseadas em fatos reais', ou 'inspiradas em uma história verdadeira'. Bom, se não é o tema ou a abordagem sobre o mundo histórico, se não é a utilização de documentos, o que mais poderíamos apontar como diferenciação entre as obras ficcionais e as documentárias?

Antes de avançarmos na tentativa de elencar pontos que distinguem uma coisa da outra, gostaria de acrescentar uma visão interessante para a discussão. Da-Rin, em seu livro *Espelho partido: tradição e transformação do Documentário* (2004), questiona se há uma definição capaz de explicar o que de fato se trata um documentário. Ele acredita que o documentário "não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico" (Da-Rin, 2004, p. 18), e que a distinção entre ficção e documentário criaria uma oposição extrema entre um e outro. Entretanto, como já comentei, não acredito nessa separação extremista entre documentário e ficção, mas havemos de concordar que existe algo que os torna minimamente diferentes.

Ainda que ele defenda essa falha na tentativa de teorizar o conceito de documentário, Da-Rin aponta que o documentário se destaca quando se refere ao campo empírico, ressaltando que "qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos saberá responder se aquilo a que está assistindo é ou não um documentário" (*Ibid.*, p. 18). Ele identifica nas ideias de Christian Metz, quando este trata dos grandes regimes

cinematográficos, que o documentário se enquadraria em um regime sem fronteiras concretas e estabelecidas, mas que "são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas" (Metz *apud* Da-Rin, 2004, p. 18). O autor ainda complementa que o que permeia este núcleo, esse centro, e que "mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição" (Da-Rin, 2004, p. 19).

Esta visão é interessante por dois motivos: o primeiro é que, de fato, a busca de uma definição do que se entende por documentário é complexa, com muitos poréns, e que uma alternativa seria não buscar nas margens, nas fronteiras borradas entre ficção e documentário, e sim no centro, no núcleo do campo documental. O segundo é que demonstra a existência de um compartilhamento comum, que move e faz mover as obras documentárias dentro de um campo, independente das diferenças entre elas. Por conjectura, o segundo motivo destacado está diretamente relacionado com o primeiro, visto que, esse compartilhamento é o que faz com que consigamos deduzir e/ou identificar uma criação enquanto documentária. Em outras palavras, são os aspectos em comum que estruturam e organizam o campo documental. Apesar disso, gostaria de discutir dois outros pontos que, de certa maneira, divergem do que foi apresentado por Da-Rin.

O primeiro ponto a considerar diz respeito à distinção entre obras documentárias e ficcionais. É evidente o descontentamento por parte de Da-Rin ao tratar da diferenciação entre uma e outra, pois ele acredita que, ao diferenciá-las, criar-se-ia uma oposição abismal. Mas parece não ser o caso. A questão aqui concerne à ideia de dosagem abordada pela Béatrice Picon-Vallin (2019b), em outros

termos, a diferença estará fundamentalmente relacionada às proporções das obras. O que quero dizer é: podemos buscar diferenciações entre trabalhos documentários e ficcionais. Todavia, contemporaneamente, ao analisar uma obra, por mais que consigamos destacar as distinções entre os procedimentos dramáticos ficcionais e não ficcionais, por muitas vezes se tratar de fronteiras fluidas, tal distinção não criará uma oposição extrema entre um tipo de procedimento e outro. Eles coexistem e, pelo menos no âmbito do teatro, a hibridização e o imbricamento de um com o outro têm se tornado cada vez mais comum. Logo, a existência de um núcleo, ou algo como essência do documentário, é explodido, e o colorido dessas proposições se encontram muitas vezes não no centro, mas nas bordas, nessa zona de mistura, de borrão, de complexidade. O que é sedutor é analisar e distinguir as nuances, os níveis, as cores que se destacam e se misturam entre o que é documentário e o que é ficcional.

O segundo ponto refere-se ao que Da-Rin defende ser o compartilhamento comum entre as produções documentárias, ou seja, as referências e as tradições. Penso que, sim, há um compartilhamento, mas não apenas de referências e tradições. Existe uma ligação partilhada, coletiva, que não necessariamente se resume a essas duas coisas. Independente da forma, do conteúdo, da abordagem dos documentos, existem determinados sinais que tangenciam as obras documentárias para além do que o autor identifica como referências e tradições. Nichols contribui nessa tarefa de identificá-los ao sublinhar que os documentários "estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público" (Nichols, 2005, p. 17). Nessa perspectiva apresentada por ele, poderíamos destacar três tópicos: o objetivo ou a intenção; a ética e o pacto entre os fazedores; por fim, a relação com o espectador.

Mas afinal, do que se constitui o ato de documentar? As pesquisas desenvolvidas por Marcelo Soler (2015) corroboram a construção desse entendimento, indo ao encontro do que Nichols aborda em sua visão. Soler, quando apresenta o campo dos teatros documentários, diz que existe uma base comum a estas obras, base esta que ele chama de princípios. No total são três: a opção por documentar, ou a intencionalidade em documentar; a utilização de dados não-ficcionais, ou o trabalho com e sobre os documentos; por último, o olhar do espectador para a obra, ou a tomada de consciência por parte do espectador quanto ao caráter documental do trabalho. Portanto, a pergunta agora é: residiria nesses três princípios, alinhados aos tópicos destacados do texto de Nichols, a base ou o eixo que agrega as produções tidas como documentárias e consegue criar distinções mínimas quando comparadas às ficções? Talvez valesse a pena dedicarmos algumas linhas para explicar essa questão.

Para Soler, um dos princípios que baseia a documentação em teatro é o documentarista optar por produzir um documentário, em outras palavras, deve haver uma intenção em documentar, de produzir um trabalho que tenha esse ato como objetivo, "no sentido de estabelecer um comprometimento outro com a realidade em comparação àquelas obras que não pretendem ser documentários" (Soler, 2013, p. 140). Como já comentado, isso não deve ser tido como um mero registro da realidade, pois há uma impossibilidade de realizar tal ação, já que, inegavelmente, sempre haverá a presença da subjetividade nessas criações. "Parte-se do pressuposto que o discurso documental construído é uma interpretação do que se deu e, portanto, a enunciação, como tal, se articula conforme os interesses, os valores e a intencionalidade dos enunciadores" (*Ibid.*, p. 140), isto significa que é um olhar interpretativo, um ponto de vista que é transposto para um projeto artístico. Diria que não seja só interpretativo, mas

também de caráter criativo, expressivo e, por que não, poético.

“As intencionalidades do porquê se quer documentar podem variar, mas a natureza da opção por se documentar é uma premissa mais objetiva e comum a todos que desejam fazer documentários” (*Id.*, 2015, p. 51), ou seja, o motivo que leva cada artista a querer documentar varia de pessoa para pessoa, de projeto para projeto. O que está em jogo não é o que o motivou a documentar, e sim a própria tomada de consciência de ter por objetivo a construção de um documentário.

O segundo princípio trazido por Soler é a utilização de documentos, ou melhor, de dados não ficcionais. Nas produções que se entendem como documentárias, “objetiva-se construir asserções sobre a realidade, em uma exploração diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais” (*Id.*, 2013, p. 140). Esta é uma questão que parece muito relevante quando se trata da construção de um documentário, posto que esses dados, esses documentos serão utilizados na tentativa de estabelecer pontes entre a obra e a realidade, ao mundo em que vivemos. Fernão Ramos nos apresenta a ideia da indexação, como índices que validam e “confirmam para o espectador que aquela obra deve ser recebida como documental” (Ramos *apud* Leite, 2017, p. 37).

Embora eu tenha indicado que existem ficções que utilizam documentos como modo de criação, percebo que, nas produções documentárias, a relação e a abordagem para com estes documentos são diferentes. A presença dos documentos e dos dados não ficcionais fornece elementos e seguranças de que o que está sendo abordado se trata de algo ligado ao mundo histórico, à vida das pessoas retratadas. “A ideia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional” (Ramos, 2001, p. 198-199). Janaina

Leite também corrobora esse pensamento ao dizer que o documento “é claramente um indexador que aponta para a relação referencial que essas obras, associadas à corrente documental, propõem” (Leite, 2017, p. 39). Fica evidente a importância dos documentos quando se trata de construir uma obra documentária, isso não se pode negar.

Outra questão importante quando se trata de documentos em cena, é a presença do documento vivo na obra, isto é, quando os indexadores são as próprias pessoas e seus testemunhos sobre o assunto abordado. Atualmente, é comum encontrarmos trabalhos documentais que utilizam em suas dramaturgias a presença de não atores, em outras palavras, são pessoas que representam a si mesmas, são portadoras de suas próprias experiências, as quais trazem para a cena. Elas não representam uma personagem, não precisam, necessariamente, técnicas de atuação, de trabalho corporal e/ou de voz, como é de se esperar de atores profissionais. O coletivo alemão Rimini Protokoll prefere utilizar o termo *expert* para designar essas pessoas, pois segundo Kaegi, essa expressão valoriza a vivência particular e os saberes especiais das suas experiências (Leite, 2017).

Nichols destaca que, diferente das produções ficcionais que lidam com atores que decoram personagens inventados, as não ficcionais operam com questões de outra ordem. Para tanto, o autor apresenta o conceito de Atores Sociais, “seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora” (Nichols, 2005, p. 31). Em outros termos, a ideia é que essas pessoas sejam o mais natural possível, que sejam verdadeiramente elas mesmas (embora isso seja quase sempre impossível), pois pelo simples fato de estarem sendo documentadas, seu estado e presença mudam. Quando se trata dessas histórias pessoais, do testemunho de uma pessoa, mesmo que a possibilidade de se utilizar esses documentos vivos

para desenvolver outras personagens, outras histórias sejam possíveis, há um impedimento ético se a obra pretende ser documentária. Deve haver uma relação diferente entre o criador, o tema e os documentos, especialmente se há a presença do documento vivo.

O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada [ou levada à cena] é uma só. Aqui, precisamente, reside, para mim, a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética (Salles, 2005, p. 68).

Em suma, a presença dos mais diferentes documentos é um ponto importante para os teatros documentários. No entanto, essa questão não se encerra apenas no uso, mas se expande para o modo, a maneira como os documentos são tratados dentro dos trabalhos. Nesse processo de interpretar as informações contidas neles e apresentá-las ao público, “a subjetividade e a perspectiva moral dos artistas desempenham um papel essencial na escolha do material e em sua organização”⁸ (Kempf; Moguilevskaia, 2013, p. 19, tradução nossa). Assim sendo, os procedimentos ou as metodologias de abordagem dramáticas e cênicas de cada artista ou grupo interferirão diretamente no resultado esperado de uma obra lida enquanto documentária.

Por fim, o terceiro princípio referente ao campo dos teatros documentários, apresentado por Soler, diz respeito ao modo como o espectador dialoga com a obra documentária. Para o autor, seria inútil o esforço por querer documentar, e utilizar documentos e dados não ficcionais, se o público não olhar também por essa mesma perspectiva. “Em última análise, é o olhar do espectador que transforma o que está sendo apresentado em documentário” (Soler, 2013, p. 140).

A esse respeito, Janaina Leite (2012), ao tratar das

⁸ « La subjectivité et le point de vue moral des artistes jouent un rôle essentiel dans le choix du matériau comme dans son agencement ».

ideias de Philippe Lejeune acerca da autobiografia, aponta que, por meio de um pacto de autenticidade, pode-se presumir o compromisso com a realidade e a veracidade dos fatos tratados, e que esse ato é capaz de suprimir as dúvidas quanto à identidade das pessoas envolvidas. Criar uma proposição de caráter documentário é buscar ter a delicadeza de orquestrar questões éticas, histórias de vidas, narrativas de mundos. Para isso, se faz necessário que o pacto seja estabelecido, que ambas as partes (artista criador e público) concordem que as histórias existiram, os fatos aconteceram, que tais pessoas viveram o que disseram ter vivido. "Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato" (Salles, 2005, p. 59).

Os espectadores precisam compreender que não se encontram ante uma peça de ficção, mas postos em relação com fatos, gestos, objetos pertencentes à própria vida das pessoas documentadas. Por mais que haja um tratamento artístico que entra em fricção com o material documental, tornando-o poético, ou evidenciando a poesia em potencial presente nos dados documentais. A distinção entre ficção e documentário torna-se fundamental para o tipo de efeito estético que será gerado no público, pois a relação dos espectadores com uma narrativa ficcional, ainda que baseada em fatos reais [sic], faz-se totalmente diferente daquela estabelecida com cenas documentais (Desgranges *apud* Curado, 2020, p. 35).

Não é minha intenção debruçar-me na recepção do espectador, e sim sublinhar que, para Soler, a responsabilidade recai aos artistas de construir essa outra relação com o público. Esse pacto pode ocorrer de diferentes formas e cabe aos criadores identificar os procedimentos mais eficazes para cada trabalho, bem como o modo com o qual eles conduzirão e calibrarão o olhar dos espectadores frente às obras documentárias. Nesse pensamento, optar por operar de um jeito ou de outro pode garantir maiores chances de sucesso em estabelecer e sustentar a atmosfera documental,

fechando o elo entre as partes envolvidas no evento teatral: criadores, obra e público.

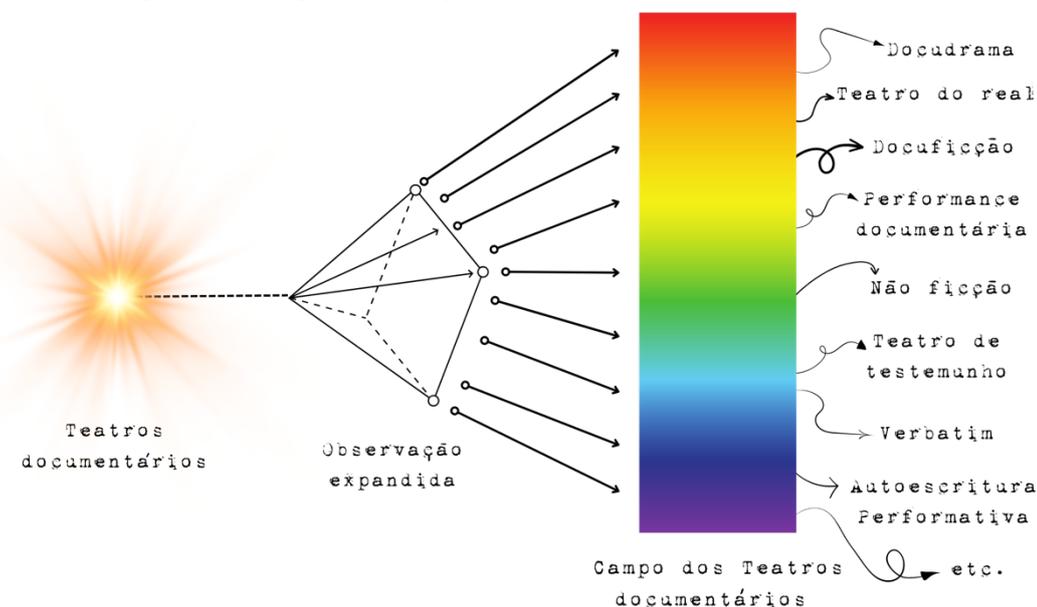
Agora, com esses três princípios, podemos finalmente compreender o ato de documentar e a essência do teatro documentário? Não existe mais nada que possa estar presente quando tratamos do campo dos teatros documentários (no plural)? Onde fica a ficção nessas obras? Como se encaixa a poesia, o ato de inventar, a maneira de *faire jouer* ou *faire théâtre*? Isso não seria uma tentativa de reduzir ou simplificar algo que, nos teatros contemporâneos, é muito mais complexo e que escapa da decantação em apenas três itens? Isso não significa que eles não estão presentes ou que não sejam necessários para o entendimento do conceito, porém, esse 's' que carrega a força ampliadora em teatros documentários precisa ser maior, mais expressivo, mais evidente.

1.3 - Espectrograma dos teatros documentários: uma observação expandida

Tal tomada de olhar se distancia de uma investigação com lupa, objetivando ampliar o campo, ou de lentes *ultrawide* (grande angular), com a intenção de buscar uma visão expandida, e se aproxima mais de um viés de espectroscópio ou prisma. Seria como se víssemos o conceito teatros documentários e identificássemos um espectro de possibilidades, modos, estilos, formas, entendimentos muito mais fluido, híbrido, sem linha de horizonte, mas com perspectivas de tensionamento (e por que não de curiosidade?)

de saber até onde isso vai. Nesse espectro⁹, no decorrer do tempo, vamos identificando outras definições referentes ao documentário em teatro.

Imagem 1 - Espectroscópio dos Teatros documentários



Fonte: Elaborado pelo autor.

É importante ressaltar que essa visão expandida é apenas uma tentativa que eu, enquanto pesquisador, encontrei para melhor organizar esses fenômenos e gestos documentários. Talvez não seja o ideal. Talvez seja um pouco abrangente, mas contemporaneamente, com as hibridizações e tensionamentos artísticos, estamos tateando e encontrando maneiras de lidar e descrever esse fervilhar de subgêneros. Aliás, devo sublinhar que a proximidade entre eles não se dá a partir de sua origem, e sim de aspectos e princípios que fazem circular potenciais energias e diálogos. Ou seja, exemplificando, o teatro do real tem sua origem muito mais

⁹ As posições apontadas na representação não identificam proximidade ou distanciamento entre um item ou outro, ou seja, dentro do espectro, a Docuficção não está necessariamente entre o Teatro do real e da Performance documentária e está mais distante do Verbatim. O movimento é fluido e, muitas vezes, híbrido. Este esquema foi utilizado para apontar possíveis identificações contidas dentro do espectro, exemplificando a ideia da observação expandida.

próxima da *performance art* do que do teatro documentário político feito por Piscator e Weiss. Ainda assim, dentro desse vasto campo, eles carregam pontos que, dependendo da interpretação e abordagem, ora se aproximam, ora se distanciam. O que está em jogo não é a quantidade de documentos, mas os tipos de documentos, as diferentes formas de uso e manuseio e como tudo isso se relaciona na montagem a fim de atingir seus objetivos internos.

Outra associação imagética para isso tudo é o Big Bang. Em algum momento de sua origem, o termo teatro documentário era suficiente para agregar os feitos da época. Entretanto, o acúmulo de energia, de tensão, de agitação, fez com que houvesse uma explosão, uma expansão para todos os lados e que se propaga até os dias de hoje. Vez ou outra reconhecemos novos corpos, novos fazeres que estão relacionados ao evento originário, mas que agora possui formas e características próprias. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin ratifica essa ideia ao escrever que "tal jornada [de exemplificar os teatros documentários], com suas entradas e múltiplas abordagens, teatrológica, histórica, sociológica, é necessariamente inacabada, já que a corrente da "documentalidade" está explodindo"¹⁰ (Picon-Vallin, 2019a, p. 411, tradução nossa). Ela ainda destaca que "este caminho [documentário] é tomado principalmente, mas não exclusivamente, pela geração mais jovem e todos têm, parafraseando Emile Zola, 'seu' teatro documental"¹¹ (*Ibid.*, p. 417, tradução nossa), além disso,

sua função é, sem dúvida, antes de tudo, mover os limites, multiplicar as perguntas, os temas, afastar os tabus, provocar uma grande agitação, ajudar a

¹⁰ « Une telle traversée, avec ses entrées et approches multiples, théâtrologiques, historiques, sociologiques, est forcément inachevées, puisque le courant de la "documentalité" explose ».

¹¹ « Cette voie est surtout, mais pas exclusivement, empruntée par la jeune génération et chacun a, pour paraphraser Émile Zola, « son » théâtre documentaire ».

redefinir as funções do teatro público¹² (*Ibid.*, tradução nossa).

Talvez devêssemos modificar ou repensar a nomenclatura do conceito em questão? Poderia ser Teatro Neo-documentário (um teatro inventivo, múltiplo, com vitalidade e questionador de suas próprias práticas) como sugerido por Lucie Kempf e Tania Moguilevskaia? Ou Teatro documentário pós-político (que coexiste com o teatro documentário político, ou tradicional, mas que, diferente deste, não possui a pretensão de denunciar a realidade e ser um veículo de informação política) indicado por Bérénice Hamidi-Kim? Ou Teatro do real proposto por Maryvonne Saison e reforçado por Carol Martin que, ao introduzir o livro *Dramaturgy of the real on the world stage* (2010), frisa que

O teatro documental esteticamente conservador, muitas vezes impregnado de política de esquerda, continua até hoje. Ao lado dela, e até certo ponto ultrapassando-a, está um teatro do real que aborda diretamente a condição global das epistemologias perturbadas sobre a verdade, autenticidade e realidade (Martin, 2010, p. 1, tradução nossa).

Seja qual for a linha de pensamento adotada, uma coisa é certa: todas tentam exprimir uma mudança nos rumos do teatro dito documentário. Elas buscam encontrar um conceito mais abrangente e que evidencie essa transformação. E depois, uma não exclui a outra. São vias epistemológicas que correm lado a lado, podendo às vezes se cruzarem. Mesmo com o surgimento desses novos conceitos, para mim, enquanto pesquisador, prefiro continuar utilizando 'Teatros documentários', no plural, por acreditar na amplitude e na multiplicidade que essa concepção transparece ter, abarcando não apenas o sentido tradicional e histórico do termo, como

¹² Sa fonction est sans doute d'abord de faire bouger les limites, de multiplier les questions, les sujets, de repousser les tabous, de provoquer un grand remue-ménage, d'aider à redéfinir les fonctions du théâtre public.

também as novas experiências, pesquisas e projetos documentários.

Não obstante, o emprego dessa compreensão mais abrangente provoca um outro efeito: o surgimento de sub-conceitos, ou subgêneros.

Os subgêneros são definidos de acordo com a combinação de documentos, arquivos, entrevistas e ficção, a forma como a realidade e a ficção dizem respeito aos personagens, lugares ou narrações, o ponto de vista adotado para se dirigir ao público - pois é o olhar do público que também faz o documentário - e o dispositivo construído a partir de uma variedade de disciplinas, escolhidas e cruzadas. Alguns críticos se limitam a quatro categorias, mas há muitas mais, porque as formas estão frequentemente na encruzilhada das artes e disciplinas¹³ (Picon-Vallin, 2019a, p. 418, tradução nossa).

Como dito anteriormente, com o passar do tempo vamos descobrindo e inventando novos subgêneros a depender da especificidade de cada prática documentária, bem como do contexto e região que estão inseridas. No livro *Les théâtres documentaires* (2019), dirigido pela Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin, há no final da obra um glossário dos teatros documentários. Um trabalho hercúleo de catalogação e breve descrição, reunindo entradas em diversas línguas e apresentando um vasto campo de peculiaridades. Gostaria de trazer para essa reflexão alguns desses termos a fim de escapar da teorização e observar na materialidade como essas nuances acontecem.

A expressão *Arhivă performativă* (Arquivo performativo) é utilizada pela artista e dramaturga romena Gianina Cărbunariu e remete a um método de trabalho a partir das

¹³ La déclinaison des sous-genres se fait selon les combinaisons entre documents, archives, entretiens et fiction, la manière dont réel et fictionnel concernent personnages, lieux ou narration, le point de vue adopté pour s'adresser au public - car c'est son regard qui fait aussi le documentaire -, le dispositif construit à partir de disciplines variées, choisies et croisées. Certains critiques s'en tiennent à quatre catégories, mais elles sont beaucoup plus nombreuses, car les formes se situent souvent à la croisée des arts et des disciplines.

particularidades que os diferentes documentos possuem e apresentam, tanto em suas formas de registro, como o conteúdo que anunciam. Em um de seus espetáculos, chamado *X mm sobre Y Km* (2011), ela utilizou como texto cênico um estenograma¹⁴ publicado em 2010 por Dorin Tudoran, que aborda os arquivos de Segurança (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). O texto foi estudado, discutido e tensionado a ponto de ser posto em cena tal como foi publicado. A intenção, segundo a dramaturga, não era investigar a 'verdade', e sim os mecanismos de escrita do documento. Foi observado que a estrutura do texto se assemelhava a roteiros, contendo indicações, falas sublinhadas para dar ênfase, destaque dos nomes de quem fala etc. Além disso, foram explorados também os traços da fabricação do arquivo, como a repetição de informações, as lacunas, os respiros, as marcas de simplificação dos discursos (Cărbunariu, 2018). Esse exemplo demonstra um conjunto de procedimentos utilizados por Gianina e nos mostra uma outra forma de abordagem, para além dos dados não ficcionais, se dedicando a estrutura do texto documental colocando-a no jogo cênico.

Já o Teatro de Investigação (*Investigative theatre*) possui como base de trabalho e via de processo criativo, como o próprio nome sugere, a busca pela informação. É comum que as obras surjam a partir de métodos jornalísticos, pesquisa de campo, reportagens, vivências, troca com a comunidade, entrevistas, com o objetivo de colocar a prova as informações, as vezes revelando-as, confrontando-as, colocando sob holofotes dados que possam estar escondidos, ocultados (Magris *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). Esse é o caso do teatro bielorrusso Teatro Livre de Minsk (*Свабодны*, ou *Svabodny tieatr*). Fundado em 2005 por Nikolai Khalezine

¹⁴ Estenografia é um sistema de escrita abreviada e fonética utilizada para transcrever discursos orais a medida em que eles ocorrem, sendo tal feito possível devido a sua velocidade de representação em símbolos. O mesmo que taquigrafia.

et Natalia Kaliada, o grupo, desde o surgimento, assume seu papel de marginalidade frente a instituição teatral oficial, rotulados como não profissionais pelas autoridades. Assumir tal posição social é confrontar politicamente o regime e seu plano de governo que encabeça o país. Com a postura militante, o Teatro Livre de Minsk mergulha nas questões sociopolíticas que estão inseridos e se desdobram para expor as contradições, as informações omitidas pelo Estado, entre outros problemas na sociedade. Geralmente, seus espetáculos são realizados em lugares não convencionais, quase de forma clandestina, divulgando hora/local por SMS. Sem deixar de lado a prática estética e artística que existe no universo teatral, o grupo produz uma dramaturgia social que busca reduzir as distancias entre palco e plateia, e mesmo entre ficção e realidade, tentando promover uma outra ideia política e de bem-estar social que predomina no país (Symaniec, 2006).

Diametralmente oposto, entretanto ainda flertando com o espectro documentário, o *mockumentary* ou pseudodocumentário traz a ficção para o centro de uma possível moldura documentária, ou seja, os dados e eventos ficcionais são tratados como reais. Esse termo faz a união entre duas palavras: *'mock'* (que significa zombar) + *'documentary'* (documentário). "No campo audiovisual, parece que o primeiro significado de *'zombaria'* domina e que o *mockumentario* tem intenções satíricas e humorísticas"¹⁵ (Magris; Picon-Vallin, 2019, p. 441, tradução nossa). Nos palcos, podemos ver o espetáculo de dança e teatro *Mockumentary of a Contemporary Saviour* (2017) do belga Wim Vandekeybus e sua cia Última Vez. A obra

trata de morte, amor, limbo, sexo e ritual - muitas vezes convidando o público a questionar seu próprio

¹⁵ « Dans le milieu audiovisuel, il semble que le premier sens de "mock" domine et que le *mockumentary* ait des intentions satiriques et humoristiques ».

propósito dentro da obra, assim como no mundo. Ele questiona continuamente a ideia de Deus, levando o espectador em uma jornada de revelações. A nós, como espectadores, são dadas múltiplas visões sobre a comunidade de sete artistas muito diferentes, enquanto eles criam e habitam a fusão de imagens apocalípticas de ficção científica com a dos círculos ritualísticos tradicionais¹⁶ (Alexander, 2017, online, tradução nossa).

Em uma entrevista, Wim Vandekeybus destaca que o espetáculo não leva o presente real para o palco, e sim o futuro possível (Mockumentary [...], 2017). Segundo ele, esse deslocamento da realidade cria uma expansão de questionamento, abre portas não para prospectar ou prever os acontecimentos, mas para descrever um mundo futuro a partir do presente (*Ibid.*). Diferentemente das obras audiovisuais que priorizam a zombaria e o humor, percebe-se que nas artes cênicas é priorizado a percepção de pseudodocumentário, sem frisar o lado sarcástico e gozação.

Por fim, para não me alongar nos exemplos¹⁷, *O Teatru-Document* (do romano significa Teatro-Documento) carrega em si uma definição que lhe é dada, às vezes, depois de suas criações, ou seja, elas não foram produzidas com a intenção de serem documentais, mas na ocasião as quais elas foram feitas receberam tal termo. O conceito ainda não possui características bem definidas, porém podemos ver um exemplo concreto. O termo é encontrado em uma coletânea intitulada *Chişinău, 7 aprilie: Teatru-document* (2010) (Patureau apud Magris; Picon-Vallin, 2019). Ela reúne obras de quatro importantes intelectuais (Irina Nechit, Constantin Cheianu,

¹⁶ Deals with death, love, limbo, sex, and ritual - often calling on the audience to question their own purpose within the work as well as the world. It continually questions the idea of God, taking the viewer on a journey of revelations. We as the audience are given multiple views on the community of seven very different performers as they create and inhabit the fusion of apocalyptic sci-fi images with that of traditional ritualistic circles.

¹⁷ Alguns outros conceitos levantados: Teatro Verbatim, Teatro de comunidade ou Teatro comunitário, Docudrama, Autobiografia, Teatro palestra ou Teatro conferência, Teatro de testemunho, Teatro do fato, Teatro de documentação, Teatro de tribunal...

Dumitru Crudu e Mihai Fusu) da Bessarábia, hoje a República da Moldávia, país que faz fronteira com Ucrânia e Romênia. A antologia apresenta textos escritos 'no calor do momento', retratando de diferentes perspectivas um acontecimento pontual ocorrido no dia 7 de abril de 2009 na capital, em Chisinau, uma repressão da manifestação juvenil que protestava contra o governo e a possível falsificação das eleições (Jela, 2010). As peças carregam consigo o melhor retrato do sentimento e da percepção do dia retratado, e neste caso, a ficção serviu como um bisturi na pele da realidade, um recorte cirúrgico. Ainda há um doloroso trabalho de apagamento desse dia por parte das autoridades, porém essas obras servem de documento, uma grafia do tema. A coletânea ainda é acompanhada de uma breve cronologia dos acontecimentos e de depoimentos confessionais dos autores, contextualizando o tempo-espaço nos quais estavam inseridos (Khalil-Butucioc, 2011). Como comentado anteriormente, na época, não houve uma intencionalidade em documentar, todavia, a antologia passou a ser percebida como Teatro-documento, como um pergaminho de uma memória que está em iminente perigo de extermínio.

Acredito que os exemplos apresentados suprem uma necessidade de concretude a respeito da pluralidade dos teatros documentários. Alguns são mais explícitos e de fácil percepção, outros mais polêmicos e questionáveis, mas essa diversidade é o contexto da contemporaneidade do campo. É importante reconhecer a fluidez e hibridização presentes nessas obras, bem como a sua capacidade de questionar e ampliar os limites da representação teatral. À medida que os teatros documentários continuam a se expandir e a se adaptar às mudanças em nossa sociedade e do pensar teatral, podemos esperar ver novas definições e experimentações surgindo, desafiando nossa compreensão atual e nos oferecendo novas perspectivas sobre o mundo ao nosso redor.

Partindo dessa reflexão e levando em conta o cerne dessa escrita, algumas perguntas pairam no ar: e as obras de Mohamed El Khatib nesse contexto documentário? Como elas são percebidas dentro dos teatros documentários? Existe um termo, um conceito que melhor traduza tais produções?

Quando começamos a investigar essas questões, percebemos que não temos de fácil acesso uma única e irrefutável definição. Cada projeto parece possuir suas próprias regras e, conseqüentemente, seu entendimento e percepção. Exemplos disso: mergulhando nos materiais, sites, entrevistas e outros documentos, podemos encontrar termos como ficção documental, ballet documentário, ficção documentária, o tradicional teatro documentário, mas também outros que não se relacionam necessariamente com o campo dos documentários, como peça de teatro, peça de teatro clássico, performance etc.

Essa profusão acontece, a meu ver, com a intenção de deixar mais especificado o tipo de trabalho que está sendo feito, visto que a conceitualização e as palavras escolhidas podem sugerir interpretações distintas umas das outras. Em outras palavras, quando se trata de uma performance documentária está falando de um certo modo artístico e quando se trata de um ballet documentário, de outro. Nem sempre as diferenças serão protuberantes, mas suficientes para carregarem uma outra nomenclatura.

Contudo, enquanto pesquisador, percebo que em alguns casos, existem traços artísticos e mesmo de procedimentos que possibilitam o agrupamento em torno de outro conceito: Teatro documentado¹⁸. Nele, o gesto documentário é diluído ao longo do processo de criação e explicitado na obra finalizada. Há uma relação outra com os documentos, os testemunhos, com o ato artístico, com o fazer teatral e com

¹⁸ Inspirado pela fala da professora Alexandra Moreira da Silva em minha banca de qualificação, valho-me desse conceito para analisar as obras de Mohamed El Khatib.

o posicionamento político imbricado no ato de documentar. Abordarei com mais precisão esse assunto ao longo da escrita.

Após esse percurso no interior da explanação relativa ao campo dos teatros documentários, suas particularidades, suas contradições e os aspectos e princípios que os fomentam, considero importante direcionarmos o conteúdo dessa discussão para o ponto central dessa dissertação: os procedimentos dramatúrgicos de documentação em duas das obras do Mohamed El Khatib. Assim como me senti entusiasmado ao descobrir e aprender sobre essa forma de fazer teatro, também me senti ao conhecer os trabalhos desse dramaturgo e diretor francês, bem como coletivo Zirlib do qual ele faz parte. Portanto, proponho movermo-nos de trás para frente nesse ponto central, isto é, discorrerei na sequência sobre o El Khatib, o coletivo e brevemente sobre suas obras, e depois dedicar-me-ei exclusivamente aos procedimentos documentários nas peças *Acabar em beleza* e *É a vida*.

CAPÍTULO II – MOHAMED EL KHATIB E SEU TEATRO

Si on peut faire du théâtre comme ça, alors je veux faire du théâtre.¹⁹

Mohamed El Khatib

2.1 - A vida antes da arte: quem é Mohamed El Khatib?

Quando falamos de obras documentárias, em especial as biográficas e autobiográficas, falamos também de histórias de vida. Se a vida imita a arte, ou a arte imita a vida, pouco importa. Nesses casos, o que acontece é: a vida invade a arte e a arte atravessa a vida. Com Mohamed El Khatib não foi diferente. A partir dos primeiros passos ao adentrar o campo dos teatros documentários, ele encontrou terras firmes e solo fértil para suas criações. Em algumas delas podemos ver traços da vida do dramaturgo, em outras, fragmentos vividos por outras pessoas. Desde então, essa forma de ver e fazer teatro vem se tornando sua assinatura, seu destaque, seu ato político por uma desconstrução ou a subversão de um teatro dito hegemônico. Com o movimento de imbricamento entre obra e vida, ficção e não-ficção, veremos que diversos acontecimentos e aspectos de sua trajetória suscitaram o ímpeto para suas produções e em quais contextos elas foram escritas.

Mohamed El Khatib nasceu em 1980, na comuna de Beaugency, uma pequena cidade ao lado de Orléans, e pertencente ao departamento de Loiret, localizada na região central da França. Foi nesse lugar que ele cresceu com os pais e mais quatro irmãs, duas mais novas e duas mais velhas (El Khatib *apud* Salino, 2017). Ainda que ele seja francês, sua ascendência marroquina é muito marcante e relevante em sua história.

¹⁹ “Se podemos fazer teatro assim, então eu quero fazer teatro” (Tradução nossa).

Em uma entrevista veiculada pelo jornal *Le Monde*, em 2017, El Khatib conta sobre o percurso migratório de seus pais. Na década de 1970, por causa da dificuldade e dos problemas sociais e econômicos ocorridos no Marrocos, Ahmed, o pai de El Khatib, junto de sua família, decidiu arriscar a sorte na Europa. Para isso, de forma precária, eles atravessaram o Estreito de Gibraltar, um canal de água de aproximadamente 15 km de distância, situado entre Marrocos e Espanha, que liga o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico (Martinez, s.d.). Alguns de seus tios foram morar na Bélgica, outros na Holanda, mas seu pai acabou parando na França. Já sua mãe só foi para lá em 1978, graças à Lei de reagrupamento familiar, que permite mudar-se para o país a fim de viver com seus familiares. A relação que El Khatib tinha com a sua mãe era muito forte. Ela lhe passava confiança, fazendo-o acreditar que ele era capaz de realizar seus sonhos. Mesmo sendo o filho do meio, o único homem ao lado de quatro mulheres, ele era tratado pela mãe como se fosse o caçula e, ao que parece, o filho querido. Nas palavras dele, “ela sempre dizia: ‘Deixe-o fazer isso, ele é meu leãozinho’. Isso me deu muita confiança”²⁰ (El Khatib *apud* Salino, 2017, *online*, tradução nossa).

Foto 1 - Mohamed El Khatib na infância



Fonte: Captura de imagem do *trailer* do filme *Renault 12* (2018).

²⁰ « Elle disait toujours : ‘Laissez-le faire, c'est mon petit lion.’ Ça m'a donné beaucoup de confiance ».

Filho de uma faxineira e de um operário de fundição, Mohamed desde pequeno se dedicou aos estudos, seguindo os conselhos de seus pais. Por se tratar de um trabalho de alto risco de problemas de saúde e, muitas vezes, morte por causa do ferro derretido, seu pai lhe dizia que a melhor opção, o melhor caminho, seria trabalhar na escola, dado que não desejava ao filho a vida que levava no serviço. Além disso, a cobrança dentro de casa era muito grande. As boas notas e o objetivo de ser sempre o aluno destaque, o primeiro da sala, eram exigências feitas a El Khatib. Os livros eram sagrados para seu pai, a ponto de fazer Mohamed decorar o Alcorão inteiro ainda jovem - na vida adulta, ele acabou por ser ateu (El Khatib *apud* Salino, 2017).

Focado nos estudos e, de certa forma, curioso e empolgado pela descoberta, ele se lançou para diferentes áreas. Fez o *hypokhâgne*²¹ no qual se dedicou ao estudo de Letras, em especial à língua espanhola. Anos mais tarde, El Khatib estudou na *Sciences Po*, em Rennes, uma universidade especializada em pesquisa nas Ciências Sociais. Depois, ele foi fazer um estágio no México, onde pôde trabalhar escrevendo artigos sobre cultura, em espanhol, para o jornal *Le Monde diplomatique* (Salino, 2015), enquanto estudava a gentrificação do centro da cidade, em um curso de pós-graduação em geografia. Aventurou-se, também, na escrita de uma tese em sociologia (Zirlib, 2022).

²¹ Uma gíria escolar mais específica do sistema escolar francês para designar o primeiro ano do ensino superior para futuramente concorrer a admissão nas *Écoles Normales Supérieures*.

Foto 2 - Mohamed El Khatib



Fonte: Foto de Pascal Victor/Artcom Press.

Não só nos estudos Mohamed se empenhava, mas também no futebol. Ele dedicava bastante tempo e espaço na sua vida a esse esporte mundialmente conhecido e pelo qual ele, ainda hoje, é apaixonado. El Khatib começou a jogar futebol aos 7 anos de idade. Entretanto, o que era apenas diversão, passatempo e descontração, quando ele estava no segundo ano do Liceu (equivalente ao primeiro ano do Ensino Médio no Brasil), passou a ser mais sério (El Khatib *apud* Salino, 2017). Aos 16 anos de idade ele foi convocado para integrar a equipe *France Junior*, jogando na posição de meio de campo. Entre 17 e 18 anos de idade, uma grande oportunidade apareceu: o time *Paris-Saint-Germain* lhe ofereceu um contrato profissional. Só que, para alçar voos maiores, ele deveria renunciar àquilo que ele tinha como precioso, os estudos. Aceitar jogar no clube significava também abandonar os planos e se contentar com o que era possível no momento e compatível com o que era exigido no centro de treinamento, no caso, uma pequena formação profissional. Diante dessa dúvida, ele recusou a proposta por almejar o Ensino Superior. El Khatib diz que, refletindo sobre as probabilidades, na época, se fosse realizável as duas coisas

paralelamente, ele adoraria ter se tornado jogador profissional de futebol (*Ibid.*).

Apesar disso, a chama da paixão pelo esporte não se apagou. El Khatib continuou jogando por conta própria, mas teve que diminuir o ritmo, quase parar, devido a uma lesão no joelho (Salino, 2015). Um torcedor analítico, que já pôde estar em campo, e que se deixa levar pela emoção, sempre se emociona com a imprevisibilidade de um confronto. Segundo ele, a incerteza do resultado é algo extraordinário que não se encontra no teatro. Tudo pode mudar. Ver um time que, ao longo de toda a partida esteve perdendo, nos últimos 2 minutos consegue virar o placar e garantir a vitória lhe traz um sentimento prazeroso e ímpar.

O amor pelo futebol é tão intenso que, muitas vezes, ele, enquanto diretor e dramaturgo, organiza a sua agenda teatral com base nos jogos e campeonatos que quer acompanhar. Mesmo com poucas ocasiões, Mohamed tenta aproveitar as turnês para estar nos estádios e se recusa a colidir um compromisso com o outro, ou seja, em noite de jogo, nada de estar no palco (El Khatib *apud* Iribarnegaray, 2018). Ele costumava voltar para Orléans aos domingos para jogar uma partida, mesmo se estivesse viajando com algum de seus espetáculos, buscando orquestrar esse movimento nos seus planos.

Como vimos, em sua trajetória inicial Mohamed El Khatib percorreu diferentes áreas. Contudo, foi no teatro, e suas possibilidades, que ele encontrou novos rumos. Foi aí que ele descobriu sua maneira de comunicar e mover o mundo e a sociedade. Esse encontro entre El Khatib e o fazer teatral, que nos proporciona ricos frutos, demorou anos para acontecer. Desde então, ele passou a produzir, aos meus olhos, obras marcantes e vivas.

2.2 - Do futebol para o teatro: o coletivo Zirlib e suas peças documentárias

A primeira apresentação teatral não foi suficiente para arrebatá-lo e seduzir Mohamed El Khatib. Se isso tivesse acontecido, veríamos uma história muito diferente. A referida estreia ocorreu quando ele estava na transição entre a infância e a adolescência, aos 12 anos, em uma aula com um professor de língua francesa, na quinta série do colégio (equivalente no Brasil ao sexto ano do Ensino Fundamental) (Mohamed [...], 2014a). Sua turma montou uma adaptação de *Les Contes de la rue Broca*, uma coleção de histórias para crianças, criada por Pierre Gripari no final dos anos 1960, e Mohamed, na ocasião, representou o personagem Bachir. Uma modesta apresentação, um primeiro contato com o teatro, insuficiente para cativá-lo, porém capaz de já propagar questões reflexivas no âmbito sociopolítico, visto que a personagem que lhe deram para interpretar, era uma personagem árabe da história. Logo, é um momento ímpar e, quem sabe, decisivo por colocar, no futuro, El Khatib em constante questionamento do papel da personagem no teatro. O fato dele ser descendente de árabe fez com que ele fosse colocado a interpretar também um árabe? O que essas e outras associações querem dizer em uma visão micro e macro da sociedade e do ambiente teatral?

Durante o período de escolaridade, era comum que a escola programasse visitas a teatros para assistir a montagens, muitas vezes as clássicas, sobretudo as de Molière. Com isso, El Khatib ia uma vez por ano ver essas peças. Ao contrário do que poderíamos imaginar, ele ficava descontente com essas sessões, ia apenas por obrigação, achando frequentemente as apresentações ruins (El Khatib *apud* Salino, 2017).

A relação conturbada com o teatro mudou em 2004, quando

Mohamed fez um estágio no CEMÉA (*Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active*)²². Essa organização é um movimento de pessoas engajadas na 'Nova Educação', uma outra forma de ver e compreender a educação social que, associada à educação popular, coloca jovens e adultos dentro do sistema de formação e treinamento, preparando-os para a ação no mundo. Nesse espaço, um dos projetos mais notáveis é a ação de promover aproximações entre os indivíduos atendidos, obras artísticas e seus profissionais, descobrindo grandes festivais, com estadias culturais e acompanhamento de animadores dos Centros.

Em 2004, El Khatib e as pessoas que estavam com ele puderam assistir a diversos espetáculos no famoso Festival de Avignon. Entre eles incluíam-se os dos diretores alemães Frank Castorf e Thomas Ostermeier, do argentino Rodrigo García e do belga Jan Lauwers (*Ibid.*). Os dois últimos foram os mais tocantes para Mohamed e, ao que tudo indica, o conquistaram, energizando e impulsionando sua potência criadora. Após se sentir transportado ao assistir à peça *Chambre d'Isabella*, criada por Lauwers em 2004, El Khatib refletia: "se podemos fazer teatro assim, então eu quero fazer teatro" (El Khatib *apud* Salino, 2017, *online*, tradução nossa) - epígrafe deste capítulo. O sentimento foi forte a ponto de o impulsionar ao início da sua jornada no fazer teatral.

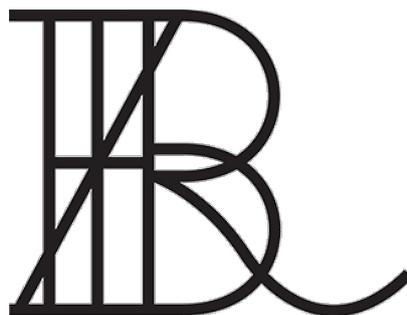
O encorajamento e entusiasmo veio também por meio das escritas de Rodrigo García. Ele, que já tinha o costume de escrever em uma espécie de notas em cadernos, sentiu vontade de escrever para o teatro ao se debruçar sobre as palavras de García e cogitar inocentemente: "é isso que eu tenho vontade de escrever, é isso que eu quero fazer"²³ (Mohamed

²² "Centros de treinamento aos métodos de educação ativa" (Tradução nossa).

²³ « C'est ça que j'ai envie d'écrire, c'est ça que j'ai envie de faire » (Informação verbal, transcrição nossa).

[...], 2014b, informação verbal, tradução nossa). Deparando-se com uma escrita fragmentada, distante dos cânones franceses, ou do que popularmente se espera encontrar em uma peça de teatro, com uma outra forma de produzir e de enxergar o teatro, El Khatib encontrou um campo aberto às possibilidades, uma escrita, supostamente, mais libertadora. Algo o tocou. E feito trampolim para seu estado de criação, ele se sentiu autorizado a se arriscar a grafar palavras para o palco (*Ibid.*). Nessa agitação interna, Mohamed começou a montar espetáculos com alguns amigos, por conta própria, de forma amadora. Depois, em 2008, El Khatib fundou, junto de outros profissionais, o coletivo Zirlib.

Imagem 2 - Logo do Coletivo Zirlib



Fonte: Imagem retirada do site do coletivo: www.zirlib.fr.

O coletivo se alicerçou em uma premissa muito bem definida: “a estética não é desprovida de sentido político”²⁴ (Zirlib, 2022, *online*, tradução nossa). Configura-se como o encontro de diferentes trabalhadores das diversas áreas, unidos com o propósito de conceber criações contemporâneas, tidas como experimentações estéticas que confrontam o cotidiano das pessoas. A equipe é formada por

Mohamed El Khatib (autor e diretor), Frédéric Hocké (artista visual), Nicolas Jorio (músico), Yohanne Lamoulère (fotógrafa), Violaine de Cazenove (artista visual), Alice Le Diouron (administradora), Corinne Dadat (faxineira e atriz), Dimitri Hatton (artista circense), Sylvia Courty (gerente de produção), Marie

²⁴ « L'esthétique n'est pas dépourvue de sens politique ».

Desgranges (atriz), Emmanuel Manzano (editor), Daniel Kenigsberg (ator), Vassia Chavaroché (dramaturga) (Zirlib, 2022, *online*, tradução nossa).

Além desses, existe a equipe técnica do coletivo, com a presença de Jonathan Douchet, Arnaud Léger, Zacharie Dutertre, Madeleine Campa, Nicolas Hadot, Christine Boisson, Olivier Lecce (*Ibid.*). Muitas vezes, outros artistas são convidados a contribuir para com as pesquisas realizadas dentro da companhia, nesse caso, em trabalhos pontuais.

As produções do Zirlib são sempre constituídas pelos encontros. Eis o ponto chave do coletivo. As histórias, os momentos juntos, a junção de pessoas com vivências distintas entre si... isso é o combustível que move a máquina da criação. O trabalho ocorre pensando na experimentação, na pesquisa que relaciona a arte com as áreas das ciências tecnológicas e das ciências humanas. Inspirados pelo pensamento da educação popular, eles tentam proporcionar ações que envolvam pessoas que, normalmente, não fazem parte do circuito cultural, buscando colocar dentro dos teatros aqueles que não vão e/ou não podem ir ao teatro, construindo uma espécie de "refúgio para os mais frágeis entre nós. [...] um espaço de conforto - através da beleza do gesto -, de emancipação - através da radicalidade do assunto -, e de hospitalidade"²⁵ (El Khatib *apud* Zirlib, 2022, *online*, tradução nossa). Por mais que isso permeie o fazer teatral do coletivo Zirlib, grande parte das circulações ocorrem dentro de um sistema burguês, atingindo de fato um público mais 'elitizado', em outras palavras, é mais comum que o público de festivais e circuitos culturais já possua uma maior afinidade e proximidade com o fenômeno teatral, carregando, portanto, esse sentido específico de 'elitizado'.

²⁵ « Un refuge pour les plus fragiles d'entre nous. [...] un espace de réconfort - par la beauté du geste -, d'émancipation - par la radicalité du propos -, et d'hospitalité ».

Além disso, por se tratar de um coletivo multiartístico, o grupo primeiro elege um determinado tema que o toca e mobiliza intelectualmente e, depois, define a melhor maneira de produzir, o método e a linguagem que aparenta ser mais justa, podendo ser um filme, uma peça de teatro, uma instalação etc. (Mohamed [...], 2017). Qualquer que seja o meio escolhido, por encararem como um laboratório de pesquisa, a concepção final é apenas mais um elemento dentre tantos outros que foram surgindo ao longo do processo. Nem sempre as descobertas entrarão na obra criada, mas podem ter sido importantes contribuições para o percurso. No decorrer de uma investigação artística, outros materiais vão sendo elaborados, como álbuns de fotos, livros escritos, registros sonoros, aplicativos *online*, entre outros (*Ibid.*).

A companhia Zirlib possui endereço na rue de Bourgogne, n.º 108, na cidade de Orléans, na França, e é "subsidiada pelo Ministério da Cultura - DRAC Centre-Val de Loire [Direção regional de assuntos culturais], apoiada pela região Centre-Val de Loire e mantida pela cidade de Orléans"²⁶ (Zirlib, 2022, *online*, tradução nossa). Ademais, atualmente, Mohamed El Khatib é um artista associado ao Théâtre de la Ville em Paris, ao Théâtre Nacional da Bretanha (Rennes) e do Malraux - Scène Nationale Chambéry Savoie (*Ibid.*). Seus espetáculos são apresentados dentro da região Francesa, bem como na cena internacional, em diferentes países, como no Brasil, na 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT - SP), em 2019, com a obra *Acabar em beleza* e com o espetáculo *Stadium* na 8ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT - SP), em 2020.

Para alcançar esse nível de organização e maturidade, a experiência foi sendo adquirida a cada trabalho, a cada ação e pesquisa. O primeiro texto escrito por El Khatib e

²⁶ « Conventioneer par le ministère de la Culture - DRAC Centre-Val de Loire, portée par la Région Centre-Val de Loire et soutenue par la Ville d'Orléans ».

encenado pelo coletivo, foi *À l'abri de rien* (2010). Ele é fruto de uma escrita fragmentada, que já na sua forma põe em questão a fragmentação da vida perante a inevitável morte (Zirlib, 2010). Na época de criação, a mãe de Mohamed estava doente, correndo risco de falecer em pouco tempo, e isso o moveu a refletir acerca da maneira com a qual nós, seres humanos, lidamos com a morte. Como agimos durante o luto? Por quem gastamos nossas lágrimas? El Khatib, permeado por perguntas como estas, chegou a uma interrogação, para muitos perturbadora, para ele muito espontânea:

O que me faz mais indiferente à morte de cinco mil chechenos do que a possível perda de minha mãe? O que me deixa intelectualmente indignado com mil mortes em outro continente, mas mais comovido com a morte de um cachorro que estava no meu entorno?²⁷ (Mohamed [...], 2014c, informação verbal, tradução nossa)

Foto 3 - Cena da obra *À l'abri de rien* (2010)



Fonte: Foto sem crédito, retirada do site do coletivo <https://www.zirlib.fr/projet.php>.

Em 2010, Mohamed escreveu esse texto e o enviou para Yvon Tranchant, então diretor da cena nacional de Sète. Ele

²⁷ « Qu'est-ce que fait que je suis plus indifférent à la mort de cinq mille tchéchènes que la possible perte de ma mère ? Qu'est-ce qu'intellectuellement je peux m'indigne pour des mille morts sur autre continent, mais que je suis davantage remué par la mort d'un chien qui était dans mon environnement ? » (Informação verbal, transcrição nossa).

leu e decidiram montar a peça (El Khatib *apud* Salino, 2017). Em cena, seis atores profissionais atravessam, perfuram, a cena e o palco, expondo histórias diversas, entrecortadas, que tangenciam a morte. Diferentes faces de uma mesma moeda, um mesmo destino. Não foram poupadas as entranhas desse assunto, mantendo, em determinados pontos, a acidez e o humor (Zirlib, 2010). Porém, não foi o sucesso esperado. Também não foi um desastre. O próprio Tranchant e o Claire Verlet, que trabalha no Théâtre de la Ville, o incentivaram a continuar, dizendo que talvez houvesse uma ou outra coisa que não funcionou muito bem, mas que ele tinha agora um universo para explorar (*Ibid.*). E foi isso que ele fez.

Se no primeiro texto El Khatib tangencia e flerta com a irrupção da realidade na cena ao evocar histórias não ficcionais misturadas com a ficção, em *Sheep* (2012) ele faz emergir com a presença concreta de uma ovelha no palco junto de sete artistas profissionais. Sua intenção era questionar a domesticação dos seres humanos. Então, quem é mais dócil? O humano ou a ovelha? (El Khatib *apud* Salino, 2017). A questão central da peça é entorno do olhar. Às vezes olhamos com nossos olhos, outras, através dos amigos, dos vizinhos, dos noticiários... Tudo é um ponto de vista. Agimos a partir do que vemos (Zirlib, 2013).

Para esse trabalho, foram convidados artistas distintos (atores, dançarinos, circenses), que possuíam uma coisa em comum: a virtuosidade e domínio de suas técnicas. A escolha já evidencia a primeira camada de domesticação, a corpórea, a qual todos eles estiveram sujeitos ao se empenharem no treinamento técnico (*Ibid.*). Em contraponto ao rigor dos artistas que decoraram e repetiram suas ações e falas, havia a presença da ovelha, um animal que não pronuncia palavras, não se comunica, não ensaia, não atua (*Ibid.*). Existe nesse encontro um fator que não é controlável, um risco que eclode do acidental. Assim, assiste-se em cena o que se espera dos

atores, e uma segunda camada, o inesperado com o qual eles têm que lidar. Afinal, se não há como prever as atitudes da ovelha no palco, diferentemente da dos atores, quem é o mais suscetível?

Foto 4 - El Khatib e a ovelha na obra *Sheep* (2012)



Fonte: Foto de Agathe Poupenny.

Mesmo que nesse segundo trabalho El Khatib tenha ousado ao colocar um animal vivo em cena, não foi com ele que Mohamed encontrou a sua forma de lidar com o não ficcional, mas sim no seu terceiro espetáculo: *Finir en beauté* (2014), ou, em português, *Acabar em beleza* (2014). A obra, considerada um marco em sua carreira, o registro de nascimento do dramaturgo e diretor, compõe o corpus de estudo dessa pesquisa, e me dedicarei adiante na análise dela. Porém, apresentá-la nesse momento será de extrema importância para a compreensão da trajetória desse artista e seu coletivo.

No dia 19 de fevereiro de 2022, às 9h39min, Mohamed El Khatib postou em seu perfil pessoal no *Facebook*, uma foto com seu retrato ainda criança e, logo ao lado, o de sua mãe, com a seguinte legenda:

Na noite de 19 a 20 de fevereiro de 2012 morria Yamna El Khatib. 10 anos é distante, e às vezes é muito perto. Sua certidão de óbito coincidiu com a minha certidão de nascimento teatral. Chamava-se *Finir en beauté*, que eu ainda faço, 10 anos depois. Tanto que

ouvi durante meu filme *Renault 12* onde ela aparece: 'você não vai fazer toda a sua carreira nas costas da morte da sua mãe'. E por que não?²⁸ (El Khatib, 2022, online, tradução nossa)

Foto 5 - Publicação de El Khatib em seu perfil pessoal no Facebook



Fonte: Captura de imagem de uma publicação de El Khtib em seu Facebook.

Pode soar um pouco contraditório, mas a obra documentária *Acabar em beleza* foi a sua 'iniciação em beleza', pois, com esse espetáculo, encenado de forma minimalista, El Khatib despontou em sua carreira. A criação estava imbricada com os momentos vividos por Mohamed ao longo do período do iminente falecimento de sua mãe, a própria perda e, posteriormente, seu luto. Foi a partir desse espetáculo que ele descobriu o poder da vida invadindo a arte e da arte atravessando a vida, posto que ele mesmo se colocou nesse desafio.

Mohamed diz que a morte de sua mãe foi como uma mensagem para ele: "seja você mesmo, vá direto ao assunto"²⁹ (El Khatib apud Salino, 2017, online, tradução nossa). Com isso, nessa

²⁸ « La nuit du 19 au 20 février 2012 mourrait Yamna El Khatib. 10 ans c'est loin, et parfois c'est très près. Son acte de décès a coïncidé avec mon acte de naissance théâtral. Ça s'appelait Finir en beauté, que je donne encore, 10 ans après. À tel point que j'ai entendu lors de mon film Renault 12 où elle apparaît : « Tu vas quand même pas faire toute ta carrière sur le dos de la mort de ta mère. » Et pourquoi pas ? ».

²⁹ « Sois toi, va à l'essentiel ».

peça criada em 2014, após um longo trabalho de documentação, investigação e estruturação, El Khatib decidiu não trabalhar com atores profissionais, como nas obras anteriores. Ele escolheu expor o seu íntimo sozinho no palco, tendo como companhia apenas projeção, uma televisão ou monitor e o público que, diante dele, participava como fiel cúmplice do seu testemunho. Diferentemente de *À l'abri de rien*, o tema da morte aparece aqui como um assunto pessoalizado. Há uma conexão, uma identificação muito marcante entre ele, um documento vivo que não interpreta um personagem e sim a si mesmo, e os espectadores. O poder dessa apresentação está nas suas palavras, na maneira como elas são ditas, nas suas composições e significados. A essência do acontecimento levado a cena é algo que podemos encarar como banal, universal, ao mesmo tempo, excepcional, singular e privada, pois se trata da morte da mãe do autor (Zirlib, 2014a). "*Finir en beauté* parece um milagre da medida certa, da distância exata, que transcende o real cotidiano em um palco, até mesmo além do trauma da morte"³⁰ (Mayen, 2014, *online*, tradução nossa).

Foto 6 - Yamna El Khatib, mãe de Mohamed El Khatib



Fonte: Captura de imagem do *trailer* do filme *Renault 12* (2018).

Paralelo ao espetáculo levado ao palco, foi produzido

³⁰ « Finir en beauté paraît un miracle de la juste mesure, de l'exacte distance, qui fait transcender le réel quotidien sur une scène, et jusqu'au delà du traumatisme de la mort ».

e lançado um livro da dramaturgia escrita da peça, com o subtítulo *Pièce en 1 acte de décès*, sendo primeiro publicado por L'L em Bruxelas, em 2014, e depois pela editora Les Solitaires intempestifs, em 2015. Com esse texto, em outubro de 2016, Mohamed El Khatib ganhou um dos maiores e mais importantes prêmios franceses, o *Grand Prix de littérature dramatique* (Grande prêmio de literatura dramática). Desta forma, essa obra não apenas significa simbolicamente o nascimento do artista no universo teatral, mas também um marco em sua carreira, um destaque primoroso em sua trajetória. Depois da estreia no ano de 2014 em Marseille, e uma participação no 'off' do Festival de Avignon em 2015, *Acabar em beleza* fez diversas apresentações, e segue com agenda aberta, circulando dentro e fora da França.

Foto 7 - Cena da obra *Finir en Beauté* (*Acabar em beleza*) (2014)



Fonte: Foto de Andrés Donadio.

Desde *À l'abri de rien*, El Khatib sentia que a sua forma de fazer teatro, ou o que ainda estava por descobrir, não se encaixava com o trabalho de atores profissionais, dotados de técnicas de atuação. Ao refletir sobre esse espetáculo, acreditava que não tivesse sido suficientemente capaz de dirigi-los, achava que, por mais que ensaiassem, não saíam do lugar, não atingiam o máximo do objetivo (El Khatib *apud*

Demidoff, 2017). Isso deixava-o pensativo.

Um tempo depois, após uma viagem à Inglaterra, ele notou que em um teatro havia muitas pessoas árabes e negras na plateia (infelizmente, ainda uma cena incomum), e isso era reflexo das pessoas que estavam no palco. Em outras palavras, para ele, a maneira como é construído o espetáculo, assim como quem o faz, incide diretamente na composição da plateia (Mohamed [...], 2017).

Permeado por esses dois pensamentos, ele e o coletivo decidiram que suas obras deveriam, necessariamente, ser criadas da forma mais acessível possível, visto que almejavam atingir também públicos que não estivessem inseridos ou próximos do círculo cultural. Assim, além de quererem essas pessoas dentro dos teatros, as quiseram dentro da cena, em cima dos palcos (*Ibid.*), sujeitos que não fossem atores profissionais, mas que falassem a partir das suas vivências. Com esse gesto, pouco a pouco, houve uma reação em cadeia: eles passaram a instigar não atores a comporem suas obras, e com isso convidar os amigos e familiares daqueles que faziam o espetáculo, expandindo o círculo de frequência (*Ibid.*). A primeira pessoa não atriz a ser requisitada a entrar em cena e levar as suas experiências outras para o palco, foi a faxineira Corinne Dadat³¹.

Como o encontro é parte essencial do processo, a primeira vez que El Khatib cruzou com Corinne foi ainda em 2010, durante um ateliê de teatro na escola Sainte-Marie, em Bourges. Ela era uma faxineira dedicada que, diariamente, cuidava da limpeza dos ambientes escolares. El Khatib lhe cumprimentou com um simples bom dia e o silêncio veio como

³¹ Corinne Dadat, infelizmente, faleceu no decorrer do processo de escrita dessa dissertação, mais especificamente, no dia 13 de março de 2023. Uma morte repentina, na noite desse dia. Nunca a conheci. Não tive a oportunidade de a assistir em cena e, lastimavelmente, jamais terei. Ao longo de minha pesquisa, li muito sobre ela, vi fotos, vídeos, depoimentos... Criei uma relação de admiração por ela, me sentia um amigo conhecido. Dedico essa escrita em sua memória.

resposta, já que ela não retribuiu (Boisseau, 2015). No outro dia, o mesmo. Intrigado com o silêncio por parte da mulher, um dia Mohamed lhe questionou sobre o motivo. Ela, uma mulher de mais de 55 anos à época, quase a idade da mãe do artista, lhe respondeu: “se você soubesse o número de vezes que não me respondem quando eu digo bom dia”³² (Dadat *apud* Potet, 2018, *online*, tradução nossa).

Foto 8 - Corinne Dadat em cena



Fonte: Foto de Virginie Meigne.

O encontro inesperado e promovido pelo acaso entre El Khatib e Corinne foi algo especial, pois aconteceu no momento delicado em que a mãe dele já estava correndo risco de vida. Ambas possuíam idades próximas e eram faxineiras. “Uma amizade acidental e improvável nasceu entre os dois”³³ (*Ibid.*, 2015, *online*, tradução nossa). Quatro anos depois, também em 2014, nasceu a segunda obra documentária do coletivo: *Moi, Corinne Dadat*.

Assim como o coletivo alemão Rimini Protokoll, El Khatib decidiu convidar Corinne pela magnitude que ele, enquanto dramaturgo e diretor, observou nela. Havia uma intenção de

³² « Si vous saviez le nombre de fois où on ne me répond pas quand je dis bonjour ».

³³ « Une amitié accidentelle, improbable, va naître entre les deux ».

valorizar a vivência singular, os saberes especiais que ela, uma *expert* do cotidiano, possuía. Para falar sobre a classe trabalhadora não foi necessário entrevistar, colher as informações e depois transmiti-las no palco. Quem falava era uma unidade dessa classe, era Corinne Dadat que contava sua história. Ela não representava ou personificava a classe trabalhadora, mas sustentava a sua visão acerca dela. As ações, o gestual, ritmo e movimentos eram transportados da realidade da faxineira para a cena, buscando o caráter poético e lírico do documento vivo. Em cena, Dadat, seus materiais e instrumentos cotidianos contrastavam com a presença técnica da dançarina Élodie Guezou, evidenciando as diferenças dos dois corpos que exerciam profissões distintas, e que, no entanto, compartilhavam do mesmo espaço, o palco (Zirlib, 2014b). Não era incomum ela encontrar, depois de uma apresentação, alguns colegas de profissão para conversarem sobre a obra e o trabalho da limpeza (Potet, 2018). O espetáculo foi um sucesso, e já circulou em muitos lugares, dentro e fora de Paris, fazendo com que a vida dessa faxineira de escola se transformasse.

Foto 9 - Cena da obra *Moi*, Corinne Dadat (2014)



Fonte: Foto de Virginie Meigne.

Alguns anos mais tarde, em 2017, Mohamed El Khatib e

Zirlib expandem o 'convidar pessoas não atores para a cena' a outro patamar, criando um espetáculo com mais de cinquenta torcedores de futebol.

Ahmed, o pai de El Khatib, nunca foi assistir à obra *Acabar em beleza*, visto que o assunto principal é a partida de sua esposa, mãe de Mohamed. Depois, quando a dramaturgia escrita de *À l'abri de rien* foi lançada, ao ler a dedicatória e se deparar com a frase 'para Yamna', seu pai fechou o livro e reclamou, talvez por ciúmes, dizendo que, de qualquer maneira, seja como fosse, os trabalhos eram apenas para sua mãe (El Khatib *apud* Salino, 2017). Esse momento mexeu com o artista, que passou a conceber um espetáculo que, de alguma forma, se relacionasse com a figura paterna. Como ambos são grandes torcedores de futebol, sendo uma das coisas que os une, nada mais especial do que abordar esse tema no palco. Em 2017, surge a obra *STADIUM*.

O time escolhido para ser representado foi o Racing Club de Lens (RC Lens), que fica sediado na cidade de mesmo nome, Lens, localizada na região norte da França. Esse time é popularmente conhecido como aquele que possui a melhor torcida do país, a torcida mais fiel (*Ibid.*).

Foto 10 - Mohamed El Khatib com uniforme do time RC Lens



Fonte: Foto de Yohanne Lamoulère.

El Khatib optou por fazer um experimento cênico,

colocando dois públicos distintos frente a frente: de um lado os espectadores do evento teatral, do outro a agitada e dita melhor torcida de futebol da França. Qual a diferença entre eles? O que os tornam plateias de algo? “Que fervor anima esses corpos que, durante uma cerimônia perfeitamente ritualizada, olham na mesma direção?”³⁴ (Zirlib, 2017b, *online*, tradução nossa). No palco é montada uma estrutura semelhante às arquibancadas de estádio, assim como conta com a instalação de um *trailer* de comida, comum em eventos esportivos, que é utilizado como ponto de encontro entre as duas plateias durante o intervalo. A paixão pelo time é tão grande e evidente que em cena podemos ver os cinquenta e três torcedores, e conhecer famílias completas, como é o caso da octogenária Yvette, torcedora fervorosa, e sua família “composta por seus 10 filhos, 32 netos e 29 bisnetos, todos nutridos pela paixão de RC Lens”³⁵ (Renault, 2017, *online*, tradução nossa).

Os torcedores que expõem suas vidas de devoção ao time do coração, as líderes de torcida, a faxineira e vendedora do *trailer* (Corinne Dadat fazia uma participação especial), mascotes, juiz, fanfarra e outros elementos do universo futebolístico formam apenas a camada externa da obra, dado que, por dentro, o que é debatido de maneira estratégica são questões políticas, as diferenças sociais, as precariedades, as situações dos trabalhadores (Zirlib, 2017b). Houve um longo trabalho de campo por parte do coletivo, de assistir aos jogos, conversar com os torcedores, entender os contextos, conhecer os ambientes. Em um desses encontros, um torcedor disse ao artista que era filho de minerador, comunista, e que sempre se sentia inquieto quando a então candidata à presidência Marine Le Pen entrava no estádio,

³⁴ « Quelle ferveur anime ces corps qui le temps d’une cérémonie parfaitement ritualisée posent leur regard dans la même direction ? ».

³⁵ « Parmi ses 10 enfants, 32 petits-enfants et 29 arrière-petits-enfants, tous biberonnés à la passion du RC Lens ».

pois muitos que estavam lá assistindo votam no partido dela, de extrema direita (El Khatib *apud* Salino, 2017). Percebe-se que muitos deles são militantes, e o estádio de futebol proporciona colocar, ombro a ombro, pessoas de diferentes partidos, classes sociais, alinhamentos políticos e profissões.

Foto 11 - Cena da obra *STADIUM* (2017)



Fonte: Foto de Pascal Victor/ArtComPress.

Esses conflitos são mesclados aos assuntos de futebol. A ideia inicial de Mohamed, ao pensar em fazer um espetáculo para o pai, era mostrar a luta desse homem trabalhador, operário, que atravessou um estreito para migrar para outro país (Zirlib, 2017b), mas o rumo foi outro, e, mesmo assim, ele conseguiu transpassar por temas semelhantes, ao lidar com essas histórias de vidas. A obra fez muito sucesso, sendo convidada para apresentar em 2018 em Nova York e em 2019 em Santiago do Chile (Héliot, 2017), além de países europeus.

Depois de um intervalo de três anos, com duas grandes obras entre elas, eis que, também em 2017, é criado o segundo trabalho que compõe o corpus desta pesquisa, *C'est la vie* (*É a vida*). Nessa peça, retoma-se a abordagem da perda, da morte, do luto, porém por uma outra perspectiva, de pais que

perderam seus filhos.

El Khatib já havia trabalhado em outro momento com Daniel Kenigberg e Fanny Catel, todavia, não com os dois no mesmo projeto, ou melhor, não diretamente. Ela atuou na primeira peça do coletivo, *À l'abri de rien*, assim como na criação seguinte, *Sheep*, e foi nessa segunda em que Kenigsberg também participou, porém, apenas emprestando sua voz em *off* (El Khatib *apud* Salino, 2017). A relação profissional e a vontade de compor algo no qual ambos estivessem juntos se estendeu por anos. Até então, a última tentativa tinha sido em um projeto que remeteria ao pai do dramaturgo francês, intitulado *La vie d'Ahmed le magnifique*, mas a trajetória de El Khatib, bem como de Zirlib, foram sendo enviesadas para as possibilidades dos teatros documentários. Como exposto, a partir de dado um momento, Mohamed começou a não trabalhar com atores profissionais que representam papéis e interpretam personagens, ou seja, o projeto também ficou guardado (Zirlib, 2017a).

Em 2014, envolvido com o espetáculo *Acabar em beleza*, El Khatib se questionava se existia algo mais injusto do que perder a mãe. Um dia disseram-lhe que sim, a morte de um filho. Pode haver um grau, uma escala que sirva para medir a dor de uma perda? De qualquer forma, por ele nunca ter passado por essa ocasião específica, e não desejar experimentá-la, ele se utilizou das vivências de outras pessoas, justamente Fanny Catel e Daniel Kenigsberg (*Ibid.*). Nesse mesmo ano, ambos perderam os descendentes, porém de maneiras distintas. O filho de Daniel, com 25 anos de idade, decidiu tirar a própria vida. A filha de Fanny, de apenas 5 anos, faleceu por decorrência de uma doença. Eles, de fato, sabem como é a vida antes e depois disso (*Ibid.*). El Khatib continuou em contato com os atores e um dia resolveu convidá-los para a criação de um trabalho documental, dizendo que, realmente, ele não saberia dizer como é perder um filho, mas

por ter perdido a mãe e odiar a ideia de resiliência, gostaria de compor um trabalho em conjunto sobre esse tema (El Khatib *apud* Salino, 2017). E eles toparam.

A obra estreou em 2017. No palco, apenas os dois atores que, nesse espetáculo, não interpretam nada e nem ninguém além deles mesmos. Para um ator profissional, pode parecer paradoxal desempenhar no palco a sua própria vida, contudo, o que ocorre aqui é exatamente isso: são eles quem testemunham as suas dores, narram seus lutos, depõem acerca desse tema universal e injusto pela ótica pessoal. Eles passaram a fazer parte dos abandonados pela semântica da maioria das línguas, visto que não possuem uma palavra específica que possa traduzir e significar 'aquele que perdeu o filho'. Os hebreus e os árabes tentam com as palavras "Shakoul (literalmente, o urso do qual suas crias foram retiradas) e Takal (cujos botões foram cortados)"³⁶ (Zirlib, 2017a, *online*, tradução nossa).

Foto 12 - Cena da obra *C'est la vie (É a vida)* (2017)



Fonte: Foto de Joseph Banderet.

Mais uma vez um trabalho do coletivo Zirlib foi

³⁶ « Shakoul (littéralement l'ourse à qui on a pris ses petits) et Takal (dont on a coupé les bourgeons) ».

destaque, sendo, até o momento, a única dramaturgia escrita de El Khatib publicada no Brasil, pela editora Cobogó. Em 2018, a obra foi premiada pela Academia Francesa, com o prêmio *Jeune Théâtre Béatrix Dussane-André Roussin*, que contempla anualmente um jovem autor dramático. O espetáculo já foi apresentado em diversos lugares e a recepção do público costuma ser positiva, tocando os espectadores. Pode-se fazer uma comparação com algumas culturas nas quais, após o funeral de alguém, festeja-se em memória daquele que partiu (Diatkine, 2017). A cada apresentação, eles, os atores órfãos ao contrário, relembram, revivem e recontam seus lutos, enquanto os espectadores, a parte que participa ouvindo/vendo, refletem sobre a efemeridade da vida. Pode até não ser uma festa, mas é um evento, um encontro, teatral e documental.

Tempos depois, Emmanuel Demarcy-Mota, diretor do Théâtre de la Ville e entusiasta das criações para o público jovem, convidou Mohamed El Khatib para escrever uma obra que comporia a programação do teatro (Héliot, 2019). Não seria de se espantar caso El Khatib optasse por não criar para os jovens, e sim, com eles. Foi exatamente nessa linha de raciocínio que, em 2019, surge *La Dispute*, uma peça com seis crianças de oito anos que levam ao palco perguntas e depoimentos acerca de um tema corriqueiro, delicado e muitas vezes tabu: a separação dos pais e a guarda do filho.

El Khatib, em entrevista para o Télérrama em 2019, diz que, de certa maneira, não se sentia capaz de escrever para os jovens. Encontrar as palavras, pensar a estrutura da frase para que se encaixe de forma coerente no universo da criança é, para ele, uma tarefa difícil. O que estava experimentando escrever parecia, aos seus olhos, falso, e aquilo lhe soava mais como uma projeção adulta sobre as crianças do que o que elas poderiam, de fato, dizer (El Khatib *apud* Vergely, 2019). A decisão foi então escrever com eles. Para isso, como uma

pesquisa em campo, Mohamed passou a visitar e frequentar escolas primárias por toda França com o objetivo de conhecer crianças de oito anos de idade. Durante os encontros, entre uma conversa e outra, o dramaturgo notou que uma grande parcela delas tinham pais separados (Héliot, 2019).

Como uma exigência do artista ao Théâtre de la Ville, essas discussões deveriam acontecer o mais plural e variado possível, com crianças de diferentes origens, classes sociais, cidades, regiões etc. Dessa forma, ele conseguiria diversificar as perspectivas e visões de crianças que partilham a mesma idade. Não foi programado falar desse assunto, ele sequer havia imaginado essa possibilidade. No início, as perguntas eram simples, perguntas básicas para iniciar uma conversa, como por exemplo: o que gosta de comer, do que tem medo, o que gosta de fazer... O rumo de muitos desses diálogos acabava levando à questão da separação dos pais e às consequências geradas nas crianças, o quanto elas sofriam com a decisão (El Khatib *apud* Vergely, 2019).

Quando questionado acerca do motivo que o levou a voltar suas pesquisas para essa faixa etária específica, El Khatib respondeu:

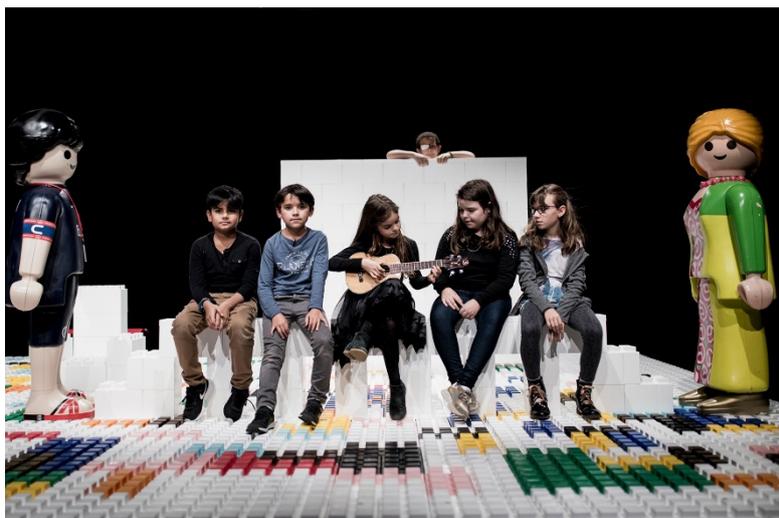
Eles têm uma ingenuidade, uma ousadia, eles são sem filtro, e ao mesmo tempo, eles são bastante lúcidos e capturam tudo. A gente pensa que uma criança não vê quando seus pais não se amam mais, mas mesmo antes da chegada dos conflitos, ele já reparou a coisinha que faz com que haja menos ternura, que eles se falam de forma diferente... Isso é muito comovente³⁷ (El Khatib *apud* Vergely, 2019, *online*, tradução nossa).

No palco, se movimentando em cima de grandes peças de LEGO, três meninos e três meninas contam as suas histórias

³⁷ « Ils ont une naïveté, une audace, ils sont sans filtre, et en même temps, ils sont assez lucides et ils captent tout. On pense qu'un enfant ne voit pas quand ses parents ne s'aiment plus, alors qu'avant même l'arrivée des disputes, il a déjà repéré le petit truc qui fait qu'il y a moins de tendresse, qu'ils se parlent différemment... Ça, c'est très touchant ».

permeadas e atravessadas por dezenas de outras que foram aparecendo no decorrer do processo de investigação. São elas que organizam o espaço, fazem perguntas endereçadas ao público, colocando-o em uma posição de reflexão sobre os diferentes causos que conhecemos, ou já ouvimos falar, que esse assunto engloba (Diatkine, 2019). Ainda que tratar desse tema não seja comum, tira algumas pessoas da zona de conforto, toca em feridas que não estavam totalmente cicatrizadas e pode até deixar o clima mais denso, as crianças conseguem apresentar um outro estágio de suavização. Talvez porque podemos escutar uma versão que é ignorada, ou talvez o motivo esteja pelas generosas e ingênuas palavras escolhidas pelas crianças e o dramaturgo.

Foto 13 - Cena da obra *La Dispute* (2019)



Fonte: Foto de Yohanne Lamoulère/Tendance Floue.

Após a estreia no *Festival d'Automne* (Festival de Outono), em Paris, o espetáculo foi apresentado pouquíssimas vezes em 2019, isso porque a agenda de 2020 foi inteiramente cancelada devido à crise sanitária de COVID-19, que assolou o mundo todo. Em 2021 e 2022, algumas apresentações foram retomadas, mantendo pulsante uma obra pertinente e instigante.

Por fim, a última obra documentária, depois de um longo

trajeto de criações, volta-se para um mundo em miniaturas. Que histórias nos contam um globo de neve? Em um primeiro momento, seria apenas um objeto de decoração, uma lembrancinha de viagem, um *souvenir démodé*, porém o que pode estar por trás disso quando se ultrapassa essa primeira camada de impressão? Em *Boule à neige*, concebido em 2020 entre um confinamento e outro por causa da pandemia, Mohamed El Khatib, junto do historiador Patrick Boucheron, fazem falar esses pequenos objetos (Maïsetti, 2021). Eles mostram que, na verdade, essas peças revelam as histórias de seus colecionadores, sob a perspectiva de minimundos enclausurados.

Em cena, os dois artistas criadores, em um palco que faz alusão ao próprio globo de neve, dado que o público fica disposto em uma estrutura circular e, ao centro, o desenrolar do trabalho. O próprio teatro se encarrega de se tornar a parte coberta do globo. Isso faz com que o evento teatral seja ele em si uma proposição de globo de neve, com suas histórias e um recorte do mundo. Além disso, no acontecimento cênico, os mais plurais assuntos históricos são tangenciados, pois são evocados pelos objetos (*Ibid.*). É possível perceber a história da humanidade através desses globos? Qual o primeiro globo de neve? O que é retratado nele? Quantos deles existem? Os colecionadores, que dedicam suas vidas aos pequenos objetos e são apaixonados pelo *kitsch*³⁸ que eles ocasionam, não estão em cena. Os globos de neve foram emprestados aos artistas e são eles, os objetos, que apresentam esses vínculos. Entre o pequeno e o grande, dentro e fora, passado e futuro, confinamento e livre

³⁸ No âmbito da estética, pode ser utilizado para descrever algo de mau gosto, de gosto popular dito cafona, estereótipo artístico do que é brega. Mesmo que muitas vezes utilizado para caracterizar algo em sentido pejorativo, o termo é atravessado pelo que é relativo, pois o que pode ser para um, pode não ser para o outro. Exemplos comuns: bichinhos de pelúcia, porta-retratos, bibelôs, anões de jardim, pinguins de geladeira etc.

circulação, esses globos, pelos olhos dos criadores, tornam-se espelhos do mundo, da vida, do teatro. Para que servem exatamente? “Um mundo em miniatura, um interior isolado do exterior pelo qual o vemos, uma decoração ridícula e grandiosa da vida trancada em um espaço reduzido”³⁹ (*Ibid.*, 2021, *online*, tradução nossa).

Foto 14 - Patrick Boucheron e Mohamed El Khatib na obra *Boule à neige* (2020)



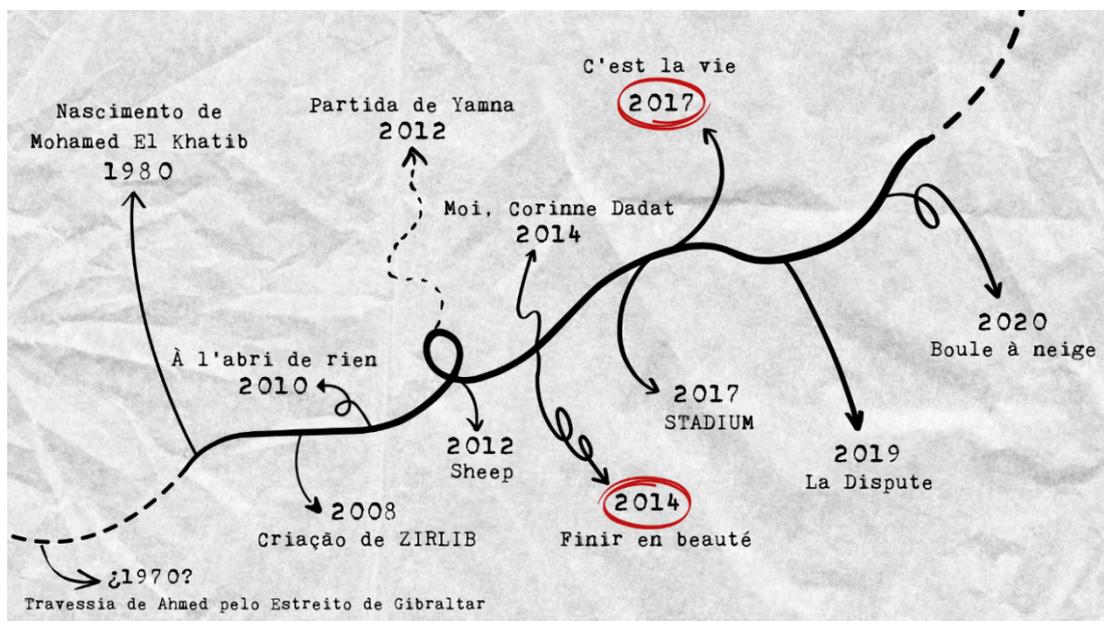
Fonte: Foto de Yohanne Lamoulère - Tendance Floue.

O coletivo Zirlib, como já comentado, trabalha com diferentes meios de produção artística. Exceto os dois primeiros espetáculos, todos os outros trabalhos aqui abordados possuem raízes e flores dentro do campo dos teatros documentários. Mas entre uma obra e outra, outros projetos foram criados, como são os casos: do ensaio fotográfico *Corps de ballet* (2014) que, no primeiro momento, reuniu retratos de mulheres que trabalham como faxineiras e fazem de seus corpos seus instrumentos de trabalho e, depois, em 2016, se expandiu para filmagens, instalação urbana, performances com voluntários homens e mulheres desta profissão; de *Conversation avec Alain Cavalier* (2017) em que El Khatib e

³⁹ « Monde en miniature, dedans coupé du dehors par quoi on le voit, décor ridicule et grandiose du tout de la vie enfermée dans un espace réduit ».

o cineasta Alain Cavalier se encontram para uma conversa sincera e informal sobre vidas e sonhos, uma performance que não se transformou nem em filme, nem em peça de teatro, mas que foi apresentada para aproveitar os encontros; do texto *L'acteur fragile* (2020), escrito por Mohamed El Khatib para ser lido e interpretado por Éric Elmosnino, e que marca o início de uma série de retratos de atores e atrizes que marcaram o teatro e/ou o cinema francês; do longa-metragem *Renault 12* (2020) no qual El Khatib mostra a saga que ele enfrentou ao aceitar o chamado de seu tio para comprar um carro Renault 12 e viajar até o Marrocos em busca da herança deixada por sua mãe: um campo de quatro hectares de plantação de cânhamo. No filme documentário biográfico, o artista retoma o falecimento da mãe, seu luto e tudo o que está, de alguma forma, relacionado com esse acontecimento.

Imagem 3 - Linha do tempo de El Khatib e Zirlib



Fonte: Imagem produzida pelo autor.

A lista não se encerra com os aqui citados, e se estende com propostas projetadas para anos futuros, daqueles que ainda serão criados, além de criações que não são descritas necessariamente como performances documentárias, como é o

caso de *Gardien Party* (2021), que se trata de uma performance de Valérie Mréjen e Mohamed El Khatib, com 10 guardas de museus, também de *Mes parentes* (2021), uma peça produzida com a ajuda de jovens atores do Théâtre National de Bretagne - promotion X, entre outros.

Depois de percorrermos o trajeto traçado por El Khatib e o coletivo Zirlib, percebemos que, no decorrer dos anos, diferentes formas, perspectivas e olhares foram utilizados para as composições artísticas, em especial as obras teatrais documentárias. Contudo, dentre elas, duas me deixam instigado por conta dos temas e suas abordagens: *Finir en beauté* (*Acabar em beleza*) e *C'est la vie* (*É a vida*). Em ambas o foco recai sobre o processo da perda de um ente mais do que especial, estando de certa maneira conectadas ao inverso, dado que na primeira o tema é voltado para as vivências pessoais do autor francês, ou seja, é discutido de maneira intimista, a partir do que ele próprio viveu e presenciou. Já na segunda, El Khatib estrutura e concebe a obra com base nas histórias de terceiros, de acordo com os relatos das vivências do ator Daniel Kenigsberg e da atriz Fanny Catel. Isto é, são duas dramaturgias distintas, mas que se aproximam, abordando a visão de um filho que perdeu sua mãe, e de pais que perderam seus filhos.

Para além do tema, o que as diferenciam? Se a maneira com o qual o artista lidou com os dados não ficcionais e a dosagem foram importantes para os resultados, então quais foram os procedimentos dramaturgicos que são característicos dos teatros documentários utilizados por Mohamed El Khatib nas obras *Acabar em beleza* e *É a vida*? Ainda, de que maneira o autor construiu tais dramaturgias com a intenção de documentar os fatos narrados? O que há de diferente entre os procedimentos utilizados na documentação de sua própria experiência em *Acabar em beleza* e das histórias de outras pessoas em *É a vida*? À vista disso, tendo essas e outras

questões como impulsionadoras, no próximo capítulo me dedico a analisar as duas obras, a fim de identificar, compreender, refletir e dissertar sobre esses procedimentos.

CAPÍTULO III - O FILHO QUE PERDEU SUA MÃE

Qualquer semelhança com a realidade nunca é fruto de uma coincidência, mas de um laborioso trabalho de escrita.

Mohamed El Khatib

3.1 - Mohamed El Khatib no campo dos teatros documentários: o teatro documentado

Minha intenção nunca foi afirmar ou descobrir se *Acabar em beleza* é ou não uma produção que se encontra no campo dos teatros documentários. Essa classificação já está posta pelo próprio artista que a denomina uma performance documentária, como é possível observar no site do coletivo Zirlib. Mas para além dessa nomenclatura, gostaria de discutir a utilização de uma outra concepção: Teatro documentado. No primeiro capítulo dessa dissertação pontuei rapidamente essa maneira distinta de observar as produções de El Khatib dentro do campo dos teatros documentários, agora se faz necessário esmiuçar essa ideia.

A primeira questão fulcral é compreender a forma como Mohamed vê e se relaciona com os documentos. Para ele, as histórias, os relatos, depoimentos, testemunhos, vivências, experiências e tudo aquilo que podemos identificar como dados não ficcionais, são considerados materiais-vida. Esse deslocamento de conceito não apenas dá uma nova roupagem para os documentos, mas acrescenta um sentido que essas palavras carregam. Ao fazer esse movimento, ele quebra com a pseudo sacralização do documento, como aquilo que possui intrinsecamente as raízes da realidade, no real, que se distancia dos dados ficcionais e traz um caráter daquilo que compõe a substância da vida (a matéria da vida) e serve-lhe como objeto ou instrumento em seu trabalho como dramaturgo (material de escrita). Existe uma impressão de liberdade

nesse relacionamento, de 'profanar' o documento, visto que aqui ele ganhou a possibilidade de ser um dentre vários materiais de criação.

Esses materiais-vida são documentos não da esfera pública, mas sim de caráter privado, ou melhor, privado e pessoal. Isso vai ao encontro do Teatro documentário pós-político descrito pela Bérénice Hamidi-Kim. Dessa forma, ao se valer da manipulação e montagem de fragmentos desses materiais, principalmente a maneira como ele articula os documentos, o dramaturgo engendra uma espécie de espaço subjetivo, de intimidade com os elementos envolvidos.

Outro ponto que merece destaque é o uso premeditado do testemunho. Esse traço é fundamental em ambas as obras analisadas. Clóvis Massa (2022), em sua tese inédita para progressão como Professor Titular do Magistério Superior, relaciona as peças documentárias de El Khatib ao conceito de dramaturgia de testemunho. Segundo o autor,

como dramaturgia de testemunho, pode-se definir as escrituras que fazem uso deliberado de testemunhos, originadas do convívio entre artistas e pessoas reais, nas quais o trabalho de campo, a realização de entrevistas e registro de testemunhos orais servem de fonte de criação. Antes de incitar o comprometimento do público para com os temas abordados, essas escrituras se alimentam de testemunhos autênticos como fonte de criação da narrativa, com metodologias, processos e efeitos distintos do teatro documentário de filiação histórica. De modo que essa dramaturgia vai além da simples articulação de depoimentos. Faz da etapa de contato com produção de testemunhos uma etapa imprescindível, estabelecendo um protocolo de investigação, chegando a levar as próprias testemunhas à cena e reconhecendo sua co-autoria nas criações (MASSA, 2022, p. 89).

As investigações dessa dissertação vão ao encontro com a pesquisa desenvolvida pelo Prof. Clóvis Massa. A concepção de testemunho aqui utilizada refere-se a um

procedimento de investigação, cujo protocolo repousa no registro e documentação do proveniente do encontro com o outro, e da manutenção da sua alteridade como

quem testemunha, ainda que se some a essa voz o depoimento do artista como testemunho da situação narrada ou mesmo do processo de criação (*Ibid.*, p. 149).

Isso nos leva a segunda questão importante: o ato de documentar - ao longo do processo. Está longe de ser uma exclusividade das obras de Mohamed, mas tem dois pontos interessantes que se sobressaltam. Um deles diz respeito ao encontro. Como já comentado, os encontros da vida são requisitos essenciais para os trabalhos do coletivo Zirlib. Muitas vezes os materiais-vida são construídos ao acaso, gerados pelos encontros e lapidados e orquestrados no processo de produção. Para citar um exemplo, peguemos o espetáculo *Stadium*. Em entrevista El Khatib nos conta um pouco dessa arte do encontro:

No *Stadium*, trabalhamos por dois anos e meio. Nunca se chega diretamente para coletar palavras com o objetivo de montar uma peça. Você conhece as pessoas, constrói uma relação de confiança, passa tempo com elas, vai às suas casas, ao café, ao estádio. E, às vezes, depois de dois anos, você percebe que pode haver uma história a ser contada, uma história a ser compartilhada. E só então perguntamos se eles concordam em subir ao palco conosco para contar sua história. É no final de um longo processo que surge a questão do teatro. E, na maioria das vezes, muito depois do teatro, o relacionamento continua⁴⁰ (El Khatib, 2019b, *online*, tradução nossa).

E isso nos leva ao segundo ponto notável. Em algumas obras, podemos ver esses resquícios de documentação e escrita a partir dos materiais-vida, como se ele mostrasse que aquilo que vemos não se trata de um documentário (no sentido

⁴⁰ Pour *Stadium*, nous avons travaillé pendant deux ans et demi. On n'arrive jamais directement pour recueillir des paroles dans le but de faire une pièce de théâtre. On sympathise avec des gens, on crée une relation de confiance, on passe du temps avec eux, on va chez eux, au café, au stade. Et parfois au bout de deux ans, on se dit qu'il y a peut-être un récit à construire, à partager. Et à ce moment-là, seulement, on leur demande s'ils acceptent de venir avec nous sur scène pour porter leur histoire. C'est au terme d'un processus long que se pose la question du théâtre. Et la plupart du temps, bien après le théâtre, la relation perdure.

restrito do termo), e sim algo que foi documentado e que no palco recebe uma outra moldura. Em *É a vida*, Mohamed El Khatib junto dos dois atores, Daniel e Fanny, redigiram um documento conhecido como *fact-checking*, uma espécie de trabalho de conferência de dados e informações. Isso ocorreu porque, segundo o autor: "estávamos buscando um objetivo duplo, uma forma de fidelidade à memória para Daniel e um objetivo teatral para mim"⁴¹ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa). Falarei mais detalhadamente acerca desse documento, mas o ponto principal nesse exemplo é que isso é dado e mostrado ao público. El Khatib diz:

Elaboramos um documento de verificação de fatos, entregue ao público e publicado no final do livro, que listava todas as alterações feitas durante o processo de redação, para que o público soubesse a verdade factual e todos os pontos de discordância entre nós. Todos os fatos que causaram problemas ao escrever o espetáculo foram revisados. Achei esse exercício muito interessante e também me permitiu compartilhar o processo de redação com o público⁴² (*Ibid.*, *online*, tradução nossa).

A terceira e última questão que tensionam a concepção de teatro documentado ao se referir às obras de Mohamed El Khatib é a presença da ficção, ou melhor, a forma como ela se faz presente. Sabemos que a dosagem entre ficção e não ficção, documentos, testemunhos etc. é importante quando se trata do campo dos teatros documentários. E isso não é diferente nas obras de Mohamed. Ele enfatiza que o seu trabalho é a escrita da dramaturgia, e isso é feito a partir dos materiais-vida e de outros documentos que surgem ao longo

⁴¹ « On poursuivait un double objectif, une forme de fidélité de mémoire pour Daniel, et un objectif théâtral pour moi. »

⁴² Nous avons rédigé un document de type fact-checking, remis aux spectateurs et publié à la fin du livre, qui répertoriait toutes les transformations liées à l'écriture, pour que les spectateurs aient connaissance de la vérité factuelle et de tous les points de désaccord entre nous. Y sont passés en revue tous les faits qui ont posé problème dans l'écriture du spectacle. Cet exercice m'a beaucoup intéressé, et a permis par ailleurs de partager avec le spectateur le processus d'écriture.

do processo de criação. A inserção da ficção ocorre de tal forma que se mistura com os dados não ficcionais e que conduz a uma outra verdade, uma verdade que não está preocupada em se mostrar como verídica e não construída, e sim em produzir pensamento, instigar questões e até mesmo causar dúvidas.

O assunto é a história, sua singularidade na paisagem, a maneira pela qual a história é compartilhada e conseguida, por meio de ferramentas formais, alcançar as pessoas. Portanto, há a questão dos atores e também a questão da escrita. Algumas pessoas acham que não estou realmente criando nada porque estou apenas "copiando e colando" elementos da realidade. Como se o ato criativo fosse necessariamente respaldado pela ficção. Como se os documentários pressupusessem um tratamento cru da realidade que o artista não modificaria. Mas a realidade não existe por si só: quando se faz um documentário, coloca-se a câmera em algum lugar, portanto, inevitavelmente, há um campo e um fora de campo. É uma construção: a construção de um olhar, e ainda mais uma construção social. Como diz Valère Novarina: "Tenho muito respeito pela realidade, mas nunca acreditei nela"⁴³ (*Ibid.*, online, tradução nossa)

Isso serve para desestabilizar os espectadores, tirá-los da zona confortável do teatro tradicional. Por esse motivo que ele se afasta, desconstrói as convenções teatrais. "Nessa transição do real para o poético, para resumir, o enredo é mais ou menos cronológico, mas tento explodir as estruturas que imponho a mim mesmo, de modo que há apenas algumas referências vagas às unidades do teatro

⁴³ Le sujet, c'est le récit, sa singularité dans le paysage, la façon dont l'histoire est partagée et parvient, par des outils formels, à atteindre des gens. Il y a donc cette question des acteurs, et aussi celle de l'écriture. Pour certains, je n'accomplis pas un vrai geste de création parce que je ne ferais que du « copier-coller » d'éléments du réel. Comme si le geste de création était nécessairement adossé à de la fiction. Comme si le documentaire supposait un traitement brut de la réalité, que l'artiste ne modifierait pas. Mais la réalité n'existe pas en soi : quand vous faites un documentaire, vous mettez la caméra quelque part, donc vous avez forcément un champ et un hors-champ. C'est une construction : la construction d'un regard, et plus encore une construction sociale. Comme le dit Valère Novarina: «J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru ».

tradicional”⁴⁴ (El Khatib, 2015a, *online*, tradução nossa). Tal distanciamento ou disrupção não é um ato de rebeldia, de simplesmente ir contra algo, e sim porque os códigos dos teatros tradicionais burgueses não dão conta e/ou são ineficazes para a forma teatral que ele se propõe a fazer. Em entrevista cedida a Mélanie Drouère, quando questionado sobre seus métodos e seus acordos teatrais, ele responde:

Não quebramos códigos por falsa provocação rebelde, nós os rejeitamos ao desacreditá-los. Nossa prática teatral os torna obsoletos porque não correspondem mais a nenhuma realidade social; eles são fruto de um confortável entre-si que cultivava uma arte dramática burguesa⁴⁵ (El Khatib, 2017b, p. 5, tradução nossa)

Não se trata de um teatro que se ancora no ‘efeito de real’, e sim um teatro que produz um real e que tem um impacto real, seja na sociedade, seja nos espectadores que estiveram em contato com tais obras. O dramaturgo francês ainda aponta:

Se eu fosse um sociólogo, teria que cruzar fontes, elaborar protocolos rigorosos e assim por diante. Em vez disso, tomo a liberdade de manipular a ficção, de não me concentrar na busca da verdade factual, mas de confrontá-la com uma forma de verdade sensível e subjetiva, que, em minha opinião, também produz pensamento⁴⁶ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa).

Essa entrada da ficção dentro de suas obras documentadas marca também uma luta por espaço dentro das produções

⁴⁴ « Dans ce passage du réel au poétique pour dire vite, la trame est à peu près chronologique, mais je m’applique à faire exploser les cadres que je m’impose, il n’y a donc que quelques références vagues aux unités du théâtre traditionnel ».

⁴⁵ On ne brise pas les codes par provocation faussement rebelle, on les rejette en les discréditant. Notre pratique théâtrale les rend désuets parce qu’ils ne correspondent plus à aucune réalité sociale, ils sont le fruit d’un entre-soi confortable qui cultive un art dramatique bourgeois.

⁴⁶ Si j’étais sociologue, je serais contraint de recouper les sources, d’élaborer des protocoles rigoureux, etc. Au lieu de cela, je prends la liberté de manipuler la fiction, de ne pas me centrer sur la quête d’une vérité factuelle, mais de la confronter à une forme de vérité sensible, subjective, qui à mon avis produit aussi de la pensée.

documentárias. Além de gerar uma hibridização, comum das pesquisas contemporâneas, gera também um ato político. Por que tem pessoas e histórias que são constantemente atreladas a documentários (dito tradicionais)? Elas não possuem o direito de se ficcionalizar? Sobre isso, El Khatib comenta:

Digamos que me permitir esse ponto de entrada ficcional é também, e acima de tudo, uma maneira de não limitar as pessoas que conheço - que, na maioria das vezes, vêm das classes populares - aos documentários. [...] É importante que programas e filmes nos lembrem de que a imaginação não é um privilégio e que todos têm o direito de "ficcionalizar", sendo a ficção uma prática relativamente confortável [...]. Temos o direito de inventar, temos o direito de inventar vidas, de "ficcionalizar" assim que estivermos no palco. Quando vejo uma peça, minha pergunta nunca é se ela é verdadeira ou não, mas sim se esse gesto tem uma força e utilidade estética e política que opera um deslocamento ou se é simplesmente um ato teatral que é, em última análise, conservador⁴⁷ (*Ibid.*, online, supressão nossa, tradução nossa).

Ele ainda acrescenta que a verossimilhança lhe traz interesse em produzir, principalmente quando se trata de uma produção documentária que não é dada como 'pura', ou ligada ao sentido histórico do termo, mas que enxerga nessas possibilidades uma maneira de escrever ficções que estejam direta ou indiretamente ligadas às vidas das pessoas que estão no palco, que poderiam muito bem terem acontecido com elas. Essas incursões da poética do escritor de teatro não são utilizadas para produzir um efeito de real e sim para que impacte o ritmo, a cadência da fala, a intensão estética

⁴⁷ Disons que s'autoriser cette entrée fictionnelle est aussi et surtout une façon de ne pas cantonner au documentaire les personnes que je rencontre - qui, la plupart du temps, sont issues des classes populaires. [...] C'est important que des spectacles et des films rappellent que l'imaginaire n'est pas un privilège et que tout le monde a un droit de « fictionner », la fiction étant une pratique relativement confortable [...]. On a le droit d'inventer, on a le droit de s'inventer des vies, de « fictionner » dès lors qu'on est sur une scène. Quand je vois une pièce, ma question n'est jamais de savoir si c'est vrai ou pas, mais plutôt si ce geste a une force et une utilité esthétiques et politiques qui opèrent un déplacement ou si c'est simplement un acte théâtral finalement conservateur.

da obra sem fugir do contexto posto. Ele sustenta que: "A principal parte do meu trabalho de escrita consiste em organizar esses materiais heterogêneos, pois, ao organizar certos atritos, às vezes surge um significado inesperado"⁴⁸ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa).

Muito se associa o ato de documentar ao *ready-made*, pois muda-se o contexto das fatias de realidades recortadas pelo documentarista, seja colocando-as em um filme ou no palco, engendrando uma outra percepção delas. Talvez em alguns casos isso faça sentido, mas não diz respeito a forma como El Khatib trabalha. Sobre isso ele comenta:

Estou interessado nessa operação, mas, uma vez que esse deslocamento tenha ocorrido, quero acrescentar outra camada, desenvolvendo um processo de escrita, um processo de co-escrita, eu diria. É também uma maneira de inventar algo com a pessoa que estou convidando para o palco que eu não teria inventado na ausência dela, de torná-la cúmplice da experiência em vez de instrumentalizá-la⁴⁹ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa).

Mohamed completa destacando que poder ver e reconhecer por meio da obra quem está por trás dela lhe interessa tanto quanto ver e reconhecer quem está nela, no palco ou no filme.

Eu não escrevo nos programas que tudo o que você vai ouvir é perfeitamente verdadeiro, não faço reportagens para o *Envoyé spécial*⁵⁰, não verifico as fontes, posso "adulterar" a realidade se necessário: isso se chama escrever. Fora do espetáculo, por outro lado, posso explicar por que tal e tal coisa foi

⁴⁸ « L'essentiel de mon travail d'écriture consiste à agencer ces matériaux hétéroclites, parce qu'en organisant certaines frictions, jaillit parfois un sens inattendu ».

⁴⁹ Cette opération m'intéresse, mais une fois opéré ce déplacement, je veux ajouter une autre couche en élaborant un travail d'écriture, de co-écriture, je dirais. C'est aussi une façon d'inventer avec la personne que j'invite au plateau quelque chose que je n'aurais pas inventé en son absence, de la rendre complice de cette expérience au lieu de l'instrumentaliser.

⁵⁰ Programa televisivo francês de notícias apresentado por Elise Lucet conhecido pelo seu traço investigativo.

transformada⁵¹ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa).

Se as entradas ficcionais não estão explicitadas em algum outro documento ou de uma forma evidente dentro da obra, elas se misturam e se transformam em uma amálgama criativa. Nesse processo de escrita, El Khatib diz haver três camadas ou três tipos de palavras: as registradas, as improvisadas e as fabricadas/imaginadas. A primeira se refere as palavras gravadas, registradas em entrevistas e nos encontros. Parte delas entram para a obra finalizada mantendo estritamente como foram ditas. A segunda trata-se de momentos os quais não são rigorosamente definidos, e sim pontuados, abrindo margem para que sofra intervenções do humor do instante, de coisas atuais etc., são condições abertas, porém ancoradas em um sistema definido previamente. Por fim, a terceira é a intersecção entre a proposição do escritor com o material-vida de quem está no palco, ou seja, são as chamadas 'excrecências ficcionais', aquilo que é inventado ou imaginado como realidades ficcionais possíveis dentro do universo abordado da peça. "Tudo isso se mistura, com coisas que são verdadeiras, de um ponto de vista factual ou objetivo, misturando-se com coisas que são fictícias, sem que o público necessariamente consiga perceber a diferença"⁵² (*Ibid.*, *online*, tradução nossa). E é justamente nessa hibridização, nesse cruzamento que causa o desequilíbrio de crenças e expectativas do público. El Khatib corrobora afirmando que:

Estou interessado nesse desconforto, nessa ambiguidade que frustra as expectativas: você

⁵¹ Je n'écris pas dans les programmes que tout ce que vous allez entendre est parfaitement vrai, je ne fais pas de reportage pour *Envoyé spécial*, je ne croise pas les sources, je peux si nécessaire « trafiquer » la réalité : ça s'appelle un travail d'écriture. En dehors du spectacle en revanche, je peux tout à fait expliquer pourquoi telle ou telle chose a été transformée.

⁵² « Tout cela se télescope, des choses vraies, d'un point de vue factuel ou objectif, se mêlent à des choses fictionnées sans que le spectateur puisse faire nécessairement la part des choses ».

antecipa algo e de repente se depara com outra coisa que acha difícil de entender. É uma maneira de colocar o espectador para trabalhar que me agrada bastante⁵³ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa).

Não existe, nos dias atuais, escritos relevantes a propósito do que seria entendido o teatro documentado. Apesar disso, acredito ter levantado aqui alguns atributos que instigam o desdobramento de pensares sobre esse termo. Vejo nas obras de Mohamed El Khatib e do coletivo Zirlib contornos similares, que podem ser interpretados como distantes da compreensão tradicional e histórica do teatro documentário, se aproximando de um outro fazer, uma outra perspectiva que, apresento aqui como teatro documentado. Um teatro que lida com materiais-vida de caráter privado e pessoal, que estabelece um ato de documentar a partir e ao longo dos encontros e, posteriormente, recuperados e montados em uma obra artística que expõe o seu interior, mesclando dados não ficcionais com manipulações da ficção.

Além disso, ressalto que a complexidade de suas criações não se resume apenas nesse conceito, pois como já mencionado, para cada trabalho El Khatib utiliza uma nomenclatura diferente. Ele mesmo garante que cada projeto tem seu grupo de regras, não sendo possível generalizar. Entretanto, enquanto pesquisador, percebo certos traços em comum e por isso agrupo (e não generalizo) essas obras como teatro documentado. Esse movimento de pesquisa não busca simplificar ou ignorar as individualidades de cada projeto. Pelo contrário, procura emaranhar e complexificar a discussão. À vista disso, abordarei na próxima parte os procedimentos dramatúrgicos utilizados por Mohamed El Khatib que fizeram de *Acabar em beleza* um trabalho documentário⁵⁴

⁵³ Et cet inconfort m'intéresse, cette ambiguïté qui déjoue les attentes : vous anticipiez quelque chose et vous êtes tout à coup confronté à autre chose, que vous avez du mal à appréhender. C'est une façon de mettre le spectateur au travail qui me plaît assez.

⁵⁴ Embora identificado como um teatro documentado, não é incomum, muito menos contraditório, chamar as obras como documentárias, visto que

tão significativa para o campo.

3.2 - *Acabar em beleza* e seus procedimentos dramatúrgicos de documentação

Por onde começar uma criação, uma pesquisa? Qual o primeiro passo? Sempre me faço essas perguntas e, evidentemente, não sou o único. Certa vez, meu orientador de pesquisa me enviou um artigo escrito por Jean Lancri (2002), no qual o autor discorre sobre as dificuldades do início de uma investigação em artes, destacando o rigor que tal fazer exige e algumas etapas a serem percorridas. De todas as partes que me despertaram a atenção, uma brilha mais do que as outras:

Por onde começar? Muito simplesmente *pelo meio*. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor (Lancri, 2002, p. 18).

Esse conselho, como o próprio Lancri reconhece, não é novo e já foi pensado e repensado, segundo o autor, por Deleuze, Guattari e Paul Valéry. Todavia, me questiono se sabemos identificar o meio dessa criação. Se em um processo ainda não tenho o começo, muito provavelmente nem o final, como encontrar o meio? Essa é uma pergunta que não necessita de resposta, dado que não é com ela que devemos nos preocupar, mas sim no ato de iniciar.

Ao começar minha análise da obra *Acabar em beleza*, percebi que os procedimentos identificados me levavam a um determinado ponto: o falecimento de Yamna, mãe de Mohamed El Khatib. Isso pode parecer óbvio já que o assunto principal é gerado a partir desse fato. E é óbvio. Porém, noto que

elas pertencem ao campo dos teatros documentários.

esse acontecimento, que marca o início da criação, está intrinsecamente ancorado em muitos meios. Primeiro, El Khatib partiu de algo que pertence ao meio em que ele vive, ou seja, trata-se de um assunto íntimo, que diz respeito à sua família. Segundo, como já mencionado, ele passou muito tempo registrando e colhendo materiais-vida para essa composição, sendo mais preciso, entre os anos de 2010 e 2013, tendo estreado em 2014. A falta de sua mãe ocorreu em 2012, em outras palavras, basicamente no meio desse processo. Por fim, no texto da obra publicado em português, se considerarmos desde a epígrafe até os agradecimentos, temos o total de cinquenta páginas, e muito próximo do meio do livro, na página 28, encontramos a marca da morte de Yamna, 20 de fevereiro de 2012. Pode ser mera coincidência, sem relevância para o estudo, mas, para mim, enquanto pesquisador, foi importante iniciar a discussão partindo desse olhar, um meio de introduzir a análise.

Meu objetivo nessa parte é identificar e compreender como Mohamed El Khatib operou os elementos dramáticos a fim de compor esse espetáculo. Dito de outro modo, busco entender os procedimentos utilizados por ele nessa obra documentada.

Parte de minha proposição é pensar nos procedimentos dramáticos e, para tanto, se faz necessário explicar brevemente o ponto de vista dessa pesquisa no que diz respeito ao conceito de dramaturgia. Dentro do campo de investigação em artes cênicas, tal conceito vem se expandindo. Embora ainda seja um termo complexo de ser estritamente definido e que é constantemente vinculado “de modo equivocado ao dramático e ao textual” (Massa, 2021, p. 3), pode-se entendê-lo como uma atividade que ultrapassa a ideia exclusiva de texto e a arte de sua fabricação, abarcando múltiplas definições e perpassando toda a prática teatral.

O pesquisador Joseph Danan discorre em suas pesquisas, principalmente em sua obra *O que é dramaturgia?* (2010b), acerca do papel que a dramaturgia desempenha no teatro, em especial o contemporâneo, e demonstra uma ideia de um conceito aberto, que se faz presente tanto no texto quanto na cena. De certa maneira, "a dramaturgia não é talvez mais nada além do pensamento do teatro em marcha, pensamento sempre em vias de se construir" (Danan, 2010a, p. 120) e a pessoa que a concebe possui a responsabilidade de escolhas, uma responsabilidade que "atribui à dramaturgia a tarefa de fornecer alavancas, trampolins para o pensamento" (Danan, 2006, p. 51, tradução nossa)⁵⁵. Portanto, os procedimentos dramaturgicos que cada artista utiliza em suas criações interferem tanto no texto, quanto na encenação, inevitavelmente. Desse modo, ao pesquisar os procedimentos dramaturgicos, analisarei tanto os textos, quanto os registros audiovisuais das encenações (ou fragmentos delas), visto que há uma ligação entre eles, em que um impulsiona o outro, imbricados, e a dramaturgia transpassa os dois. Tendo isso estabelecido, penso que o diálogo entre minha análise e seu entendimento ficará mais fluído.

Após debruçar-me na obra *Acabar em beleza*, inspecionei e elenquei alguns elementos que compõem o trabalho de El Khatib e, a partir deles, proponho um olhar acerca dos procedimentos utilizados ao criar com esses elementos. Conforme avançarmos, adicionarei mais camadas, tramando com diferentes pontos destacados no Capítulo I, bem como aspectos da vida do artista apresentado no Capítulo II. Para a análise, foram utilizados: o texto da obra publicado em português, uma leitura dramática realizada por El Khatib para a Radio France (Finir [...], 2015) e alguns trechos audiovisuais do espetáculo (Finir [...], 2016 e Finir [...],

⁵⁵ « Tâche à la dramaturgie de fournir des leviers, des tremplins pour la pensée. »

2017)⁵⁶. Não foi possível inspecionar o espetáculo ao vivo ou uma gravação na íntegra, por esse motivo, as deduções se baseiam nesses documentos citados.

Logo no início, antes mesmo de adentrarmos na obra, somos recebidos com um título e subtítulo deveras intrigante. El Khatib, ao conceber o nome *Finir en beauté - pièce en 1 acte de décès*, criou também pistas para o que esperar do trabalho. O título, traduzido para o português como *Acabar em beleza*, não se encerra no sentido criado por essas palavras. Na França, é comum valer-se dessa expressão (*Finir en beauté*) para designar algo que tenha finalizado em grande estilo, fechado com chave de ouro. Sendo assim, Mohamed eterniza nessa obra documentária a existência de sua mãe e seu amor incondicional por ela, uma forma de homenagem para uma vida que partiu e deixou belos frutos, encerrando um ciclo de despedida do filho para com a mãe.

Ademais, não há por parte do artista uma preocupação em estabelecer um suspense acerca do falecimento de sua mãe, o assunto não é tratado como *spoiler*. Isso é percebido por meio do subtítulo da obra. Com um jogo de palavras, Mohamed produz dois caminhos de interpretação que, ora se aproximam, ora se distanciam. A primeira delas recai no significado que a expressão 'acte de décès' carrega, sendo traduzida para o português como certidão de óbito. Logo, temos a seguinte interpretação: *Acabar em beleza - uma peça em certidão de óbito*. Note que o tema, por mais que não explicita a figura da mãe, já refere à morte de alguém. Além disso, El Khatib começa a estabelecer elos com os documentos ao traçar alusões a uma espécie de documento oficial, ocasionando uma introdução ao trabalho com os materiais-vida.

O segundo caminho segue pelo entendimento de cada palavra utilizada ao invés da expressão, ou seja, no lugar

⁵⁶ As referências dos materiais utilizados nessa análise se encontram ao final da escrita, na parte 'referências'.

de ler um conjunto de palavras, as leríamos isoladamente, formando: Acabar em beleza - peça em um ato de falecimento. Linguisticamente dizendo, não é certo traduzir palavra por palavra pois elas dependem e formam um contexto dentro da oração. Mas aqui tomo a liberdade poética de fazer. Por se tratar de um universo teatral, é comum encontrarmos obras que carregam tanto na estrutura, quanto no título a frase 'peça em um ato'. Peter Szondi (2001) em seu livro *Teoria do drama moderno*, apresenta um pensamento interessante a respeito das peças de um ato e, embora o autor tenha analisado um tipo específico de peça, de uma determinada época e que pouco se assemelha a obra de El Khatib, pode nos ser útil nesse momento. Szondi destaca algumas particularidades como: a peça de um só ato não é uma peça pequena, uma miniatura, mas sim uma parte de um todo; a sua potência não se encontra na ação que vai ser desenrolada em cena e que com isso garante uma tensão quanto a descoberta do desfecho, e sim na situação inicial que é estabelecida, e busca no limite dessa situação a tensão necessária para a cena (Szondi, 2001).

Na obra em questão, El Khatib faz com que isso aconteça não apenas no jogo de palavras como na própria estrutura da peça. Se olharmos a partir da perspectiva trazida por Szondi, veremos que Mohamed constrói um trabalho que realmente expõe fragmentos de acontecimentos de sua vida, da totalidade dos momentos vividos e partilhados entre ele, a mãe, familiares e amigos, vemos apenas *flashes*, lampejos de uma história de existência. Como já mencionado, não é um mistério a ser descoberto a morte de sua mãe, a situação é estabelecida logo no início da obra, com isso, a tensão aqui reside na maneira como os episódios são narrados, nos detalhes apresentados, na empatia que estabelecemos com aquele filho que perdeu a mãe. Ademais, essa segunda interpretação causa uma sensação de percurso, de algo que acontecerá em doses

homeopáticas, como se esse falecimento percorresse toda a obra. Isso não ocorre de forma evidente, mas de maneira simbólica, visto que acompanhamos os relatos de El Khatib desde quando a mãe estava hospitalizada, passando pela gota final de esperança, até a sua morte e a vida sem ela. Somos conduzidos pelo trajeto de alguém que narra seus momentos de falta, de carência, como se a cada informação, mais profundo nos encontrássemos na sua história. Desse modo, retomando e mesclando os dois sentidos criados por meio do manuseio das palavras, ao lermos o título e subtítulo, podemos ponderar que na obra *Acabar em beleza* nos serão apresentadas frações de uma vida em falecimento, nas quais a tensão proposta está na situação estabelecida, sendo desenroladas pouco a pouco, tendo o potencial de ser resumida ou significada em um tipo de documento: certidão de óbito. Isso não é ao acaso, há um trabalho do autor em desestabilizar o espectador do teatro tradicional, de transitar entre a estrutura convencional em ato, e a forma híbrida do teatro documentado que está propondo.

Mesmo que no jogo de palavras do subtítulo El Khatib tangencie levemente e de maneira não evidente que irá tratar de questões não ficcionais, é logo no prólogo que esse pacto com o público se torna mais concreto. Como já visto, essa espécie de contrato com o espectador é fundamental quando se trata de uma produção que pretende ser documentária, dado que é a firmeza dessa crença estipulada que buscará garantir um olhar outro para a criação, de que aquilo que está sendo apresentado tem a intenção de ser um documentário. Não existe a maneira ideal para se fazer isso. Cada proposição e propositor deve investigar em que momento fixar o pacto, bem como a forma como isso irá acontecer, se mais direto e explícito, se indireto e implícito, diluído ao longo da criação, ou condensado em uma parte. Tudo vai depender da proposta e do resultado que se espera. Em *Acabar em beleza*,

percebo que é essencial para Mohamed que já no início o público compreenda esse contrato e que desde o princípio tenha os olhos voltados para sua história não ficcional. Essa é uma parte essencial para o seu trabalho de desconstrução do documentário tradicional, dado que ele segue constantemente desestabilizando o olhar, de plantar a dúvida de 'trata-se de um documentário ou não?'. A resposta é: sim e não. Pelo menos não da maneira histórica do termo.

As primeiras palavras emitidas por El Khatib, depois de cumprimentar o público, são para descrever sua mãe. Ele diz sua idade, como ela está fisicamente, comenta a origem marroquina, e a relação dele com a mãe e os livros. Essa descrição não é feita de forma protocolar, como se estivesse lendo uma ficha catalográfica, pontuando coisa por coisa. Há um trabalho de escrita que nos faz mergulhar na história a ser narrada.

A minha mãe tem 78 anos, acaba de ultrapassar a idade que lhe permitia aceder a todos os jogos de sociedade destinados aos jogadores dos 7 aos 77 anos. Tem um ar cansado, o rosto marcado pelos anos de sofrimento e de felicidade, o corpo usado por tanta hospitalidade, pelo dever de hospitalidade. Acolher o outro, quando se vem das montanhas do Rife, faz sentido (El Khatib, 2017a, p. 11)⁵⁷.

Alguns detalhes saltam, fazendo com que o público pouco a pouco entenda que se trata de algo íntimo, de um relato pessoal de um filho que fala da mãe. Descobrimos também que ele já a acompanha no hospital há algum tempo e que esses encontros são destinados a uma tentativa de recuperação do tempo perdido, de instantes entre mãe e filho. São em frases como: "Estou à sua cabeceira desde o inverno passado" (p. 11), "Ela nunca aprendeu a ler, apenas recitava, aqui e ali,

⁵⁷ Os fragmentos de texto são retirados da publicação em português, tendo como referência EL KHATIB, Mohamed. **Acabar em beleza**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Bicho do Mato, 2017a. Desse modo, para evitar repetição, a partir desse ponto, destacarei apenas a página de onde se encontra a citação.

alguns versículos do Corão aprendidos de cor (...)” (p. 11), “Leio-lhe em francês, algumas passagens em árabe e os silêncios em silêncio, até ela adormecer” (p. 11) e “A intensidade está noutra lugar, mais do que os textos é a nossa relação que está em tensão. Cada livro lido é tempo de vida sobre o tempo de morte, cada palavra, cada alento renovado é um instante de paz” (p. 12), que encontramos cordas para apoiarmos nossos olhares enquanto espectadores. Essas informações não são expostas sem motivo, pelo contrário, o autor quer e precisa que construamos a imagem de uma mãe já idosa, acamada, e um filho que está ao lado da mãe, que aproveita o tempo para estreitar laços com ela, literariamente.

Essas palavras compõem a primeira de quatro partes que dividem o prólogo. Ela termina com um escrito que foge do depoimento, que se assemelha a uma passagem lírica, poética.

Ela não dorme.
O seu corpo está rígido e frio.
Eu leio e ela, ela ama-me.
Ela morre e eu leio para a manter em vida.
São 4 horas.
O livro chegou ao fim, a minha mãe partiu.

Abro outro livro (p. 12).

Existe uma construção imagética muito bela, de um filho que, frente à iminente perda física, mantém sua mãe viva através do último vínculo criado: a leitura. Pode parecer que um simples desvio pudesse instaurar a dúvida no olhar do público, e esse trecho é utilizado como um golpe de estilingue, no qual esticasse ao limite da crença e no instante seguinte, traz toda a atenção do público para o ato de documentar feito pelo artista. Reitero a desconstrução e a incursão do traço do escritor nessa passagem. Num instante ele joga, no outro ele retoma, um vai e vem que a hibridização de seu gesto proporciona. É interessante perceber que essa retomada acontece na segunda parte do Prólogo, quando ele

anuncia que esse fragmento conclui a primeira obra dele *A l'abri de rien*, ainda em 2010. El Khatib diz que: “Nessa altura, eu sabia que a minha mãe estava doente mas o seu prognóstico, ainda que não fosse verdadeiramente promissor, também não parecia estar verdadeiramente comprometido” (p. 13). Ou seja, é aquela mãe, aquele filho e a mesma relação de afeto e cuidado.

Tem algo que preciso voltar minha atenção, uma vez que é uma peça importante para a obra e para sua apreciação. No primeiro capítulo dessa pesquisa, realcei a relevância da utilização de documentos em produções documentárias. Desde o início, nos deparamos com um documento de fácil identificação, porém de extremo valor: a presença do próprio Mohamed El Khatib, um documento vivo, um material-vivo, um expert, um não ator de si mesmo, uma não personagem. Ele não interpreta nenhum papel que não ele próprio. Assim sendo, ele desempenha a função de indexador de seu discurso. A contar do estabelecimento do pacto com o público, entendemos suas palavras como o testemunho de suas vivências, memórias e história. Isso, sem perder de vista que a ficcionalização de sua escrita pode fazer parte desses discursos, mas o que está em jogo é a credibilidade que eles passam, a veracidade geradas pelas palavras e não a verdade em si. Em cena, a maneira confessional de falar atenua essa percepção, como se ele estivesse abrindo seu coração e compartilhando o mais íntimo da sua vida como filho que perde a mãe. Esse tom de confissão é acompanhado de uma tentativa de neutralidade, na qual ele se apoia para passar um distanciamento dos eventos, como se estivesse expondo o longo trabalho de documentação das experiências vividas, afastando do palco seus próprios sentimentos. Resquícios de sua escrita a partir do ato de documentar feito ao longo do tempo. No texto, notamos isso ao pessoalizar as falas, os verbos... Quando ele conta que passou a fazer perguntas sobre sua infância para a mãe,

enquanto ela estava hospitalizada, ele expõe:

Ao longo das historietas, fui aparecendo como um verdadeiro medricas⁵⁸, lembro-me de a ter interrompido várias vezes para lhe perguntar se não tinha outras histórias porque, para a minha biografia, nada daquilo era extraordinário...
Aparentemente não (p.13).

A pesquisadora Janaina Leite (2017), ao falar sobre as autobiografias e o ato de narrar suas próprias memórias, traz para a discussão a percepção do filósofo Paul Ricoeur sobre o assunto, destacando que, para ele,

mesmo diante de toda desconfiança que colocou sob suspeita toda a cadeia do lembrar - a percepção da cena vivida, a capacidade de retenção da memória e a narrativa tornada literatura - ainda não temos nada melhor do que a memória, do que o relato de alguém que diz 'eu vivi', 'eu estava lá', para saber que algo aconteceu (Ricoeur *apud* Leite, 2017, p. 9)

Partindo dessa ideia, a presença de El Khatib e o fato de ser ele quem apresenta sua versão da história passa maior credibilidade para o relato. O seu corpo em cena diz tanto quanto as palavras proferidas. Isso porque ele carrega em si diferentes marcas, traços e culturas e saberes de diversas ordens. Um corpo em contínuo estado de performatividade. A esse respeito, Leda Maria Martins, uma dramaturga, poeta, ensaísta e acadêmica brasileira apresenta uma potente reflexão. Ao falar da performance da oralitura, Leda Martins (2003) aponta que

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da velocidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação,

⁵⁸ Palavra informal utilizada em Portugal para se referir a uma pessoa que tem medo de tudo, uma pessoa medrosa.

transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. (Martins, 2003, p. 66)

Com isso, o público “se deflagra em relação a posições que não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para *fazer, contar, mostrar*, em vez do esperado *atuar*” (Leite, 2017, p. 49). Essa substituição se relaciona diretamente ao que Richard Schechner define como performance, que expressa a performatividade da cena por meio do *being, doing* e *showing doing*⁵⁹. Esse pode ser o motivo pelo qual algumas obras documentárias criadas por Mohamed El Khatib e o coletivo Zirlib são referidas por eles como performances documentárias, pois estão ligadas a essa noção. El Khatib também comenta que o campo da performance lhe parece mais aberta, sem amarras às tradições. Isso pode respaldar o agrupamento em uma outra concepção, diferente do documentário, e sim o documentado. Ele sublinha:

Depois veio o chamado teatro “documentário”... Ainda estamos presos aos critérios dominantes da produção teatral, e essa é uma herança bastante pesada da qual é difícil escapar. Se você quiser produzir suas formas com mais liberdade, pode ir para o campo da performance, que é mais acolhedor, mas menos bem dotado⁶⁰ (El Khatib, 2019b, *online*, tradução nossa)

No espetáculo, El Khatib se comporta e se coloca como uma testemunha de sua vida, ele está ali para esse fim, expor o que foi documentado da perda de sua mãe e, conseqüentemente, de seu luto. Mohamed executa uma ação, ele faz o seu depoimento, e mais, ele mostra e relata como fez os registros, como ele foi documentando ao longo dos anos.

⁵⁹ “Sendo/estando, fazendo e mostrar fazendo” (Tradução nossa).

⁶⁰ Puis est apparue la case du théâtre dit « documentaire »... On est encore pris dans les critères dominants de la production théâtrale, c'est un héritage assez lourd, dont il est difficile de s'échapper. Si vous voulez produire vos formes avec plus de liberté, vous avez la possibilité d'aller dans le domaine de la performance, plus accueillant mais moins bien doté.

Eis a performatividade compreendida nesse trabalho.

Em cena é apenas Mohamed, entretanto podemos notar a participação de outra pessoa, outra não personagem que corrobora a documentação: Yamna, mãe do artista. Por motivos óbvios, ela não se encontra presente de maneira física no trabalho, mas ela irrompe a trama nas gravações feitas por seu filho, se tornando um dos materiais-vida primordiais da composição.

Para essa peça, como já comentado, El Khatib passou muito tempo elaborando, desde as primeiras anotações, gravações, entrevistas e conversas com a mãe até o tratamento, edição e escrita da obra teatral. O ato de documentar surge nesses primeiros movimentos. Antes mesmo de pensar em fazer uma obra documentária, ele havia recebido uma encomenda de uma escrita sobre a infância e ele passou a visitar a mãe no hospital para gravar e colher memórias que ela tinha acerca da infância que El Khatib teve quando criança. No meio do processo sua mãe falece e tudo muda. Mohamed comenta:

Eu gravo todas as nossas conversas para registro. Acontece que ela morreu durante o processo, em fevereiro de 2012. Alguns meses depois, eu queria encontrar uma maneira de compartilhar esse acontecimento. Pareceu-me que muito pouco se falava sobre esse tipo de experiência no teatro, embora ela diga respeito a todos nós: ou já perdemos nossa mãe ou vamos perdê-la e, paradoxalmente, esse é um assunto relativamente tabu em nossas sociedades ocidentais. [...] Quando ouvi as gravações novamente, disse a mim mesmo que era isso que precisava ser compartilhado: o que me foi dado pelo meu ambiente, essa realidade que estava surgindo ali. Não fazia mais sentido eu ir para o meu quarto e inventar uma história.⁶¹ (El Khatib, 2019b, *online*, supressão

⁶¹ J'enregistre toutes nos conversations pour mémoire. Et il se trouve qu'elle décède dans la foulée en février 2012. Quelques mois plus tard, j'ai voulu trouver une façon de partager cet événement. Il me semblait qu'on parlait très peu de ce type d'expérience au théâtre, alors qu'elle nous concerne tous : soit nous avons déjà perdu notre mère, soit nous allons la perdre, et paradoxalement c'est un thème relativement tabou dans nos sociétés occidentales. [...] Quand j'ai réécouté les enregistrements, je me suis dit que c'était cela qu'il fallait partager : ce qui m'était donné par mon environnement, ce réel

nossa, tradução nossa).

Parte desses registros foram feitos com uma câmera Sony que El Khatib diz ter comprado por se inspirar nas filmagens de Alain Cavalier e Vincent Lindon:

(...) no dia 28 de agosto, descubro *Pater*, o filme de Alain Cavalier. Ao sair da sala de cinema, decido que quero a mesma câmara⁶² com que se filma Alain Cavalier e Vincent Lindon e, nesse mesmo dia, adquire uma Sony de 3000 euros - que ainda não acabei de pagar... (p. 16).

No total, nos são apresentadas quatro gravações distribuídas ao longo da obra. A Gravação 1 se encontra ainda no prólogo, sendo datada de 29 de agosto de 2011 e filmada no Centro hospitalar universitário de Orléans-La-Source. Percebemos nela uma conversa entre El Khatib e sua mãe acerca do que ela sabe ou imagina que ele faz na vida. No texto, encontramos as falas identificadas apenas pelo uso do travessão, diferente do que se espera de um texto teatral o qual, em geral, demarca o diálogo colocando o nome ou identificação de quem está falando. Aqui, compreendemos pelo contexto das perguntas e respostas.

- Mãe, qual é a minha profissão neste momento? Se te perguntassem o que é que eu faço, o que é que tu respondias?
- A tua profissão? Agora-agora? Eu diria... Na câmara? Não, não, tu és professor.
- Professor?
- Dos grandes, a última escola... (p. 14)

Diferente do que se espera, esse diálogo é feito tendo como enunciador apenas Mohamed El Khatib. É ele quem diz as falas. Mesmo que seja uma gravação, não temos acesso direto a ela, pois é o artista que evoca a conversa, proferindo as

qui affleure, là. Ça n'avait plus de sens pour moi d'aller dans ma chambre inventer une histoire.

⁶² Como o texto foi traduzido e publicado em português de Portugal, algumas palavras possuem a ortografia diferente. Mesmo assim, optei em mantê-las na sua grafia original.

próprias palavras assim como as de sua mãe. Os verbos são apresentados no presente, tal qual seria se ouvíssemos o momento de conversação. Um fato do passado emerge como presente no palco. Tanto a forma escrita dos diálogos, o uso do travessão e a maneira como isso é posto no palco nos mostra essa busca pela ruptura das convenções do teatro tradicional, uma pesquisa estética diferente do habitual, dos paradigmas teatrais.

Há também um detalhe importante, El Khatib diz que: “a conversa teve lugar em árabe. Os meus pais estão em França há mais de trinta anos, mas ainda não falam francês” (p. 13). Ou seja, se a conversa se passou em árabe, língua materna, e foi transcrita para o francês, houve um trabalho de adaptação, de encaixe de uma língua para outra e, posteriormente, para a língua teatral. Esse tratamento é determinante para a escrita documentada, dado que se trata de um ponto de vista, de um modo de contar uma história. “A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva” (Nichols, 2005, p. 41).

No texto, as rubricas foram utilizadas com a finalidade de elucidar o que estava acontecendo na gravação para além do diálogo: “*Interrupção de uma enfermeira que vem baixar os estores e mudar o cateter*” (p. 15). Essa maneira de apresentar um documento, no caso uma gravação, não é usual. Ela faz com que imaginemos a cena, a mãe deitada em uma cama no hospital, o filho ao seu lado, eles conversando... Mais uma vez Mohamed se valendo da escrita teatral para dar uma nova forma para o material-vida, uma outra perspectiva.

O prólogo termina com El Khatib pontuando uma das questões éticas que envolve o ato de documentar. “A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências

tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (Nichols, 2005, p. 36). Aparentemente, ficou estabelecido um ‘consentimento informado’ entre Mohamed e sua mãe. Entretanto, isso não é certo frente a outras pessoas da família, como o caso de uma de suas irmãs que não queria que ele registrasse a mãe no hospital:

Depois [de comprar a câmera] vou ao centro hospitalar com vontade de filmar a minha mãe. Entro no quarto de hospital, câmara ao ombro. A minha irmã faz-me parar no mesmo instante:

– O que é que estás a fazer?

– Vou filmar a mãe.

– Nem pensar. Vai fazer a tua sociologia para outro sítio. Já viste o estado dela? Está fora de questão que as pessoas a vejam assim.

Guardo a câmara. Uma hora mais tarde, a minha irmã vai-se embora, volto a tirar a câmara e filmo a minha mãe. Ela compõe o lenço, arranja-se como pode e diz-me:

– É cara, uma câmara como essa?

– Ahn, não muito, nem por isso...

– Pena que não a tivesses antes, podias ter filmado o casamento da tua irmã... (p. 16)

Na nota do autor, El Khatib alega que: “Nem sempre pedi as autorizações necessárias. Não me pus a questão dos limites, da decência, do pudor. Juntei o que pude e reconstruí. Aconteceu tudo muito depressa e sem premeditação” (p. 55). A atitude da irmã está ligada mais ao que foi exposto na obra artística ou aquilo que não foi colocado? Ainda que a irmã não tenha gostado da atitude de Mohamed, ficou estipulado o comprometimento e o cuidado ao que se refere à vida de sua mãe. “Desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista” (Nichols, 2005, p. 40), e isso ocorre com El Khatib. Escolher o que quer mostrar, ocultar detalhes, reescrever, imaginar possíveis cenários e conversas faz parte da escrita teatral, ainda que documentária. É compreensível a insatisfação da irmã, mas é inegável a relação ética estabelecida. Mohamed El Khatib diz que

a questão ética surge, em primeiro lugar, no relacionamento com as pessoas que participam de meus projetos, explicando, na medida do possível, a estrutura de trabalho e todas as questões envolvidas na criação de um espetáculo e sua apresentação ao público. Quanto ao resto, isso é teatro.⁶³ (El Khatib, 2019b, *online*, tradução nossa)

Logo após o prólogo, a Ato I (e único ato) é principiado com a Gravação 2, datada do dia 12 de fevereiro de 2012. Ela é subdividida em diferentes horários de um mesmo dia, ou seja, nos são apresentados apenas fatias, fragmentos do dia. Pode ser que seja apenas uma gravação cortada e editada em vários pedaços, ou pequenas gravações organizadas dessa forma. O que importa é que a gente entenda que há lacunas, vazios de tempos que não temos acesso. Esse jeito de lidar com o documento instiga a querer saber mais daquilo que é mostrado. Além disso, causa-nos uma impressão de que El Khatib empenhou-se em destacar apenas os instantes mais relevantes para a compreensão completa da obra.

A primeira parte da segunda gravação não leva nenhum título ou indicação do que está acontecendo, tendo apenas como marcação a hora - 10h56 - e que estão presentes a mãe, o filho e o médico. Nesse trecho, temos uma conversa sobre o inchaço das pernas de Yamna, em que o médico aconselha colocar latas de conserva por baixo dos pés da cama, a fim de manter as pernas mais elevadas. Nesse momento nos é explicada a causa de sua hospitalização. O médico dirige-se a El Khatib e diz:

Como ela tem esta doença hepática, o sangue venoso das pernas não consegue subir, porque está um pouco comprimido aqui, portanto é mecânico e não há medicamentos que permitam inverter isto portanto as medidas posturais são muito importantes (...)

⁶³ La question éthique se pose d'abord dans la relation avec les personnes qui participent à mes projets en explicitant autant que possible le cadre de travail et tous les enjeux liés à la création d'un spectacle et sa diffusion dans un cadre public. Pour le reste, on est au théâtre.

Portanto, há a tremura, os edemas e depois as picadas no ventre, hum, é isso que o preocupa (p. 18, supressão do autor).

A explicação não cessa aqui. Ficamos sabendo ainda que a doença hepática evoluiu o tumor, e já não há mais tratamento possível, nem mesmo transplante. A única opção é pensar em estratégias para o conforto dos sintomas. No texto, é utilizado o mesmo recurso para todas as gravações: marcar cada fala com um travessão. Entretanto, em cena, esse fragmento é apresentado com o áudio da gravação, em outras palavras, não é apenas El Khatib dizendo as falas, podemos ouvir a voz do médico, a voz da mãe ao fundo, pequenos barulhos do ambiente hospitalar, e mesmo Mohamed que dialoga com o médico. Essa variação de como se apropriar dos documentos cria uma diversidade e dinamicidade para a obra, além de enriquecer com os detalhes. Essa escolha veio depois um tempo de produção da obra. A primeira opção era passar em uma grande tela as filmagens que fez dessas conversas no hospital junto de uma música composta para o espetáculo. Como se a máquina teatral tradicional estivesse puxando-o para fazer assim, uma espetacularização daqueles materiais-vida. A escolha de retirar a imagem faz subverter a imagem de um documentário em seu sentido histórico, como se dissesse 'vejam essas filmagens, olha como tudo isso é real', abrindo caminhos outros de interpretação, de pensamento, de projeção de si mesmos.

Então, comecei removendo a música, para que pudéssemos ouvir mais a música em sua voz. É uma música que não se ouve mais, o grão de uma voz, sua musicalidade, e então é uma voz particular, falando árabe misturado com palavras francesas, com sotaque, que também é o que eu queria transmitir. [...] Então, decidi remover a imagem e manter apenas o som, as palavras da minha mãe e do médico, com legendas. Essa decisão tornou mais fácil ouvir o que estava acontecendo e também significou que essa mãe não era mais apenas a minha mãe, mas potencialmente a mãe de todos: sem imagens, a imaginação é mais estimulada e os espectadores podem projetar suas próprias

histórias.⁶⁴ (El Khatib, 2019b, *online*, supressão nossa, tradução nossa).

A segunda parte da gravação é indicada como “11h02: Aparte com o médico no corredor do hospital” (p. 19). Nela, El Khatib insiste com o médico, questionando se realmente não tem nada que possa ser feito e, como imaginado, não havia o que fazer a não ser medidas paliativas das dores, pois trata-se de um “cancro⁶⁵ no fígado que evolui muito e que torna o transplante impossível”. Se a partida é inevitável, o que fazer? Seria melhor contar para a mãe, que ainda mantém esperanças de melhora com os tratamentos, assim como os demais familiares? Na ocasião, era a primeira vez que se tinha nominado essa doença. El Khatib diz ao médico: “E eu acho que mesmo a palavra ‘cancro’ nunca a ouvi em casa, havia ‘nódulo’, havia tudo menos... Quando efetivamente é um cancro” (p. 20).

Na incerteza do que fazer, vemos um novo fragmento, marcando 11h09 e um pequeno dizer do que aconteceu: “pequena cobardia” (p. 21). Um curto diálogo de seis falas mostra que, naquele momento, Mohamed decidiu não contar. Sua mãe lhe pergunta o que o médico havia dito a ele no corredor, e ele prefere omitir a informação.

- Vou sair hoje?
- Eles vão ver e depois dizem-nos, vão ver o resultado dos exames.
- Não disseram nada meu filho?
- Ainda não (p. 21).

⁶⁴ J’ai donc commencé par enlever la musique, pour qu’on entende davantage la musique de sa voix. C’est une musique qu’on n’entend plus, le grain d’une voix, sa musicalité, et puis c’est une voix particulière, qui parle un arabe mêlé à des mots français, avec un accent, c’est aussi ça que je voulais donner à entendre. [...] Alors, j’ai décidé d’enlever l’image et de ne garder que le son, les mots de ma mère et du médecin, avec des sous-titres. Cette décision a permis de mieux entendre ce qui se jouait, et a permis aussi que cette mère ne soit plus seulement ma mère mais potentiellement la mère de chacun : sans image, l’imaginaire est davantage stimulé et le spectateur peut projeter ses propres histoires.

⁶⁵ Em Portugal foi traduzido por cancro, mas no Brasil é comum entendermos como câncer.

Um minuto depois, o quarto trecho da gravação: "11h10: O telefone toca, ela atende" (p. 21). Percebemos que Yamna fez confiança nas palavras do filho. Ela conversa com a pessoa do outro lado da linha e repassa a informação recebida, que ainda avaliarão, que farão exames, que os remédios vão ajudá-la... Sua última fala reforça essa sua boa-fé com El Khatib, dado que ela diz: "Não, estou com Mohamed porque há palavras que eu não percebo com o médico" (p. 22). Já fomos alertados que os pais não falam bem o idioma e, nesse sentido, há uma relação de responsabilidade e auxílio com essa questão. Mesmo se a conversa entre eles acontecesse no quarto, pode ser que alguns detalhes escapassem do entendimento da mãe, caberia então a El Khatib transmiti-los para ela. Essa fala é proferida em árabe e dublada em francês por Mohamed. A opção do dramaturgo por selecionar esse extrato do documento gravado causa uma sensação de recorte preciso das informações, para melhor compreendermos sua narrativa. É uma escolha do que mostrar, quando mostrar, porque mostrar ao público, um laborioso trabalho de escrita.

A próxima e última parte da Gravação 2, marcada como "11h14: As empregadas da limpeza entram para mudar os lençóis e limpar o quarto" (p. 22), parece uma cena simples, uma conversa sobre o convívio da mãe com as faxineiras. Porém, nas entrelinhas, é-nos desenhado o cenário, a conjuntura na qual El Khatib se encontrava, o 'beco' em dar ou não a notícia para mãe. Quando questionado se ela conversava com as empregadas, a mãe responde:

Coitadas, elas riem-se comigo e conhecem-me todas. Quando alguém lhes dá atenção e as faz rir, elas ficam contentes porque eu acho que a maior parte das pessoas não lhes dá atenção. Uma delas disse-me que ficava feliz quando me via rir" (p. 22).

O que se passava na cabeça de Mohamed? Deixando de lado toda a esperança de melhora que a mãe ainda sustentava, havia os encontros e, conseqüentemente, os vínculos que ela acabara criando com as pessoas no hospital. É mais um peso adicionado à carga da informação que ele carrega. Essa é uma leitura que eu, observador e pesquisador tive com a narrativa estabelecida, uma possível versão. Isso é resultado das lacunas deixadas, daquilo que, propositalmente, não foi escolhido entrar na obra. Eis uma característica significativa de sua produção, os caminhos abertos para as fagulhas de pensamento por parte dos espectadores/leitores.

A Gravação 3 é disposta logo na sequência, sendo indicada como "11h32: o anúncio" (p. 22). Novamente o diálogo entre El Khatib e a mãe é mostrado com o áudio da ocasião. Como na anterior, a conversa se passa em árabe e é dublada em francês por Mohamed. Esse é o momento no qual ele revela a real situação que ela se encontra. Tudo começa circulando em torno da colocação de latas de conservas nos pés da cama, por causa do sangue e das pernas, até ele dizer que, caso ela sentisse muitas dores, teriam que ligar para o médico a fim de conseguirem um leito no hospital. Quando ela reclama das idas e vindas e da falta de receitas para novos remédios, não há mais escapatória e, enfim, ele lhe diz.

- Sem me darem uma receita.
- Não sem receita. (*Silêncio*) Mas para uma operação já não podem fazer mais nada.
- Sim isso as operações ou...
- A tua doença é como um cancro, quando a doença está muito avançada, se te operam não poderás sobreviver é demasiado perigoso (p. 23).

A partir desse ponto, os contrapontos ou dúvidas postas pela mãe são rebatidas por El Khatib acrescentando os problemas da doença: "Mesmo a quimioterapia, já não te podem fazer mais vai matar o teu fígado" (p. 23), "Sim estraga demasiado. Vais continuar este tratamento" (p. 23), "Este

tratamento não vai te curar” (p. 24), “Não, é só para que isto não piore” (p. 24), “Aos poucos de qualquer forma vai piorar” (p. 24), “Não nada... nem tratamento nem operação, não podem fazer mais nada foi o que ele disse há pouco” (p. 24). Dentro ou fora da obra documentada, sem dúvidas é um momento complicado para qualquer filho. Dizer tais coisas à mãe não é tarefa para todas as pessoas. A potência que essas gravações trazem para a obra é valiosa. Quando elas aparecem é como se fossemos transpostos para aquele acontecimento e tornássemos ouvintes do momento íntimo, escutando atrás da porta essa situação familiar.

A quarta e última gravação também é datada como 12 de fevereiro de 2012, “11h56: Vinte e quatro minutos depois do anúncio do cancro” (p. 42). No texto publicado, essa é a única gravação que é colocada após a marca de falecimento da mãe. Nota-se que, desde o início, elas foram utilizadas para enriquecer a narração e desenhar o quadro que Yamna se encontrava antes de partir. Agora, a Gravação 4 faz um retorno, um flashback daquele momento no qual ela finalmente descobre que o fim pode estar mais perto do que ela imaginava. Nela, vemos El Khatib e a mãe dialogando. Percebe-se que ela tenta a todo custo se agarrar na esperança de tratamento, apelando até para um questionável médico da *internet* que diz curar as pessoas, não importa a doença, apenas utilizando produtos naturais como: ervas, vinagre, mel... e orações para Deus.

– É publicidade enganosa isso, mãe, numa doença grave como a tua, as ervas não vão fazer nada. As ervas é para o caso de teres uma doença ligeira mas para alguém que tem de se submeter a uma operação pesada, as ervas não vão fazer nada. Agora, se quiseres experimentar, experimentamos...

(...)

– É graças à mistura vinagre-azeite com uma preparação que tomas à colher ou que podes pôr nos cancros, tens de tomar uma certa quantidade destes vinagres diferentes misturados e depois ele prescreve-te mel e ainda outras ervas.

– O mel é bom se te doer a garganta, mãe, ou se

estivesse constipada.

– Não, meu filho.

– Saber-se-ia se o mel curasse cancro (p. 42-43).

Fica evidente nas duas últimas falas dessa gravação a tentativa dela de se apoiar no que fosse preciso para acreditar que existe uma cura para sua doença. Mohamed insiste em fazê-la entender a gravidade: “Há muito poucas hipóteses de cura” (p. 43), entretanto, ela ainda hesita em aceitar: “A saúde vem de Deus. Como não há operação, não é possível... Há dois anos que me passeiam, este ano, este ano, este ano, vai ser este mês, este mês, este mês, e depois nada” (p. 43). Não houve ervas capazes de fazê-la melhorar. Oito dias depois, dia 20 de fevereiro de 2012, ela veio a óbito.

Bill Nichols, ao dissertar sobre a questão documentária, afirma que “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (Nichols, 2005, p. 20). É uma impressão porque mesmo que a gravação audiovisual possua essa propriedade de estabelecer uma relação de semelhança com o objeto registrado, toda e qualquer recorte do mundo é uma construção, uma fabricação de um olhar. Aqui há recortes, trabalho de escrita, lacunas, omissões, tudo o que El Khatib julgou ser necessário para a produção dessa obra.

Aos poucos, consegui eliminar o que era supérfluo para contar essa história. No programa, você ouviu minha mãe, esse médico e uma ou duas pessoas do meu ambiente familiar, minhas irmãs, que fazem algumas perguntas. [...] Tentei recriar aquele momento em que não podia continuar fazendo teatro como antes, pois não fazia sentido. O ponto de virada, o ato do nascimento, está lá⁶⁶ (El Khatib, 2019b, *online*, supressão nossa, tradução nossa).

⁶⁶ Progressivement, j’ai réussi à éliminer ce qui était superflu pour raconter cette histoire. Dans le spectacle, on entend ma mère, ce médecin et une ou deux personnes de mon environnement familial, mes sœurs, qui posent quelques questions. [...] J’ai tâché de restituer ce moment pour lequel je ne pouvais pas continuer à faire du théâtre comme avant, ça n’avait pas de sens. Le virage, l’acte de naissance est là.

A retomada que a última gravação ocasiona, faz com que a imagem criada da mãe, a partir das três primeiras gravações, volte ainda mais potente, mostrando que, se a saúde vem de Deus, não podemos lutar contra a efemeridade da vida.

Outro procedimento utilizado por El Khatib que é substancial e extremamente notável é a maneira com a qual ele lida com as datas e horas. Desde os primeiros momentos do prólogo somos atravessados por elas. Isso não é sem motivo. O autor relata que essa obra documental “é aqui restituída arbitrariamente sob a forma de um livro, de forma cronológica, mais ou menos linear” (p. 55). De fato, isso é feito. A organização textual é concebida a partir dos indicativos de datas e, às vezes, horas. Como são muitas datas e não estou me debruçando em cada uma delas, e sim como elas são procedidas, disporei em um quadro para melhor visualização de como elas estão ajustadas na obra textual.

Organização das datas e horas - Acabar em beleza		
Prólogo	maio de 2010	Extrato da peça <i>À l’abri de rien</i> .
	29 de agosto de 2011	Gravação 1 - conversa entre El Khatib e sua mãe sobre o que ele fazia na época.
	12 de fevereiro de 2012 - 10h56	Gravação 2 - diálogo com médico a respeito da não existência de cura.
	11h02	Médico diz para Mohamed que, de fato, a doença é um câncer (cancro).
	11h09	El Khatib omite a informação recebida do médico.
	11h10	Yamna fala ao telefone acerca de sua situação de saúde.
	11h14	Yamna comenta sobre a relação com as faxineiras do hospital.
	11h32	Gravação 3 - El Khatib anuncia para a mãe a realidade do câncer.
	11 de setembro de 2011	Reunião familiar para decidir quem doaria o fígado para o transplante da mãe.
	15 de janeiro de	Conversa entre Mohamed e seu pai a respeito do atraso

Ato I	2012	do seguro de repatriamento.
	21 de janeiro de 2012	Plano de levar a tia de Marrocos para França a fim de rever a irmã no dia 21 de abril de 2012.
	20 de fevereiro de 2012 - 3h15	Óbito de Yamna.
	19 de fevereiro de 2012	Ligação da irmã de El Khatib avisando que a mãe poderia não passar daquela noite. Ele estava em Belle-Île-em-Mer.
	20 de fevereiro de 2012 - 00h30	Ligação do pai de Mohamed na tentativa de uma última fala entre ele e a mãe.
	2h40	SMS enviado ao amigo Thierry informando que não iriam mais buscar a tia em Tânger.
	6h32	SMS enviado a algumas pessoas próximas, partilhando o falecimento da mãe.
	14h30	Chegada ao necrotério. Última foto e beijo. Pulseira guardada como lembrança.
	15h30	Chegada à casa da família. O pai lhe questiona: "onde estavas? (...) Tu não estavas... lá".
	22 de fevereiro de 2012	E-mail recebido de Norbert sobre o nascimento do irmão mais novo de Tisbé.
	23 de fevereiro de 2012 - 9h54	Selamento do caixão no necrotério.
	10h04	Rapaz da agência funerária comenta com El Khatib que fizeram uma boa escolha ao preferir enterrar, no lugar de cremar.
	23 de fevereiro de 2012	E-mail recebido de Yves-Noël dizendo que uma mãe, sobretudo uma árabe, é imortal, está nas poesias, nas palavras.
	24 de fevereiro de 2012	Lista de condolências. Melhor condolência de Mustapha El Ghazi.
	25 de fevereiro de 2012	SMS recebido de Thierry B com sua consolação.
	25 de fevereiro de 2012	Cerimônia dedicada à Yamna, na qual o imã ⁶⁷ , durante a oração, envia um SMS escondido.
	25 de fevereiro de 2012, ainda	Saída do cemitério de Tânger. Um dos tios conversa escondido com El Khatib, aconselhando-o a buscar uma nova mulher para seu pai.
	28 de fevereiro	Sopa para os convivas condolentes. O sumiço das tigelas

⁶⁷ Imã na religião islâmica é um guia espiritual, aquele que conduz a oração e as preces.

	de 2012	de sopa faz com que todos chorem, pois aludiram a partida de Yamna ao desaparecimento delas.
	29 de fevereiro de 2012	Fala sobre o testamento e um envelope com 1800 euros, deixado para a irmã mais nova, Samira.
	29 de fevereiro de 2012	E-mail de Norbert anunciando o falecimento de Rubens.
	13 de abril de 2012	Pequena conversa entre as irmãs.
	17 de fevereiro de 2012	Último dia que El Khatib encontrou-se com a mãe. Ele não a beijou por estar resfriado.
	12 de fevereiro de 2012 - 11h56	Gravação 4 - diálogo entre Mohamed e sua mãe acerca do médico que, supostamente, cura qualquer doença com ervas e produtos naturais.
	23 de fevereiro de 2012	E-mail de Jac a respeito de seus pensamentos sobre El Khatib e sua mãe, bem como seu luto.
	8 de maio de 2012	E-mail de M. dizendo para que Mohamed deixe de se lamentar pela perda da mãe, afirmando que ela não é o centro de tudo, e que ele deveria fazer outra coisa. Chega.
	14 de maio de 2012	El Khatib vai comprar 20kg de carne e acaba pagando apenas 50 euros.
	9 de julho de 2012	Ligação da irmã mais nova dizendo que sente falta da mãe.
Nota do autor	16 de julho de 2013	E-mail de Thms parabenizando o texto de Mohamed, mas adverte-o que ele vai se sentir culpado em fazer sucesso à custa da morte da mãe.

Essas são as partes apresentadas com indicativo de datas e/ou horários e um pequeno resumo para melhor entendimento do todo. Vemos que há muitas lacunas, saltos temporais, sublinhando o caráter de edição e recorte dos dados feitos por El Khatib. O tratamento é muito importante, dado que é o momento de criação. É na mesa de montagem que se exclui ou adiciona um documento, uma informação, e deveras produz a obra. Além dos lapsos, percebe-se que, como dito pelo autor, as datas são dispostas de forma cronológica, tendo algumas idas e vindas entre elas. Essas voltas são interessantes, pois são utilizadas para acrescentar um detalhe ou outro na

narrativa deixando-a mais encorpada, mais definida, marcando que aquele determinado dia ou acontecimento foi relevante. Essa reconstrução temporal não afeta apenas a obra artística, afeta também o jogo da memória de El Khatib ao ressignificar os acontecimentos. Vejamos alguns exemplos.

Depois das gravações do dia 12 de fevereiro, quando se descobre que a doença é um câncer e não há mais tratamento para cura, El Khatib adiciona um trecho, um comentário sem nenhuma identificação, mas significativo para o contexto.

Fiquei a saber que, em 1996, tinham proposto um transplante à minha mãe. Mas, na altura, ela não tinha qualquer dor e não tinha avaliado a gravidade do problema. Tinham-lhe dado cinco dias para refletir. Ela perguntou quanto tempo teria de ficar no hospital. Responderam-lhe uma semana. Ela disse não, o meu filho é muito pequeno.
Em 1996 eu tinha 16 anos (p. 24).

Depois disso, Mohamed decide voltar para o dia 11 de setembro de 2011 que, segundo ele, é uma data importante. Na ocasião, em uma reunião familiar, estavam presentes o pai e os cinco filhos. Era o momento de decidir quem doaria o fígado para a mãe, visto que os médicos decidiram novamente tentar fazer o transplante. Ainda não tinham os resultados de compatibilidade. O pai iniciou a discussão evidenciando que o sangue dele não era compatível, por consequência, teria que ser um dos filhos. A mais velha argumentou que até seria possível se não tivesse duas crianças pequenas. A mais nova se apressou em dizer que poderia ser ela a doadora, mas El Khatib a interrompeu afirmando que ele faria isso, já que ela era jovem demais e por acreditar que a mãe preferiria viver com um pedaço do filho dentro dela. Ele diz que esperava um debate a partir dessa fala, mas nada disso aconteceu. Por impulso se lançou e ficou decidido, logo ele que não suporta contato com sangue, não gosta de hospital, não confia nos médicos e não gostaria de ser operado. Depois os resultados chegaram e mostraram que ele não era

compatível.

Além da discussão acerca do transplante, vemos também o reforço do desenho da relação mãe/filho. No trecho destacado percebemos que, mesmo ele já sendo adolescente, com 16 anos, ela ainda o tratava como uma criança pequena. Não é por acaso que ela o chamava de 'meu leãozinho'. Existe um carinho, um amor estratosférico para com ele. E, pelo visto, ele entendia isso e, como forma de retribuição, se prontificou a ser o doador do fígado, crendo que ela gostaria dessa entrega vinda do filho querido.

Outra data utilizada por El Khatib para criar esse efeito de aproximação e cumplicidade com o público é o dia 21 de janeiro de 2012. Nessa narração, ele delinea o vínculo entre sua mãe e sua tia. Ele depõe que, por causa da doença, sua mãe não vai ao Marrocos há muito tempo. Isso fez com que ela não visse sua irmã mais nova, Hmama. Por uma questão diplomática e política, a França não concede facilmente visto de turismo para os árabes, e o motivo da doença de familiares é geralmente utilizado como motivo para migração, ou seja, as chances eram ínfimas para a tia viajar para França. Então, ele convidou um amigo e sua respectiva companheira, Thierry e Perle, que tinha uma pele suficientemente escura para se passar por muçulmana, a irem para Tânger buscar a tia. O plano era: chegando lá, a tia pegava o passaporte da companheira de Thierry e cruzava a fronteira com eles, depois a Perle encaminharia um novo documento e voltaria. Para mascarar a estratégia, fariam também a filmagem de um *road movie*, gravando de Paris até Tânger, caso fossem pegos na fronteira. Tudo estava organizado para acontecer no dia 5 de abril de 2012, promovendo o encontro entre irmãs no dia 21 de abril.

Ter contato com essas datas faz com que criemos uma linha do tempo dos fatos, ainda mais depois de imaginar a figura da mãe e as diferentes relações e laços que ela tinha,

bem como sua condição de saúde. Todavia, não para por aí, pois El Khatib opta por colocar na sequência um fragmento que potencializa esses sentimentos. No momento seguinte, nos deparamos com uma página preenchida pela data 20 de fevereiro de 2012, e um [3h15] perdido no meio desses escritos.

20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012 [3h15]	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
20 de fevereiro de 2012	20 de fevereiro de 2012
(...) (p. 28).	

Em nenhum ponto antes disso ele menciona que sua mãe falecera nesse dia e hora. Não é preciso. A enxurrada dessa data diz muito mais do que se ele tentasse narrar, dizer ao público. Ainda assim, na página seguinte, vemos uma rubrica indicando que “em cima do caixão, no aeroporto, podia-se ler: Natureza da Encomenda e Quantidade da Mercadoria: 1 restos mortais da senhora EL KHATIB” (p. 29). Com isso, percebemos que o plano de proporcionar o último encontro entre as irmãs que há tempos não se viam, foi desmanchado, derrogado. Se, durante a montagem, Mohamed decidisse colocar esses dois trechos distantes um do outro, correríamos o risco de se esquecer, ou não ligarmos uma ponta a outra, logo o choque e a reação seriam diferentes. No fim desse *looping*, da volta ao tempo, entramos rapidamente nos acontecimentos e nos dias anteriores e posteriores ao falecimento.

Foto 15 - Projeção da data de falecimento de Yamna



Fonte: Fotografia de autoria desconhecida, retirada do perfil de El Khatib no *Facebook*.

Ademais, El Khatib se vale da marcação das horas para passar a sensação de precisão, como se saber qual dia aconteceu o fato não desse conta do que ele está querendo contar. Isso acontece, por exemplo, no dia da partida da mãe, 20 de fevereiro de 2012. No dia anterior, 19 de fevereiro, Mohamed se encontrava em Belle-Île-en-Mer, uma ilha francesa, ou seja, distante de onde a mãe estava. Às 22h34, ele recebe uma chamada da irmã, pedindo para que ele fosse urgentemente para o hospital, dado que os médicos avisaram que Yamna não passaria daquela noite. Impossibilitado de sair de uma ilha, ele não vai ao hospital. Eis que começa a saga das horas.

Na madrugada do dia 20 de fevereiro, às 00h30, seu pai telefona, na tentativa de propor uma última conversa entre mãe e filho. No trecho, vemos uma transcrição do que o pai estaria dizendo ao aproximar o telefone perto da mãe: “É o teu filho, é o teu filho, diz-lhe *allah irdi alik*⁶⁸, diz-lhe *allah irdi alik*, dá-lhe a tua bênção, estás a ouvir-me, é o teu filho, anda lá fala com ele, diz-lhe, vá lá diz-lhe” (p. 30), e nada acontece. Às 2h40, mesmo que ela ainda não

⁶⁸ Segundo El Khatib nas notas da peça, “é uma expressão corrente no dialeto marroquino que consiste em dar a bênção, normalmente a uma criança” (p. 57).

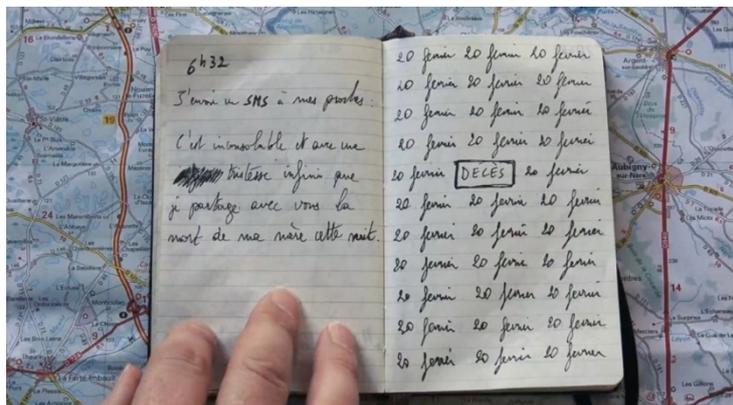
tivesse partido, Mohamed envia uma mensagem de texto para o amigo Thierry, cancelando o plano de ir para Tânger buscar a tia. 6h32, com o falecimento já anunciado, ele envia SMS aos mais próximos avisando "Inconsolável e com uma tristeza infinita partilho convosco a morte da minha mãe esta noite" (p. 31). De tarde, às 14h30, ele chega ao necrotério. Como não houve uma despedida afetiva, ele decide fazer isso como uma espécie de ritual. Ele entra na sala para vê-la, fotografa-a, retira a pulseira de identificação e guarda-a no bolso, e diz para si mesmo "acabou" (p. 31). Uma hora depois, às 15h30, ele chega na casa da família e seu pai cai em seus braços e questiona-o: "Onde estavas? A tua mãe teria gostado que estivesse lá, tu eras o seu filho mais querido... Tu não estavas... lá" (p. 31).

Quando nos deparamos com esse depoimento, no qual é especificado o dia e horário, e pela empatia gerada por meio da narrativa do espetáculo, nos colocamos a refletir acerca do turbilhão que passou e bagunçou a vida dele em questão de algumas horas. Desde a ausência do filho querido, até o ritual de despedida simbólica e a cobrança por parte do pai. Como estaria ele se sentindo nesses momentos? Ele, enquanto dramaturgo, poderia ter narrado esses acontecimentos sem dizer-nos em que horário aconteceram? Com certeza, mas quando ele utiliza desse elemento e estrutura dessa maneira, estreitamos o laço com o testemunho dele. Buscar alternativas de sustentação da história, de indexadores, tratamento nos documentos e materiais-vida, é uma tarefa essencial quando se trata de criação documentária, principalmente em um teatro documentado, no qual ele expõe esse percurso. A colocação de datas e horas foge do que é 'comum' encontrarmos em textos teatrais, é uma forma de desconstrução da escrita tradicional.

No quesito variação, gostaria de destacar alguns outros recursos utilizados por El Khatib na obra *Acabar em beleza*

que se configuram como documentos e materiais importantes. O primeiro, são as anotações feitas por Mohamed em seu caderno. Ao longo da peça, encontramos pequenos trechos que, imaginamos, terem sido escritos à mão por ele. Tais partes são indicadas no texto como “Notas no caderno”. Elas servem como acesso a um pensamento ou reflexão específica que El Khatib decidiu anotar. Na produção, nem sempre elas estão ligadas diretamente ao que está sendo narrado, mas produzem sentido pela interpretação que fazemos devido ao contexto em que estão inseridas. Além disso, observa-se que elas começam depois do falecimento da mãe.

Foto 16 – Anotações de Mohamed El Khatib em seu caderno



Fonte: Captura de imagem do trailer do filme *Renault 12* (2018)

Essa prática de anotar pensamentos pode ser vista também como a fabricação de um diário, no qual anota-se o presente que logo vira passado para, em algum dia futuro, recordar desse instante. Vale lembrar que

num diário, a identidade que se pretendia projetar termina por se mostrar muito pouco estável nos fragmentos desconexos à mercê das contingências e do imediatismo dessa escrita. A vida “em estado de acontecer”, a ignorância do futuro e o descontínuo em relação ao passado, nos deixam diante de uma performance que atualiza o processo de figuração do eu e da experiência ao mesmo tempo que faz do registro estratégia de sobrevivência do vivido (Leite, 2017, p.22).

Além disso, a escolha de colocar essas notas de caderno não deixa de ser também, para além da opção estética, uma questão subjetiva, íntima, de uma relação com aquele tempo de outrora.

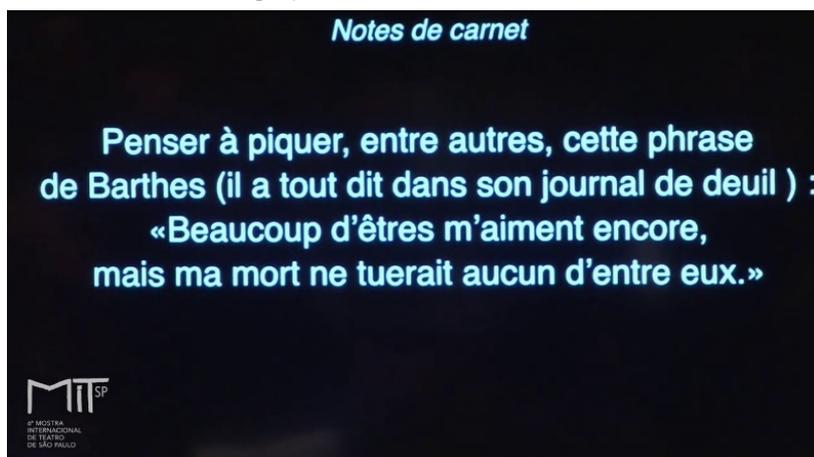
Recorrer aos arquivos não é apenas revirar o passado que foi alvo de registro. Há também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens, a não ser dentro da perspectiva sempre fracassada de acumular todas as imagens. Assim, o que se oferece à leitura não é apenas o passado, mas os outros tantos olhares que já se lançaram sobre ele, criando novas zonas de foco e desfoque que, em parte, garantem sua sobrevivência e, em outra parte, decretam sua morte. A utilização do material de arquivo é uma estratégia subjetiva, estética e, ao mesmo tempo, ético-política (Brasil et al., *apud* Leite, 2017, p. 23)

A primeira nota aparece entre os dias 25 de fevereiro de 2012, que marca o enterro de Yamna no cemitério de Tânger, e o dia 28 de fevereiro de 2012, quando aludem ao sumiço das tigelas com a perda da mãe. Nela, lemos o seguinte: "É sempre nas coisas que a tristeza se refugia" (p. 38). Não necessariamente isso quer dizer que ele havia escrito tal nota entre esses dias, mas pela conjuntura, ela é disposta nesse lugar específico como alavanca para o entendimento completo do acontecimento da tigela, pois foi o suposto desaparecimento desses objetos que serviu como gatilho para o choro de saudade e tristeza que há dois dias não acontecia.

As duas próximas notas são voltadas especificamente para o que chamamos de processo de luto. Entendemos que El Khatib busca expressar e até mesmo entender o que sente por meio das palavras, tanto suas, como emprestadas de outras pessoas. Existe, por exemplo uma nota em que ele junta uma poesia da artista Sophie Calle, com escritas de um texto inacabado de Roland Barthes. Destaco aqui algumas frases marcantes: "A morte estica, o luto estende" (p. 45), "Toda a gente avalia - apercebo-me disso - o grau de intensidade de um luto" (p. 45), "Pela primeira vez desde há alguns dias,

ideia aceitável da minha morte. E quem me vai chorar agora?” (p. 45), “Muitos seres me amam ainda, mas a minha morte não mataria nenhum deles” (p. 46), “Não estou de ‘luto’, demasiado psicanalítico. Não estou de luto, sinto dor” (p. 46). Nessa nota de caderno, composta por palavras de terceiros, percebemos que esse sentimento, o qual não sabemos muito bem nomear, é comum a todos. Quem já sofreu com a perda de uma pessoa amada entende o que ele estava sentindo e quem ainda não passou por isso consegue imaginar como será. Assim, a percepção de que a obra fala de um assunto coletivo, partindo de um caso particular, aumenta. Em cena, fragmentos das notas são projetadas, para que o espectador tenha acesso visual às palavras.

Foto 17 - Projeção de uma das notas de caderno



Fonte: Captura de tela do *teaser* da obra *Finir en beauté* apresentada na MITsp⁶⁹ (2019)

A segunda anotação se refere diretamente ao seu luto e parece ser escrita com suas próprias palavras:

Toda a gente é muito simpática comigo, no entanto sinto-me sozinho.
O estado de abandono torna-se e mim exacerbado.
[-]: O traço separa duas datas. No caso da minha mãe, por exemplo, 1950-2012. A sua vida inteira está contida neste traço.

⁶⁹ Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Não ouvimos os vivos como ouvimos os moribundos.

Certidão de óbito n.º 288.

Ter dito à minha mãe que ela estava medicamente condenada terá acelerado o processo do fim? Será que eu carrego a culpabilidade desta notícia? Creio que não.

Dever-se-ia escrever na entrada das unidades de cuidados paliativos: 'Têm de saber que estão aqui para morrer.'

Sabes o que tu és? - Não. - Um raio de um necrófilo... Pastiche da normalidade, isto simboliza o fracasso das convenções sociais em manter a ordem: um ramo de flores ao lado de uma cama de hospital.

A morte não torna mais forte, ela fragiliza.

PS: Pensar em inscrever o pai no Meetic Maroc e no mektoube.com (p. 46-47).

Nesse fragmento, encontramos um tom íntimo como se o compartilhamento dele acontecesse como um segredo, uma confissão, como alguém que expõe algo profundo de seus pensamentos, de seu diário. Entendemos sua revolta, sua dor através de suas palavras. Essa parte é estrategicamente colocada para nos fazer perceber que ele se encontrava no fundo do poço, talvez até imóvel frente ao fato de ter perdido a mãe. Depois dessa nota, Mohamed encaixou um e-mail que tenta proporcionar o contraponto do que ele estava sentindo, em outras palavras, a pessoa que enviou busca fazê-lo compreender que ele precisava voltar ao eixo, seguir a vida e encarar o mundo.

Aliás, se valer de e-mails recebidos é mais um dos recursos utilizados por El Khatib, uma outra forma de trazer materiais de espécies diferentes para a obra. No total, identificamos seis e-mails recebidos. Eles não são evidentemente descritos como e-mails, no entanto, conseguimos reconhecer pela estrutura usual, na maneira como os trechos são redigidos, iniciando com 'assunto' e finalizando com uma despedida.

O primeiro data do dia 22 de fevereiro de 2012, dois dias depois do falecimento de Yamna. Nele, Norbert anuncia que Rubens nasceu prematuro, depois de muitas complicações e uma operação *in útero* em um dos pulmões, ele conseguiu

sobreviver ao parto. Ele finaliza dizendo que espera que Mohamed e seus projetos estejam bem. Não há nenhuma ligação com o fato fúnebre, nem uma consolação, ou algo parecido. Não sabemos se há um desconhecimento por parte de Norbert, ou a notícia era tão pulsante que acabou esquecendo de oferecer algumas palavras a Mohamed. O que estaria fazendo ali um e-mail que, aparentemente, não tem conexão com o assunto principal da peça? No texto, algumas páginas depois, no dia 29 de fevereiro de 2012, ele recebe um novo e-mail de Norbert, mas agora para notificar a morte de Rubens. "A sua vida foi breve mas intensa para nós" (p. 40). Enfim, a efemeridade da vida. Como demonstrar com um traço a vida de alguém que viveu sete dias? Se de Yamna foi descrita como 1950-2012, o que colocar para o Rubens? A morte está à espreita. A arquitetura textual de El Khatib provoca-nos a questionar não só a parte teatral, mas o que isso balança e reverbera para nossas vidas, as relações, os afetos, o tempo que temos com aqueles e aquelas que amamos. Isso vai para além do que aconteceu com ele e seus conhecidos, mas do que pode vir acontecer com todos nós.

O segundo e-mail recebido tinha como foco a tentativa de uma consolação por parte de Yves-Noël. Ele data de 23 de fevereiro de 2012, tem como assunto "Uma mãe é imortal" (p. 34) e diz:

Mohamed

Seja como for, a morte das mães é algo que não existe, uma mãe é indestrutível, uma mãe é aço temperado e sobretudo uma mãe árabe que vela pela sua ninhada onde quer que esteja. O corpo desaparece algures na terra, mas o espírito mantém-se vivo, num movimento, numa recordação, num cheiro. E depois, estes instantes de separação, além de dolorosos, são preciosos. Eles marcam o tempo, o nosso tempo. Acaricia a tua dor. A tua mãe está aqui, nas tuas palavras, na tua poesia.

Uma mãe é imortal.

Com toda a minha amizade e meu afeto.

Yves-Noël

PS: Conheces alguém que possa fazer um trabalho

Fora a observação final, temos nessa mensagem um apoio emocional para El Khatib, um modo de reconfortar a dor sentida por ele. É inegável que Mohamed tenha conseguido eternizar sua mãe nessa obra, nessas palavras. Além disso, o fato de expor esse e-mail faz com que compreendamos que, por mais sozinho ele se sentisse, havia expressões de afeto e condolência para com ele.

Não só nesse, mas também no e-mail enviado por Jac, no dia 23 de fevereiro de 2012. Nele, o remetente encontra palavras que possam servir-lhe de apoio, dizendo que, talvez, a recordação, a memória, a lembrança sejam as coisas mais importantes daquilo que fica perante o que se vai. Assim como grande parte de nós, Jac também não conheceu pessoalmente a mãe de El Khatib: "Nunca vi a tua mãe mas através do que tu me dizias, do que tu me disseste sobre ela, imaginei logo quem ela podia ser, e não apenas particularmente para ti" (p. 44). Esse é o mesmo exercício que fazemos, ou seja, ao nos relacionarmos com todos esses relatos sobre Yamna, criamos imagetivamente a figura dessa mulher. Mohamed El Khatib (2018), em entrevista concedida à Radio France, conta que, mesmo ele tendo filmado sua mãe no hospital, preferiu não expor imagens dela, apenas o registro de sua voz. Tal opção foi feita justamente para que os espectadores pudessem se colocar na prática de imaginá-la e, quem sabe, poder imaginar suas próprias mães.

Não só mensagens acolhedoras El Khatib recebeu. Ele também expõe um e-mail recebido em 8 de maio de 2012, e a assinatura do remetente é suprimida, sendo identificado apenas pela letra M. O e-mail começa assim: "Ora bem, meu menino, escuta lá, porque tu comesas seriamente a sufocar-nos a todos com a tua mãe. Tens de perceber que nem a tua mãe, nem nenhuma outra mãe é o centro do mundo" (p. 48). O recado continua, mantendo esse tom de 'basta!', como se

dissesse a ele para parar de sofrer, virar a página, esquecer essa dor de filho que perde a mãe. O remetente ainda se coloca como exemplo: "eu não conheço a tua mãe, certo, mas eu, a minha mãe, detesto-a, odeio-a, que morra e volte a morrer, ela deu cabo da minha infância, deu cabo do meu pai, dos meus irmãos e irmãs" (p. 48). Seria isso uma projeção desse rancor na relação estreita que Mohamed cultivava com a mãe? Ao que parece, o luto enfrentado por El Khatib chegou ao ponto de incomodar o remetente que, por odiar a própria mãe, não compreende o motivo da dor imensa sentida pelo dramaturgo.

O último e-mail foi colocado na obra publicada depois da nota do autor, quase no fim de tudo. Datado de 16 de julho de 2013, ele foi escrito por alguém que assinou como Thms e seu conteúdo é quase todo parabenizando o trabalho de El Khatib. Digo quase todo, porque ele encerra a mensagem com uma alfinetada, uma frase para colocar Mohamed a refletir:

Assunto: texto
Parabéns, meu irmão.
Tu vais longe.
Dizes muitas coisas que através de histórias com piada ultrapassam completamente as histórias com piada.
É bonito.
É simultaneamente comovente e muito divertido. Tem se ser simples, nada de muito calculado.
Portanto, tens possivelmente um sucesso do caraças⁷⁰ em perspectiva que vai fazer-te sentir culpado por conseguires vencer na vida à custa da morte da tua mãe mas enfim, isso é outro problema...
Thms (p. 56)

Esse e-mail, milimetricamente colocado após o fim da peça, nos mostra o que pode ser um pensamento mais comum do que se espera. Questionar tal sucesso à custa da morte da mãe é papel da ética levantada e sustentada pela obra. O ato de documentar esbarra nessas fronteiras. Até onde podemos

⁷⁰ Interjeição utilizada em Portugal para passar a ideia de grande intensidade, algo de grau muito elevado.

ir? O que devemos ou não dizer? É correto fazer isso? São perguntas sem respostas, ou com respostas falseadas, visto que elas são dependentes de diversos fatores. Em todo caso, não é papel de Mohamed responder a essas ou a eventuais questionamentos acerca desse tema. Há presente uma demonstração de afeto e respeito pelo trabalho, pela mãe e, como dito por El Khatib, o resto é teatro. A partida da mãe foi a chegada do filho, a obra certidão de óbito, como ele mesmo já disse, se tornou sua certidão de nascimento.

Tentei recriar esse momento em que não podia continuar fazendo teatro como antes, pois não fazia sentido. O ponto de virada, o ato do nascimento, está lá. É como se, a partir daquele momento, eu me permitisse despir meu gesto até o osso, livrar-me do pesado maquinário teatral que insidiosamente nos força a produzir formas que são mais ou menos conscientemente padronizadas⁷¹ (El Khatib, 2019b, *online*, tradução nossa).

Além de se valer de textos em formato de e-mail, El Khatib utiliza as mensagens rápidas de poucos caracteres: o SMS. Essa forma de escrita, diferente dos elaborados e-mails, traz como peculiaridade a pontualidade do assunto, a agilidade no enviar/receber e a informalidade. Exemplo disso foi a mensagem enviada ao amigo Thierry, no exato dia do falecimento de Yamna: "Thierry, não vamos a Tânger..." (p. 30). Toda a complexidade do assunto, junto à fragilidade do momento, foi exprimida nessas poucas palavras. Assim como o SMS enviado às pessoas próximas, a fim de avisar a morte de sua mãe: "Inconsolável e com uma tristeza infinita partilho convosco a morte da minha mãe esta noite" (p. 31). Imagino que se fazia necessário que, naquele instante, fosse usufruído desse recurso para comunicar a todos. Isso também

⁷¹ J'ai tâché de restituer ce moment pour lequel je ne pouvais pas continuer à faire du théâtre comme avant, ça n'avait pas de sens. Le virage, l'acte de naissance est là. C'est comme si je m'étais autorisé, à partir de ce moment, à dépouiller mon geste jusqu'à l'os, à me débarrasser de la machinerie théâtrale pesante, qui oblige insidieusement à produire des formes plus ou moins consciemment normées.

serve para aqueles que responderam a notícia, como o retorno de Thierry: "Nada a dizer para te consolar, mas um pensamento para te acompanhar. Recomendação: leveza no luto. Com amizade, Thierry B." (p. 36). É mais um tipo de documento que ilumina uma outra face dos acontecimentos, variando os materiais, deixando a obra mais complexa e com nuances.

Ao longo do texto da peça encontramos um traço muito interessante do autor: as definições de palavras. No total, temos dez definições. Elas foram utilizadas em momentos específicos a fim de detalhar e expandir o sentido contido nessas palavras: transplante; médico; necrotério; luto; condolências; morte; fragilidade; perda; e unidade de cuidados paliativos. Tais definições não são retiradas de dicionários, como é usualmente feito quando se quer explicar o sentido de uma palavra. Elas são feitas a partir do olhar e do entendimento do El Khatib, ou seja, ele se vale desse recurso para expor a sua visão acerca daquilo que está sendo tratado. Essas observações são escritas em notas de rodapé como se fossem explicações retiradas de dicionários. É como um jogo com as palavras, definições, entendimentos e significados. Além disso, esse jogo vai para além da palavra propriamente dita, ele se vale desse gesto para desconstruir o que comumente se entende e/ou espera de um texto teatral. É incomum encontrar notas de rodapé como parte criativa da obra, não apenas como um recurso de explicar algo, e ele utiliza isso como um recurso de criação, um procedimento que quebra a expectativa e oferece um outro olhar para o texto de teatro. Elas estão ali grafadas a serviço de uma crítica e de desconstrução da herança teatral tradicional.

Trago alguns exemplos. No início da Gravação 2, quando é dito que o médico estava presente, Mohamed elucidada:

MÉDICO: Técnico especializado no campo da medicina depois de numerosos anos de estudos na área das ciências. Formado para identificar sintomas com precisão, elabora protocolos de tratamento que

deixarão mais ou menos sequelas. No entanto, não beneficiou de qualquer *training* para anunciar aos seus pacientes que estão condenados. Somos obrigados a reconhecer que é mais fácil acompanhar um sintoma do que uma pessoa (p. 17).

É perceptível que a definição é escrita nos moldes de verbete, bem como a intenção do autor de lançar mão desse método para expor a sua opinião acerca do assunto, baseando-se em suas próprias experiências e nos relatos mostrados no decorrer da obra. Uma espécie de crítica sarcástica a respeito da palavra destacada.

LUTO: Termo 'psicanalítico' que corresponde a um período, mais ou menos curto de acordo com as culturas, dito de 'trabalho' durante o qual uma pessoa se distancia, de uma forma razoável, suportável, vivível de um ser que desaparece, de uma relação que tem um fim definitivo.

FAZER O LUTO: Expressão estúpida que dá a entender que se trata de um trabalho que conseguiremos concluir, como acontece com todo e qualquer labor, com um pouco de boa vontade e de perseverança (p. 33).

Ao fazer isso, El Khatib nos passa uma sensação de 'à parte', como se estivesse abrindo parênteses com o objetivo de comentar, expor a sua opinião antes de prosseguir com o que de fato estava acontecendo. Esse endereçamento ao público pronuncia que a vontade dele de dizer algo sobre aquilo é tão grande que escapa à linha condutora como rápidos lampejos, retornando prontamente, sem se afastar demais do foco. Isso mexe com a estrutura entendida como um texto tradicional de teatro. Tanto é verdade que, na banca de qualificação desse trabalho, a professora Alexandra Moreira, também tradutora de *É a vida* para o português, relatou que em um determinado momento do texto há a presença da palavra 'amère' (amargo), que contém em sua grafia também a palavra 'mère' (mãe). Existe um jogo de compreensão muito forte dado o contexto da peça. Porém, isso em português não se encaixa. Como a tradutora poderia resolver? Colocar uma nota de rodapé

explicativa? Não é uma alternativa, visto que El Khatib já faz uso de notas de rodapé em sua obra artística, ou seja, o dramaturgo já se vale desse procedimento para desestabilizar os padrões do texto teatral.

Assim como as definições de palavras, Mohamed opta por rabiscar asteriscos no decorrer da obra textual, servindo de identificação para a última parte encontrada: as notas. Logo na primeira aparição dessa marca ele avisa que elas remetem às notas no final do livro. Vejamos alguns exemplos. No princípio, ainda na página 9, na qual nos deparamos com uma frase de epígrafe, El Khatib diz nas notas:

Poderia não ter alimentado esta tradição literária já gasta, que consiste na escolha de fórmulas definitivas que colocamos em epígrafe. Narcísico e decepcionante, este comentário mais ou menos enigmático serve igualmente como caução intelectual e inscreve o autor numa filiação relativamente prestigiosa (p. 57).

Começar com uma epígrafe é um traço que encontramos apenas na obra textual, dado que ela não vai para o palco. Ele optou por colocá-la em seu texto como sátira dessa tradição literária que ele pretende desconstruir com essa obra.

Depois dessa, El Khatib apresenta uma segunda nota que causa uma virada de perspectiva. Como já comentado, as gravações feitas por ele no hospital foram feitas com uma câmera *Sony*, igual a de Alain Calavier, tendo pagado na época 3000 euros por ela. Entretanto, Mohamed acrescenta um detalhe a esta história, dizendo que:

Enviei meu manuscrito a Alain Cavalier escrevendo-lhe que foi graças a ele que pude fazer o meu primeiro filme com a 'sua' câmara *Sony*. Aquando do nosso encontro, ele tirou a máquina para fora e disse imediatamente 'Tenho de lhe confessar uma coisa, a minha câmara só custou 800 euros, você foi levado' (p. 57).

Essas explicações feitas em formato de notas finais remetem às notas pós créditos que existem nos filmes documentários. São informação que são apresentadas para explicar, comentar, ou relatar algo. Penso que esse recurso foi utilizado por El Khatib como um procedimento de substituição das notas de rodapé tradicionais, uma vez que ele já usou as notas de rodapé com uma outra função. Uma escolha que diferenciou o texto e deixou a obra mais multifacetada.

Assim como Piscator e tantos outros usufruíram do procedimento dramático de levar os documentos à cena a fim de sustentar seus discursos, El Khatib se vale desse mesmo princípio em *Acabar em beleza*, para materializar algumas coisas de sua narrativa. Como já pontuado, ainda que ele tenha filmado a mãe no hospital, ele não exhibe esses arquivos de vídeo no palco. No lugar, ele expõe apenas os áudios, com a intenção de provocar o público a imaginação. Todavia, em um determinado momento, o autor entrega aos espectadores uma foto do cadáver de sua mãe (talvez aquela feita no necrotério em sua última aproximação física com ela). Essa fotografia, por vezes chocante, causa um aterramento no público. Mohamed (2018) comenta que esse ato não é para provar que a história é verdade, mas para desestabilizar com o dado não ficcional.

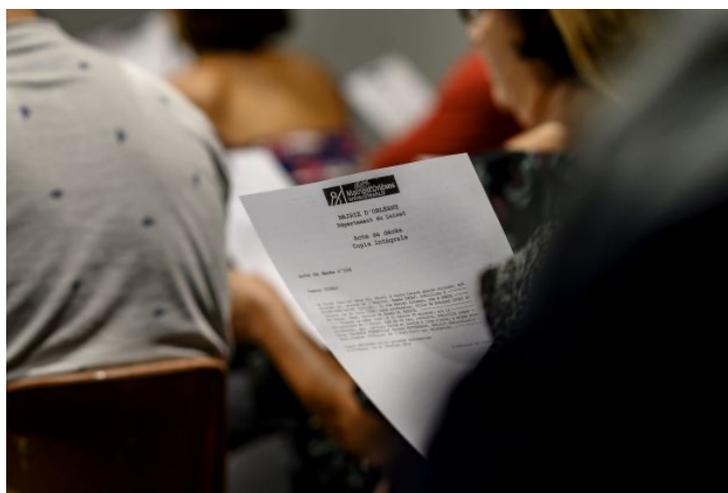
O mesmo acontece com outros dois documentos: uma cópia da certidão de óbito de Yamna e o bracelete de quando ela estava hospitalizada. Esse primeiro, por se tratar de uma estrutura textual rígida, comum aos documentos administrativos, faz com que o público se depare com uma parte mais burocrática da morte, diferente dos demais documentos e materiais-vida que, de certa maneira, são atravessados por sentimentos, emoções, afetos. El Khatib, na mesma entrevista concedida à Radio France, expõe que ele utiliza esse arquivo para proporcionar um momento de

confrontação entre os espectadores e o dado não ficcional, visto que não é sempre que estamos diante um documento como tal. Reparar na forma como ele foi redigido, o rigor da língua, as palavras frias, promove ao público uma experiência distanciada do desencadear da peça, lidando com uma outra versão da perda.

O bracelete do hospital também possui uma força no que diz respeito ao dado não ficcional. Não vemos uma certidão de óbito cotidianamente, porém a relação com ela ainda é maior do que com o bracelete. Em outras palavras, guardar esse objeto é menos usual do que possuir o documento administrativo. Essa sensação de íntimo e único aumenta a potência do discurso de El Khatib, é como um choque no espectador, em especial aqueles que lidam como um tabu a questão da morte.

El Khatib coloca esses objetos nas mãos dos espectadores, devendo passar um para o outro, engendrando uma conexão entre ele, os documentos e o público. Ele argumenta na entrevista que fazer circular esses dados pode criar uma união entre os envolvidos, como se estivessem em família, colocando todos no mesmo espaço/tempo refletindo e pensando sobre o assunto tratado na obra.

Foto 18 - Cópia da certidão de óbito de Yamna nas mãos de um espectador



Fonte: Foto de Nereu Jr. - Foco in Cena

Além desses, ele leva para a cena o seu caderno pessoal de anotações, como um diário, lendo as notas de caderno diretamente da fonte primária, originária, no papel em que escreveu quando estava no turbilhão dos acontecimentos. Esse objeto não é passado para o público, todavia, a simples presença dele nas mãos do autor faz com que outras camadas sejam adicionadas.

É inegável que abordar o assunto da morte de sua própria mãe é um assunto delicado, doloroso e, para certas pessoas, um tabu. Ver o testemunho do filho que perdeu a mãe, estar em contato com os documentos e materiais-vida produzidos por ele, imaginar a imagem dessa mulher hospitalizada e conhecer a história desestabiliza os sentimentos, percepções e questionamentos do público, coloca-nos em xeque, aflora a empatia pelo outro. Para contrabalancear o clima tenso que se instaura por esse viés, El Khatib opta por adicionar algumas pitadas de humor, uma espécie de alívio cômico para os depoimentos densos.

Temos como exemplo desse recurso diferentes pontos da obra, discorrerei aqui sobre alguns. Depois da Gravação 3, na qual Mohamed anuncia para a mãe a sua real situação, há um pequeno trecho em que ele fala da proposta de transplante que a mãe recusou por ter que passar uma semana fora de casa, longe do filho. Já comentei sobre esse fragmento, porém, agora gostaria de dar enfoque à situação em si. O traço de humor presente nessa parte surge ao pensarmos que a mãe decidiu declinar de um transplante por receio de deixar o filho sozinho por uma semana, sublinhando que ele seria muito pequeno, e, logo em seguida, Mohamed diz que não, na ocasião ele já era adolescente, tinha 16 anos. O apego da mãe para com o filho, mesmo ele não sendo mais criança, substitui e embaralha o senso de urgência daquele momento. Mal sabia ela o risco que tal escolha acarretaria.

Em outro momento, na reunião familiar para decidirem quem seria o doador para o possível transplante, El Khatib se precipitou e lançou-se como voluntário, argumentando que a mãe poderia gostar que fosse ele. Ele esperava que essa ação abrupta gerasse uma discussão, na qual cada um colocaria a sua visão, seus argumentos. Contudo, ele não contava com a recuada de todos, deixando-o como suposto doador oficial, sem questionarem. É engraçado imaginar essa cena, dado que logo depois ele confessa não gostar de hospital, não querer ser operado, não confiar nos médicos. Movido pelo calor do momento, ele se prontificou para algo que, analisando friamente, não se sentia preparado, sentia medo. Sorte dele (ou não, depende do ponto em que se olha) que os exames mostraram que ele não era compatível.

No dia do enterro de Yamna, no cemitério de Tânger, El Khatib nos conta que a lápide dela possuía um erro ortográfico em seu nome, por isso eles cogitaram a possibilidade de refazê-la. Mas como o valor de uma lápide nova era de 400 euros, seu pai desistiu de comprar, e para corrigir colocou um pouco de corretivo branco, aquele material escolar que serve para esconder erros. “Mas fica bem, as sepulturas são brancas, não se vê muito” (p. 37). Percebe-se que, mesmo em um momento delicado como a narração do dia do sepultamento, há uma brecha para que um fragmento de humor possa emergir, quebrando a tensão gerada.

No e-mail de condolências enviado por Yves-Noël também tem uma frase que foge da proposta da mensagem. Depois de belas palavras, com significados profundos e tocantes, o remetente adiciona: “PS: Conheces alguém que possa fazer um trabalho coreográfico com não-bailarinos?” (p. 34). A pessoa acabou de perder a mãe e recebe um e-mail de consolo que no final corta totalmente o assunto e faz uma pergunta de trabalho. A estranheza desse acontecimento, com certeza, carrega um humor peculiar, *nonsense*.

Trago por último um outro acontecimento, datado do dia 14 de maio de 2012, quando Mohamed narra o seguinte: seu cunhado iria retornar de Meca e seu pai pede para ele ir a um açougue que vende produtos específicos da cultura muçulmana, chamado de *talho halal*, a fim de comprar vinte quilos de carne de vaca. Ele chega, cumprimenta o açougueiro em árabe e anuncia ser filho de Ahmed. Como existem muitas pessoas com esse nome, ocorre então esse diálogo:

- Ahmed de Argonne?
- Não, Ahmed de Meung-sur-Loire..
(*Ele não está a ver*)
- Ahmed que vem de Tarquist?
- Não, Ahmed de Tânger...
(*Continua a não ver*)
- Ahmed que tem um Peugeot 405?
- Não, não!
- Ahmed cuja mulher faleceu?
- Sim!!! Sim, sim, é isso! Sou eu, enfim é a minha mãe... (p. 49)

Como era de se esperar, o clima no estabelecimento esfriou. O homem cortou um belo pedaço e disse que tinha custado 80 euros. El Khatib lhe alcançou uma nota de 50 e, quando ia pegar o que faltava, o vendedor disse que venderia pelo valor mais baixo mesmo. Nesse trecho, Mohamed nos oferece uma pequena dose de humor com o diálogo acerca de Ahmed, porém ele ainda vai além. Nas notas, ele adiciona mais uma informação à história: "Ao ler este fragmento, Daniel Kenigsberg faz-me saber que 80 euros para 20 quilos de carne num talho não é credível" (p. 58). Ou seja, o valor cobrado inicialmente já não estava condizendo com a quantidade de carne, mas pela situação em que se encontrava Mohamed e o clima instaurado a partir da conversa sobre seu pai fez com que houvesse mais um desconto enorme. Uma conjuntura incomum e, por isso, traz um frescor, um leve humor ao imaginar o acontecimento e posteriormente ele descobrindo o que de fato se passou.

Semelhante ao tom confessional que transparece nas

anotações feitas no caderno, na obra textual, Mohamed se vale da nota do autor para expressar brevemente como foi o processo de criação e, depois, escreve um texto de desabafo, como se ele abrisse seu íntimo, seus pensamentos e seu coração pela última vez, compartilhando com o leitor seus sentimentos. Eis mais um traço do que identifico como seu teatro documentado, a partilha do que e como foi o ato de documentar.

No que diz respeito ao processo de montagem da obra documentária eu já trouxe para essa pesquisa, portanto, gostaria de perscrutar a outra parte, a que se refere ao aspecto pessoal do autor. O primeiro ponto de destaque é que El Khatib concebe um subtítulo para a nota: "Crônica de uma morte anunciada" (p. 55). Ele em si não nos diz muita coisa, ou nada além do que conhecemos. Mohamed reforça o sentido escrevendo que, de fato, a obra não cria um suspense em volta do falecimento de sua mãe. Sabemos disso e somos capazes de imaginar os sentimentos envolvidos. Notamos esse fato no decorrer da peça. Entretanto, o que se segue, o segundo ponto de destaque, adiciona uma nova camada.

Existe nesse texto, talvez, um sentimento de tempo não aproveitado suficientemente bem, como se olhasse para o passado e percebesse que algo a mais poderia, quem sabe, ser feito. Isso fica evidente não apenas na quantidade de vezes que se repete a palavra 'teria', como também na aplicação do tempo verbal, utilizando o verbo 'ter' no futuro do pretérito, seguido do particípio passado dos verbos principais.

Não há qualquer suspense, no final sabemos que ela morre e o filho está muito, muito triste. Sabemos também que se pudesse voltar atrás agiria certamente de outra maneira. Teria sido mais simpático. Teria sido mais curioso. Teria tido em conta os sintomas. Teria tentado ajudar como deve ser. Teria procurado implicar-se mais. Teria procurado a melhor clínica. Teria aprendido árabe. Ter-se-ia unido à família. Teria tentado estar acima da média. Teria sido um

Esse texto de desabafo, colocado ao final de uma obra densa sobre o falecimento de uma mãe, é como um arremate dos detalhes expostos. Não há enrolação, não existe escapatória. É um sentimento que não consegue ser datado, não é captado nas gravações. Depois de todo seu testemunho, dos documentos e materiais-vida apresentados, das histórias narradas, do trajeto cronológico pela parte exposta de sua vida, foi na nota de rodapé que encontramos um Mohamed diferente, fragilizado, sentindo-se culpado pelo que aconteceu, talvez por não estar junto da mãe no momento de sua partida, por se sentir responsável da mãe não ter aceitado a primeira chamada para o transplante para ficar com ele, por não ter tomado alguma outra atitude para resolver a situação.

Ele finaliza sua nota questionando a si e lançando uma reflexão para todos: "Os pais perguntam sempre a si próprios se terão sido bons pais. Mas nós, será que nós fomos bons filhos? Será que enquanto filhos estivemos à altura? Será que fomos filhos olímpicos?" (p. 55). Está mais que evidente que a obra *Acabar em beleza* se trata de um assunto pessoal do autor. Nela, ele expõe e testemunha o falecimento de sua mãe, bem como a sua dor. Vemos ao longo dela diversos traços de sua origem marroquina, a relação familiar, diferentes materiais-vida e registros, dados não ficcionais, manipulação da ficção, depoimentos, comentários, indicações, marcas de escrita, edição, tratamento... Porém, mesmo que todos esses pontos girem entorno de um tema íntimo, essa obra documentada consegue nos colocar a pensar para além dessa primeira camada, ocasionando momentos imagéticos reflexivos sobre a própria vida humana e sua efemeridade, o sistema burocrático que vivemos, a possibilidade de vivenciarmos situações semelhantes àquelas apresentadas, a probabilidade de partida das pessoas amadas e a dor gerada com isso.

No fim, percorremos numerosos caminhos, observando e analisando os procedimentos dramaturgicos utilizados por Mohamed El Khatib nesse trabalho documentário. Uma obra rica no que se refere ao uso de dispositivos, materiais e documentos, com uma escrita intimista que maneja as palavras, organizando parte por parte, selecionando e dispondo meticulosamente os fragmentos essenciais, manipulando a ficção e servindo dela para corroborar sua narrativa. Como diz a epígrafe que abre essa análise, e El Khatib deixa claro em *Acabar em beleza*, qualquer semelhança com a realidade é um resultado direto de um laborioso trabalho de escrita artística.

CAPÍTULO IV – OS PAIS QUE PERDERAM SEUS FILHOS

« Pourquoi as-tu fait ça, Daniel ? »
Peut-être que ça relève de la chance
des artistes de pouvoir transformer
ce qui leur arrive et changer la
merde en or...⁷²

Daniel Kenigsberg

4.1 - *É a vida* e seus procedimentos dramaturgicos de documentação

Para iniciar a análise de *Acabar em beleza* eu trouxe para a discussão parte de um artigo de Jean Lancri, no qual ele indica começar algo pelo meio. Na contramão dessa indicação (evidentemente começar pelo meio não se trata de uma regra), Mohamed El Khatib identifica o ponto inicial de *É a vida* o fim, mas não qualquer fim, e sim o fim de sua mãe, que culminou no espetáculo *Acabar em beleza*. Um dia, Fanny e Daniel foram assistir ao espetáculo *Finir en beauté* em Marseille, na França.

Foto 19 - Daniel Kenigsberg, Fanny Catel e Mohamed El Khatib.



Fonte: Autor desconhecido - Foto retirada do *Facebook* do Théâtre Ouvert.

⁷² “Por que você fez isso, Daniel?” Talvez seja a sorte dos artistas serem capazes de transformar o que acontece com eles e transformar merda em ouro... (Tradução nossa).

Na ocasião os dois se encontram e, segundo Daniel, eles se sentem compreendidos, pois ambos haviam perdido seus filhos. Um sentimento estranho, compartilhado, que os fazia se sentirem extraterrestres (Kenigsberg, 2019). Eles passaram a noite na companhia de El Khatib e disseram-lhe que se sentiram tocados com o trabalho. Se encontraram uma ou outra vez, até que Mohamed decide enviar um e-mail convidando Fanny e Daniel para construírem um projeto teatral juntos (Salino, 2017). Eles aceitaram a proposta de aventura: "Havia a confiança inspirada por *Finir en beauté*, a simplicidade da montagem e a maneira bem-humorada com que contei a doença e a morte de minha mãe, às quais eles eram sensíveis"⁷³ (El Khatib, 2017b, p.6, tradução nossa). E assim começa a jornada de *É a vida*.

Assim como fiz com a obra *Acabar em beleza*, inspecionei e elenquei alguns procedimentos que compõem o trabalho de El Khatib no espetáculo *É a vida*. Para a análise, foram utilizados: o texto da obra publicado em português com tradução de Gabriel F., o texto em francês publicado pela editora Les Solitaires Intempestifs e um registro áudio/visual do espetáculo (Zirlib, 2018) apresentado em Lisboa⁷⁴.

De que maneira inicia de fato *É a vida*? Respondo essa pergunta com um complexo: depende. Depende de qual formato estamos nos referindo. Isso porque os três documentos supracitados principiam de uma maneira. Escolhemos então o texto publicado em francês. Logo na primeira parte entramos em contato com o título acompanhado de um subtítulo - *C'est la vie: Une fiction documentaire*. Perceba que parece haver

⁷³ « Il y avait cette confiance inspirée par finir en beauté, la simplicité du dispositif et la délicatesse teintée d'humour avec laquelle je racontais la maladie et la mort de ma mère, auxquelles ils avaient été sensibles ».

⁷⁴ As referências dos materiais utilizados nessa análise se encontram ao final da escrita, na parte 'referências'. O vídeo do espetáculo foi gentilmente cedido pelo coletivo Zirlib. Para visualizá-lo é necessário autorização da companhia.

um destaque para o entendimento de que se trata de uma ficção documentária, ou seja, é mostrado prontamente que esse trabalho não possui a mínima intenção de se apoiar em um sentido tradicional e histórico do documentário, mas sim de se colocar como um projeto híbrido, característico dos novos teatros documentários. Como já abordado, há um traço criativo de Mohamed El Khatib em se dedicar na fabricação de uma ficção que sirva para modificar a realidade, sem descaracterizar o seu gesto documental.

Algo parecido ocorre no texto em português, porém com uma ligeira modificação. O tradutor Gabriel F. optou por traduzir o subtítulo como *É a vida: Um documentário-ficção*. Note que o modo como grafamos uma concepção muda também o enfoque envolvido nela. No final das contas, em ambos os casos, chegamos em um lugar comum: a forma como El Khatib mescla ficção com não ficção. Porém, nessa segunda escrita o que se destaca é o lado documentário do projeto, mais do que a parte ficcional. Talvez essa diferença não modifique a experiência dos leitores, porém, academicamente é importante que eu destaque essa dessemelhança, dado que essas nuances interferem na elaboração conceitual da proposta.

A fim de corroborar essa ideia de composição, há um trecho de destaque também no início da peça francesa: "Esta história foi elaborada com a cumplicidade de Fanny Catel e de Daniel Kenigsberg. Toda semelhança com a realidade nunca é fruto de uma coincidência, mas de um laborioso trabalho de escrita"⁷⁵ (El Khatib, 2017c, p. 9, tradução nossa). Aqui fica mais do que elucidado que tudo o que estamos prestes a ver, ler e apreciar, trata-se de um trabalho de escrita, de criação e não apenas materiais brutos. Esse trecho também é encontrado na versão em português, porém não no início do texto, contudo, no final, em uma parte intitulada 'guia

⁷⁵ Ce récit a été élaboré avec la complicité de Fanny Catel et Daniel Kenigsberg. Toute ressemblance avec la réalité n'est jamais le fruit d'une coïncidence, mais d'un laborieux travail d'écriture.

prático'. Para não perder o fio condutor da minha análise, não irei discutir e/ou apresentar, nesse momento, esse guia, pois eu o abordarei mais para frente dando a ênfase que merece.

A partir de agora, irei focar no estudo e investigação apenas da peça publicada em francês e o registro áudio/visual do espetáculo, ou seja, não utilizarei o texto em português. O motivo dessa escolha está no fato de este último documento apresentar uma organização muito distinta dos outros dois, que seguem uma sequência mais próxima entre si. Em um momento oportuno, voltarei à publicação brasileira para fazer alguns apontamentos.

Em *É a vida*, El Khatib também se vale de uma epígrafe para jogar tanto com o tema da obra, como com a própria estrutura do texto de teatro. Esse trecho trata-se de uma piada, encontrada no livro *La Bible de l'humour juif* (1999), escrito por Marc-Alain Ouaknin e Dory Rotnemer. Não há uma indicação da autoria da piada, mas em minhas pesquisas identifiquei como pertencente a este livro.

- Rabino, eu quero morrer!
- Morrer não é uma solução...
- Viver! Então, eu tenho que viver?
- Viver não é uma solução...
- Então, rabino, qual é a solução?
- Quem lhe disse que havia uma solução?⁷⁶ (Ouaknin e Rotnemer *apud* El Khatib, 2017c, p. 11, tradução nossa)⁷⁷

Esse procedimento da utilização ocorre a princípio por duas razões: a primeira é para dar um outro tipo de alívio

⁷⁶ - Rabbi, je veux mourir !
- Mourir n'est pas une solution..
- Vivre ! Il me faut donc vivre ?
- Vivre n'est pas une solution...
- Alors Rabbi, quelle est la solution ?
- Mais qui t'a dit qu'il y avait une solution?

⁷⁷ Os fragmentos de texto são retirados da publicação em francês, tendo como referência EL KHATIB, Mohamed. **C'est la vie**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2017c. Todos os extratos terão tradução nossa, desse modo, para evitar repetição, a partir desse ponto, destacarei apenas a página onde se encontra a citação.

cômico para o assunto tenso e 'pesado' tratado na obra. A segunda é porque o próprio Daniel tem o costume de fazer algumas dessas piadas e contar algumas histórias, principalmente as que se referem ao tema - judeus. Em uma entrevista, quando abordado sobre essa mistura de sentimentos mais densos e delicados com umas pitadas de humor e risos, Daniel comenta o seguinte: "Mohamed não sabe, mas ele é um autor judeu. Por que as pessoas quebram copos em casamentos judaicos? Porque, no momento de felicidade, há também a queda do Templo"⁷⁸ (Kenigsberg, 2019, p. 21, tradução nossa). Percebemos nesse trecho que ele apresenta esses momentos de analogias com pequenas histórias ou tiras judaicas para traçar paralelos com o que está acontecendo ou estão conversando.

Ao perceber esse traço de Kenigsberg, Mohamed escolhe colocar isso no espetáculo. No início de preparação e construção da obra, El Khatib convidou Fanny e Daniel para uma espécie de residência no Centre Dramatique National d'Orléans (Centro Dramático Nacional de Orléans), uma casa, com jardim e espaços agradáveis destinados para receber e acolher os artistas. No tempo que passaram nesse lugar, eles foram vivendo e vivenciando esse encontro, e a partir disso, faziam registros, documentando o que fosse necessário para futuramente trabalhar com esses materiais-vida. Entre as atividades e conversas, El Khatib propôs para Daniel um momento só com histórias judaicas: "então, durante duas horas, contei cinquenta histórias judaicas, algumas das quais guardamos para esta sequência"⁷⁹ (Kenigsberg, 2019, p. 10, tradução nossa).

Mas como essas histórias e piadas entram na obra *É a*

⁷⁸ « Mohamed ne le sait pas, mais c'est un auteur juif. Pourquoi casse-t-on un verre à un mariage juif ? Parce que dans le moment de bonheur, il y a aussi la chute du Temple ».

⁷⁹ « Et donc, pendant deux heures, j'avais raconté cinquante histoires juives, dont certaines que nous avons conservées pour cette séquence ».

vida? Na parte textual, daquilo que foi publicado, não há uma parte dedicada além da epígrafe supracitada. Todavia, elas aparecem com grande força na apresentação do espetáculo. Logo falarei com mais afinco sobre a divisão da peça, mas para contextualizar rapidamente esse procedimento, vale dizer que ela é dividida em três partes. Entre a primeira e a segunda parte, há uma indicação de que nesse entreato os atores se reidratam. É nesse momento que Kenigsberg se deleita a contar piadas e histórias.

É um momento que me pertence, um aparte que parece que não é interpretado e é, e é preciso sempre tentar encontrar algo engraçado para dizer. Geralmente, sou eu quem decide. [...]. É a única parte do espetáculo que é improvisada. Qualquer coisa que possa representar um problema é tirada da força do momento⁸⁰ (*Ibid.*, p. 11, supressão nossa, tradução nossa).

No espetáculo, este instante tem a duração de aproximadamente dez minutos e, como comentado por Daniel, não há um texto fixado, pelo contrário, existe um espaço para trazer para o palco coisas improvisadas, inspiradas a partir do momento vivido, não apenas em histórias judaicas. Daniel relata que, um dia, Fanny e ele estavam apresentando o espetáculo na cidade do Porto, em Portugal, enquanto Mohamed estava em Marrocos. Na ocasião, eles dormiram no próprio teatro que lhes fornecia alojamento. A moça que trabalhava no teatro e estava sendo guia dos atores lhes disse que para entrar nos quartos era preciso colocar um código. Curiosamente, a senha de Daniel e sua esposa era 0401, seguido da tecla estrela. Essa era a data de nascimento do seu filho, Sam. Primeiro Kenigsberg e sua esposa ficaram atônitos, mas, depois de um tempo, riram da situação e enviaram uma mensagem para El Khatib para contar o ocorrido.

⁸⁰ C'est un moment qui m'appartient, un aparté qui apparaît comme non joué et qui l'est, et il faut toujours essayer de trouver une connerie à dire. Généralement, c'est moi qui décide. [...]. C'est la seule partie du spectacle qui est improvisée. Tout ce qui pourrait poser problème est récupéré dans la force de l'instant.

Mohamed lhe respondeu dizendo para ele colocar isso no espetáculo, contar isso ao público. E foi o que ele acabou fazendo nesse espaço de tempo entre a primeira e a segunda parte (Kenigsberg, 2019).

Se o texto inicia com o título, na sequência essa epígrafe, porém essa epígrafe não entra no começo do espetáculo, como se dá o princípio da apresentação? No palco, para a chegada do público, é projetado o nome da obra, até o momento em que todos estiverem devidamente acomodados. Isso não demora a acontecer porque há um número bem reduzido de lugares. São disponibilizados apenas cento e quarenta assentos (Kenigsberg, 2019). Essa delimitação foi pensada para garantir a proximidade dos espectadores com os atores. Existe a intenção de causar fisicamente essa união entre palco e plateia, uma junção em um único corpo pulsante naquele instante, um lugar de intimidade.

Quando todos já estão em seus lugares, é distribuído aos espectadores um material, uma espécie de guia prático. Esse documento forjado pelo dramaturgo é de extrema importância para a obra, como uma extensão do texto e do ato de documentar. Nesse gesto fica mais explícito a forma do teatro documentado realizado por El Khatib. Muitos dos passos de criação, transformação da escrita e documentação é colocado nesse material, dando a ele não apenas um caráter de auxílio, ou de tira-dúvidas sobre o projeto e o espetáculo, mas um caráter de composição, como uma outra face da obra documentada. Esse procedimento de distribuir alguns documentos para o público se assemelha ao que ocorre em *Acabar em beleza*, porém, há nesse material distribuído em *É a vida* uma construção mais complexificada, se tornando um tipo outro de documento.

[...] se foi necessário disponibilizar esse *fact-checking* para o público, é porque ela não restabeleceu simplesmente uma verdade factual, mas revelou um processo de escrita e, assim, tornou o

leitor ou espectador cúmplice na criação da história⁸¹
(El Khatib, 2019b, *online*, tradução nossa).

O guia é dividido em algumas seções, ao longo dessa análise comentarei e explicarei cada uma delas. Na edição publicada, ele é colocado no final do livro, após a última parte da peça, com apenas uma exceção: o segmento intitulado 'gênese', pois ele introduz a primeira parte da obra.

Agora, para poder dar seguimento, é preciso que eu esclareça a estrutura da peça. Conforme dito anteriormente, *É a vida* é dividida em três partes, ou também, três atos. Essa segmentação ocorre como um jogo com uma das estruturas mais tradicionais dos textos teatrais: a peça em 3 atos. Enquanto em *Acabar em beleza* El Khatib joga com a obra em um único ato, nessa, ele apresenta essa organização, porém mantém uma intencionalidade semelhante, a de desconstruir e brincar com o texto para teatro.

Desde Aristóteles, há uma preocupação com a estruturação de uma peça de teatro, pensando em formas de mostrar a história, a narrativa se valendo de cortes ou separações em partes. Para isso, foi proposto a decupagem em três fases: prótase, epítase e catástrofe. De forma resumida, a primeira refere-se à exposição e um primeiro encaminhamento dos acontecimentos. A segunda trata-se de um aprofundamento, uma complicação na história. Já a última, concerne a resolução, um fechamento (Pavis, 1999). É comum a passagem de uma parte para outra ser marcada e indicada de diferentes formas, a depender das necessidades das peças. É habitual encontrarmos: fechamento de cortinas, mudança de luz ou ambiente, troca de música e de clima, cartazes ou projeções em telas etc. É interessante perceber a ironia contida em *É*

⁸¹ [...] s'il a été nécessaire de faire exister ce *fact-checking* aux yeux du spectateur, c'est parce qu'il ne venait pas simplement rétablir une vérité factuelle, mais qu'il permettait de mettre au jour un procédé d'écriture et donc de rendre le lecteur ou le spectateur complice de la fabrication du récit.

a *vida* ao utilizar esses procedimentos tradicionais em uma obra que não requer o usufruto deles, mas estão presentes como uma brincadeira, um jogo com essa herança teatral.

Com isso posto, podemos iniciar a análise da primeira parte, na qual El Khatib, de acordo com esse paralelo com a tradição de três atos, exporia as 'personagens' e suas histórias.

No palco, após a distribuição do guia prático, há a projeção da palavra 'gênese' seguido de uma instrução, na qual indica para os espectadores as páginas do material e que eles terão quatro minutos para a leitura desse primeiro fragmento do guia. Logo em seguida, é projetado um cronômetro regressivo com o tempo apontado (Zirlib, 2018).

Foto 20 - Espectadores lendo o guia prático do espetáculo *C'est la vie*.



Fonte: Foto de Joseph Banderet.

No livro, é apresentado o subtítulo 'primeira parte', logo abaixo a palavra 'gênese' com a marcação de uma nota de rodapé. Semelhante ao recurso utilizado em *Acabar em beleza*, em *É a vida* as notas de rodapé também aportam um caráter de jogo com essa estrutura, assim como um comentário informativo e ao mesmo tempo crítico a respeito do termo retratado. A

palavra 'gênese', por exemplo, é identificada como: "Gênesis é o primeiro livro da Torá e, portanto, da Bíblia. Por extensão, muitas vezes é o Princípio e a bagunça que o acompanha"⁸² (p. 13). Novamente podemos ver o traço da religião, causando essa associação com aquilo que veremos daqui para frente, essa espécie de bagunça dos acontecimentos das histórias abordadas.

O que de fato é a gênese? O que o público deve ler nos quatro minutos disponíveis? Trata-se de quatro e-mails trocados entre Mohamed, Daniel e Fanny. Um de convite, um de resposta da Fanny e dois do Daniel. El Khatib lança mão de usar e expor e-mails como documentos na obra, análogo ao procedimento utilizado na obra anteriormente analisada. Nessa peça, os e-mails são empregados a fim de transparecer partes do processo de negociação e criação do espetáculo, também de expressar informações relevantes dos testemunhos e corroborar a narrativa. No total, são dez e-mails espalhados ao longo da peça e alguns no guia prático. A estrutura deles também varia, sendo uns apresentados com a forma clássica: assunto, data e hora, endereço de e-mail. Outros apenas o endereço de e-mail e a data e hora, e alguns apenas com a identificação do dia seguido da mensagem. A maneira como esses documentos são postos também varia, uns são lidos pelos próprios atores, outros são projetados e alguns são apenas escritos no guia para serem lidos. Esse último é o caso do primeiro e-mail da obra, que os espectadores precisam ler no tempo estabelecido: o convite de El Khatib para Fanny e Daniel para a construção de *É a vida*.

Assunto: é a vida
Domingo, 14 de setembro de 2014 às 23h56,

⁸² « La Genèse est le premier livre de la Torah, et donc de la Bible. Par extension, c'est souvent le Commencement, et les embrouilles qui vont avec ».

O assunto do e-mail é: *c'est la vie* (o que depois viria a ser o nome do espetáculo). Vemos que ele foi mandado por Mohamed aos dois atores em um domingo, 14 de setembro de 2014 às 23h56. Nele, o autor começa falando de um assunto que eles já haviam conversando outrora, sobre o projeto de criação do espetáculo *La Vie d'Ahmed le magnifique*, aquele que ele havia pensado em fazer como uma homenagem ao seu pai. Porém, o projeto não aconteceu e nesse momento da vida El Khatib sublinha que não tem mais vontade de trabalhar com atores.

Deixou de ter sentido pra mim; a não ser como um recurso pontual, uma brincadeira entre amigos, ou o desvio de uma prática que agora é estranha pra mim - ou um dia trabalhar com o Gérard Depardieu, aí seria outra coisa.

Mas fazer teatro com atores que dizem um texto, não mais meu negócio, se é que alguma vez foi verdadeiramente⁸⁴ (p. 13-14).

Essa introdução é interessante porque Fanny e Daniel são atores profissionais, já trabalharam com El Khatib, mas se ele não teria interesse em fazer uma peça com atores, por que estaria ele os convidando? Esse é o jogo de contradição que enfrenta ambos os atores em cena, de como performar a si mesmos, como representar as suas próprias memórias.

Na sequência, El Khatib fala como fazer *Acabar em beleza* mudou sua vida e sua percepção do teatro. Passar pela experiência de perder a mãe foi uma coisa dolorosa, mas ele se questionava se havia algo pior. "Em *À l'abri de rien*,

⁸³ Objet : *c'est la vie*
Le dimanche 14 septembre 2014 à 23h56,
Mohamed <elkhatibm@aol.com> a écrit :

⁸⁴ Ça n'a plus de sens pour moi; sauf comme un recours ponctuel, une coquetterie amicale, ou le détournement d'une pratique qui m'est devenue étrangère - ou éventuellement, travailler avec Gérard Depardieu, et là c'est encore autre chose.
Mais faire du théâtre, avec des acteurs qui disent un texte, ce n'est plus mon truc, si tant est que cela l'ait vraiment été.

perguntava a mim mesmo se havia algo pior do que a morte de uma mãe. Respondia, naturalmente, 'a morte de um filho'. Mas sem acreditar nisso, de verdade. Era completamente teórico"⁸⁵ (p. 14). Os dois atores tinham passado por essa experiência trágica, e era com essas pessoas que El Khatib queria trabalhar, lidar com o sensível desse tema tabu e tão doloroso. Mohamed ressalta:

Pedi a eles que me contassem o que estavam passando. Esse foi o início dessa experiência de fronteira. Para mim, eles não eram mais atores, mas pessoas dotadas de uma qualidade nova e incomum, aquelas que sabem com rara acuidade como existe um ANTES e um DEPOIS⁸⁶ (Zirlib, 2017a, *online*, tradução nossa).

Ele ainda reitera:

A morte de uma mãe é um golpe profundo, mas faz parte da ordem das coisas. A perda de um filho, por outro lado, é um terremoto inimaginável e, por assim dizer, indescritível. Era preciso tentar consertar esse estado de coisas impensável, com sensibilidade e o humor do desespero⁸⁷ (El Khatib, 2017b, p. 3, tradução nossa).

El Khatib finaliza seu e-mail/convite dizendo que não conhecia os filhos de Fanny e Daniel, ou pelo menos, não se lembrava. Que gostaria que eles falassem sobre eles, sobre o desaparecimento deles em suas vidas. Não seria nenhum tipo de trabalho psicanalítico, ou que fosse servir como um remédio para o luto deles. Na verdade, não tinha nem certeza se disso tudo sairia alguma coisa, era um projeto em

⁸⁵ Dans *À l'abri de rien*, je me demandais ce qu'il y avait de pire que la mort d'une mère. Naturellement, je répondais « La mort d'un enfant ». Mais sans y croire réellement. C'était tout à fait théorique.

⁸⁶ Je leur ai proposé de me parler de ce qu'ils vivaient. Cela a été le début de cette expérience-limite. Pour moi, ils n'étaient dès lors plus des acteurs, mais des personnes dotées d'une qualité nouvelle et peu répandue, celles qui savent avec une acuité rare combien il y a un AVANT et un APRÈS.

⁸⁷ La mort de la mère est une déchirure profonde, mais elle reste dans l'ordre des choses. La perte d'un enfant, elle, est un séisme inimaginable et, pour ainsi dire, innommable. Il fallait tenter de réparer cet impensé, et ce avec délicatesse, et l'humour du désespoir.

construção conjunta. No fim, ele deixa evidente que eles poderiam declinar, abandonar o barco independente do motivo, porque ele sabia da dificuldade.

De qualquer forma, podem ficar completamente tranquilos se quiserem recusar esta tentativa, pela razão que for.
Porque o caminho provavelmente será difícil.
É trabalhoso. E não muito feliz.
Pelo menos no início. Até mesmo depois.
Com amizade,
Mohamed⁸⁸ (p. 15).

Na realidade posta na obra, ou qualquer outra que vivenciemos, receber uma mensagem densa como essa, num final de domingo, é de acelerar o coração, desestabilizar os pensamentos. Pela marcação temporal, Daniel respondeu com um outro e-mail praticamente quatro horas depois, na segunda-feira, 15 de setembro de 2014 às 3h46. Kenigsberg diz que leu a mensagem perto da meia-noite, muito rápido. Depois disso não quis mais ler. Por volta das 3h30 ele se levanta e tenta renegociar um sono, mas seus pensamentos o atrapalham. Ele finaliza que vai refletir, conversar com a esposa e depois dará uma resposta.

Um dia depois, Fanny manda um e-mail endereçado aos dois, aceitando a proposta de El Khatib.

Terça-feira, 16 de setembro de 2014 às 11h11
Fanny <fanny.catel@yahoo.fr> escreve:

Mohamed, Daniel,
Acho que quero começar, embora a morte de Joséphine ainda esteja muito próxima e eu esteja passando no momento por um período difícil: o vazio, a falta, blá blá blá..., mas até o ano que vem terei percorrido um bom pedaço do caminho
[...]
E, depois, acho que quero compartilhar essa história.

⁸⁸ En tout cas, soyez tout à fait tranquilles si vous souhaitez renoncer à cette tentative pour quelque raison que ce soit. Car le chemin risque d'être difficile. Et laborieux. Et pas très heureux. Du moins dans un premier temps. Voire dans un second temps. Bien amicalement,
Mohamed.

Falei com meu companheiro, e ele disse 'legal'.
Acho que é o jeito dele de dizer que está muito emocionado e que concorda.

[...]

PS: Depois da morte de Joséphine, ninguém me disse "É a vida"... É uma pena, poderia ter me feito bem dar um soco na cara de alguém!⁸⁹ (p. 16, supressão nossa).

Não é fácil aceitar um convite como esse. Podemos perceber a coragem de Fanny, sua determinação de contar ao mundo a sua história com sua filha. E mesmo nessa mensagem tensa, ela traz um alívio de humor, de brincadeira com a expressão '*c'est la vie*'.

Por fim, temos o último e-mail da parte 'gênese', o retorno de Daniel a respeito desse assunto. Não é explícito o seu 'sim', mas nas suas palavras parece que existe um interesse interno, uma agitação, mesmo diante de todas as questões possíveis que poderiam fazê-lo negar o convite.

Quarta-feira, 17 de setembro de 2014 às 4h14,
Daniel <d.kenigsberg@orange.fr> escreve:

Bom, precisamos nos ver.

Você sabe que o Sam cometeu suicídio?

Te envio a carta que encontrei enquanto mexia em seu computador, depois que ele morreu.

Beijos.

E ele é o autor dessa foto sem título que eu chamo de "quadro/fora do quadro" (p. 17).

É interessante perceber que o uso desse recurso, da exposição dos e-mails trocados entre eles acerca do convite e da proposta de construírem um espetáculo, cujo tema central

⁸⁹ Mohamed, Daniel,

Je crois bien que j'ai envie de me lancer, bien que la mort de Joséphine soit encore toute proche et que je traverse en ce moment une période difficile : le vide, le manque, blablabla..., mais d'ici l'année prochaine, j'aurai encore parcouru un bout de chemin

[...]

Et puis je crois bien que j'ai envie de partager cette histoire.

Après discussion avec mon compagnon, il a dit « C'est chouette ».

J' imagine que c'est sa façon de dire qu'il est très ému et qu'il est d'accord.

[...]

P.-S.: Après la mort de Joséphine, moi personne ne m'a dit « C'est la vie ». Dommage, ça m'aurait peut-être fait du bien de foutre mon poing dans la gueule de quelqu'un !

seria a relação dos atores com a perda de seus filhos, de certa maneira, contextualiza o leitor/espectador e aproxima-os das pessoas retratadas. Deixar os detalhes como: endereços de e-mails, os dias, horários etc., cria um espaço de intimidade, de cumplicidade entre as partes, e mesmo de um pacto com a plateia. Como comentado em outro momento, esse acordo documental com o público é importante para erguer e sustentar o teor 'documentarizante' da narrativa que virá em seguida. Não se trata de estabelecer que depois disso tudo o que for mostrado e falado será verdade, mas de que isso tudo é sobre suas vidas, histórias, vivências e memórias e possibilidades.

No palco, depois dos quatro minutos, uma campainha toca sinalizando que o tempo destinado à leitura de 'gênese' acabou. Então, nos telões, são projetadas as rubricas de início da peça (Zirlib, 2018).

*Daniel e Fanny entram.
Eles dizem "Boa noite", depois escolhem um lado⁹⁰ (p. 17).*

Esse procedimento do uso das rubricas/didascálias traz uma brincadeira com esse recurso dentro do texto teatral. Como as duas pessoas que estão dentro da história são atores profissionais, esse jogo com a estrutura ganha um sentido mais rico, dado que eles devem lidar com as rubricas corriqueiramente. Vale destacar que nesse trabalho com El Khatib elas são banais, não agregam nada, mas estão ali postas para se divertir com esse tipo de elemento, uma ironia com aquilo que se considera um 'bom teatro'. Isso fica mais evidente no texto publicado, pois o dramaturgo retoma o procedimento das notas de rodapés, semelhante à maneira que fez em *Acabar em beleza*, para alfinetar e criticar com humor

⁹⁰ *Daniel et Fanny entrent.
Ils disent « Bonsoir », puis choisissent un côté.*

esse recurso. "DIDASCÁLIAS: Uma nota de caráter pedagógico obsoleta destinada a dar indicações cênicas supérfluas aos atores e diretores, lhes assegurando, que se trata de um bom teatro"⁹¹ (p. 17).

Como era de se esperar (por conta das didascálias), Daniel e Fanny entram em cena e cumprimentam o público. Ele pergunta se ela tem um lado preferido, ela aponta e diz que é aquele lado. Feito, ambos os atores seguiram as instruções das rubricas. É totalmente marcado, sem enrolação, tal qual as didascálias dizem. Isso é o que deixa mais cômico e pitoresco.

Com a entrada dos atores, temos um elemento essencial para o acontecimento: a presentificação de Daniel e Fanny, com roupas cotidianas, sem adereços, com o mínimo de informação indumentária possível. Novamente estamos lidando com documentos vivos, *experts*, não atores de si mesmos, não personagens. Essa discussão já foi discorrida tanto no capítulo I, o estado da arte, como na análise de *Acabar em beleza*. As imbricações, causas e efeitos comentados lá, acontecem aqui. A obra não existe e não existiria sem Daniel e Fanny. Eles são a alma e corpo da peça. Os atores não falam de seus filhos que faleceram, eles falam deles próprios, do buraco que ficou da parte que já se foi. Como é a vida no antes e no depois.

Nessa obra há uma questão a mais, um desdobramento: em suas carreiras, um e outro, são atores profissionais. Apenas por esse detalhe, criou-se uma complexidade com a qual, em algum momento da criação, eles tiveram que lidar. Kenigsberg comenta que é complicado quando se tem anos e anos de trabalho, atuando, lidando com personagens, imagens, distanciamento, interpretação e chega nessa produção e ter

⁹¹ « DIDASCALIE: Note à caractère pédagogique désuète destinée à donner des indications scéniques superflues aux acteurs et metteurs en scène, leur assurant par là même que c'est bien de théâtre qu'il s'agit ».

que se 'despir'. Ele aponta que é diferente quando Mohamed tem que trabalhar com pessoas que não são atores. Ele tem uma carreira, uma carga outra (Kenigsberg, 2019).

Gostaria de aproveitar esta oportunidade para dizer algo sobre a direção de Mohamed. Todo o seu trabalho como diretor foi nos forçar a não fazer nada. Foi o trabalho mais difícil da minha vida como ator: você chega, sorri, cumprimenta e eu posso me ouvir no vídeo contando a morte de Sam. Tive que me conformar em ouvir um texto tão comovente, tão terrível, sem ser simplesmente um espectador, mas removendo todas as ressonâncias que essa história poderia ter tido em mim, os efeitos que poderiam ter tido em meu corpo. [...] Estou bem agora, mas foi terrível impedir que meu corpo reagisse, que interferisse em tudo. Foi uma atuação absolutamente terrível. Eu estava ouvindo o drama definitivo da minha vida e continuei ouvindo. Quando penso nisso, é enorme⁹² (*Ibid.*, *online*, supressão nossa, tradução nossa).

Esse discurso também aparece em cena. Ainda na primeira parte, em um determinado momento, Daniel traz a questão de ser um ator profissional que naquele momento interpreta a si mesmo.

A questão do ator é complicada. O que posso dizer neste momento é que "interpretar o papel de sua vida" é uma expressão infeliz, que o ensaio não faz de mim um personagem e que, toda vez que assino meu contrato, sinto que estou ganhando dinheiro com meu filho⁹³ (p. 24).

De fato, é um dilema complicado de se lidar. Ele esbarra

⁹² J'en profite pour dire quelque chose sur la direction d'acteur de Mohamed. Tout son travail de metteur en scène était de nous obliger à ne rien faire. Ça a été le travail le plus dur de ma vie d'acteur : on arrive, on fait un sourire, on dit bonjour et je m'entends dans la vidéo faire le récit de la mort de Sam. Je devais me confronter à l'écoute d'un texte tellement émouvant, tellement terrible, sans pour autant en être simple spectateur, mais en enlevant toutes les résonances que ce récit pouvait avoir en moi, les effets qu'ils pouvaient faire sur mon corps. [...] Là, maintenant, ça va très bien, mais c'était terrible d'empêcher le corps de réagir, de tout venir parasiter. C'était un travail d'acteur absolument terrible. J'entendais le drame définitif de ma vie et je restais en écoute. Quand j'y pense, c'est énorme.

⁹³ C'est compliqué la question de l'acteur. Ce que je peux en dire là, c'est que « jouer le rôle de sa vie » est une expression malheureuse, que la répétition ne fait pas de moi en personnage, et qu'à chaque fois que je signe mon contrat, j'ai le sentiment de gagner de l'argent sur le dos de mon fils.

em diferentes questionamentos e reflexões. Trago novamente a citação de Moreira Salles que utilizei no primeiro capítulo: "O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada [ou levada à cena] é uma só" (Salles, 2005, p. 68). Tudo isso está diretamente relacionado à ética dentro de um trabalho documentário, é um constante construção e desconstrução de tratados, concepções, estruturas, noções teatrais. El Khatib aborda esse tema em entrevista e diz:

Um gesto artístico que não questiona as próprias condições de sua produção me parece fútil. Desse ponto de vista, *C'est la vie* é tanto um manifesto de amor incondicional quanto um verdadeiro tratado sobre atuação contemporânea⁹⁴ (El Khatib, 2017b, p. 6, tradução nossa).

A relação apresentada por Mohamed fica notória em um e-mail da Fanny Catel para sua mãe, antes da estreia do espetáculo. No guia prático, há uma repartição intitulada 'Tratado do ator', na qual podemos ler a mensagem que a atriz enviou para Catherine Catel, em uma quarta-feira, 16 de novembro de 2016 às 14h14.

Mamãe,
Não tenho certeza de querer que você veja este espetáculo, se é que podemos chamar isso de espetáculo, sabe, é um pouco peculiar, porque não atuamos de verdade, ou melhor, sim, atuamos, mas quando a gente atua a própria vida, acaba sobreatuando a própria vida, porque viver a vida já é complicado, reviver em público, então, me deixa meio atordoada, já não sei se disse sim a esta proposta pensando em negar ou se disse não aceitando, porque, no fundo, pensei que tinha sido escolhida também pelas minhas qualidades de atriz, porque, você sabe, eu trabalhei com grandes diretores, e você se lembra, mamãe, que eu atuei na *Cour d'Honneur*, em Avignon, mas, aqui, eu me dou conta de que as minhas qualidades de atriz não servem pra nada, e que a minha principal qualidade nesse projeto é ter perdido minha filha, o meu ego de atriz estava relativamente

⁹⁴ Un geste artistique qui n'interroge pas les conditions mêmes de sa production me paraît vain. De ce point de vue, *C'est la vie* est à la fois un manifeste d'amour inconditionnel et un véritable traité de l'acteur contemporain.

estabilizado, ainda assim, isso me assusta muito, então, eu tento me consolar dizendo pra mim mesma que nem todas as atrizes que perderam um filho fariam isso tão bem como eu, não o fato de perder um filho, em relação a isso a gente vai levando como pode, mas pra levar essa palavra para a cena é preciso talento, e não digo isso pra me gabar, seria indecente, mas pra dizer, mamãe, que não quero muito que você me veja neste estado, nesta peça, volta quando eu fizer uma peça de teatro, quando eu fizer, por exemplo, um Tchekhov ou mesmo um Molière se você quiser, mas agora, não, por favor.

Um beijo

f. ⁹⁵(p. 47-48).

É uma mensagem comprida, densa, com pouco ou quase nada de respiros, quase como um fluxo de escrita, um desabafo, uma súplica para sua mãe. Fiz questão de citar todo o e-mail porque cada frase, cada explicação, ir e vir de ideias mostra o titubear da atriz frente a um projeto que escapa pela tangente do que ela vinha trabalhando até então. Existe um processo de compreensão que vai se construindo aos poucos e parte disso é exposto no material da obra. Tal exposição, como já mencionado, corresponde ao entendimento desse teatro documentado, que ilumina não apenas o exterior, mas sim o interior, o maquinário, a documentação, o material-vida.

⁹⁵ Maman,

Je ne suis pas sûre d'avoir envie que tu voies ce spectacle, si tant est qu'on puisse appeler cela un spectacle, tu sais c'est un peu particulier parce qu'on ne joue pas vraiment, ou plutôt si on joue mais quand tu joues ta vie, forcément tu surjoues ta vie, parce que vivre sa vie c'est déjà compliqué, alors la reprendre, en public, ça fiche le vertige, je ne sais plus si j'ai dit oui à cette proposition en pensant non, ou si j'ai dit non en acceptant, parce qu'au fond de moi, je me suis dit que si j'étais choisie, c'est aussi pour mes qualités d'actrice, parce que tu vois j'ai été actrice avec des grands metteurs en scène, et tu te souviens maman j'ai joué dans la Cour d'Honneur à Avignon, mais là je me rends bien compte que ma qualité d'actrice ne peut rien à l'affaire, et que ma principale qualité pour ce projet est d'avoir perdu mon enfant, mon ego d'actrice était relativement stabilisé mais quand même ça fout un peu les boules, mais je me console en me disant que toutes les actrices qui ont perdu un enfant ne le feraient pas aussi bien que moi, pas le fait de perdre un enfant, ça tu te démerdes comme tu peux, mais pour porter cette parole à la scène quand même il faut du talent tu vois, et je dis pas ça pour me faire mousser ce serait indécent, mais tout ça pour te dire maman que j'ai pas très envie que tu me voies dans cet état-là pour cette pièce-là, reviens quand je ferai une pièce de théâtre, quand par exemple je jouerai dans Tchekhov ou même Molière si tu veux, mais pas là, je t'en prie.

Je t'embrasse.

f.

Quando Fanny escreve para sua mãe, ela avanta o teórico e moral que transpassam o gesto documentário em questão. Estamos falando de um trabalho que coloca um holofote nas histórias dessas pessoas, em suas perdas. Um espetáculo que traz o espectador para perto, com poucos acentos, deixando mais íntimo e cúmplice da obra. Não há máscaras, figurinos e acessórios, não existe a quarta parede, sem maquiagens artísticas, fumaças, luzes coloridas. Daniel tangencia esse tema ao dizer:

Você não pode imaginar como é difícil para mim apresentar em Paris, com pessoas que conheciam Sam, quando você as vê chorando na plateia. Estamos em *close-up*, é uma mágica que acontece a cinquenta centímetros de distância de você⁹⁶ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa).

Toda a carga de se reconhecer enquanto o ator de sua própria vida não se encerra com a entrada física dos atores no espetáculo. Isso percorre ao longo da obra toda. Por mais que eles estejam lá dando seus testemunhos, falando de suas vidas, existe um trabalho de direção por parte de El Khatib, como o próprio Daniel comentou em uma citação acima. Mesmo o fato de eles decorarem um texto elaborado pelo dramaturgo já transforma o material-vida cru em material artístico. Apesar disso, no palco, após eles entrarem, cumprimentarem o público e decidirem qual lado iniciar, é projetado um vídeo, no qual vemos apenas Kenigsberg, sentado, diante de uma câmera contando como foi a morte de seu filho, Sam. São aproximadamente 6 minutos de reprodução. Ambos os atores ficam em pé, cada um de um lado do palco, apenas olhando o vídeo.

Esse material não é colocado no texto publicado. Nem ao menos é indicado que nessa parte tem uma projeção como essa.

⁹⁶ Tu ne peux pas savoir pour moi la difficulté de jouer à Paris, avec des gens qui ont connu Sam, quand tu les vois pleurer dans la salle. On est dans du *close-up*, c'est de la magie qui se fait à cinquante centimètres de toi.

Isso, além de outros momentos, demonstra como a dramaturgia de uma obra se difere entre o texto e a encenação. Logo, ter acesso a gravação de *É a vida*, permite que a análise fique mais multifacetada e complexa.

Esse e alguns outros vídeos posteriores que são projetados nos telões ao longo do espetáculo foram gravados quando eles fizeram uma residência em Orleans, durante o processo de documentação e levantamento de materiais. Na ocasião, Mohamed havia proposto aos atores fazerem registros em vídeo a respeito de diferentes temas: a morte dos seus filhos, o anúncio, o que aconteceu depois etc. (Kenigsberg, 2019). Foram várias horas de gravação. Para isso, não teve ensaio, preparo, e sim uma conversa entre eles, deixando o mais natural dentro do possível.

Todos nós sabíamos por que tínhamos vindo. Era uma atmosfera muito forte, com emoção constante. Há cerca de quinze minutos de vídeo sobre mim no espetáculo. É claro que tivemos que gravar pelo menos quatro horas de testemunho. Sou o mais cru possível. Não atuo na frente da câmera⁹⁷ (*Ibid.*, online, tradução nossa).

Esse procedimento de projeção se difere de *Acabar em beleza* porque aqui ele coloca imagem e som daquilo que foi registrado, enquanto lá, havia apenas o áudio. Claro que são propostas diferentes e que demandaram abordagens distintas. Em *Finir en beauté*, não tínhamos a possibilidade de observar um antes e depois das gravações. Sua mãe não está mais presente. Já em *C'est la vie*, é dada a oportunidade de compararmos aquele Daniel e aquela Fanny do vídeo, em um estado outro de postura, entonação e intimidade, com aquelas duas pessoas que estão no palco, a poucos centímetros da plateia. O tempo passou, outras coisas aconteceram, suas

⁹⁷ On savait tous pourquoi on venait. C'était une ambiance assez forte, avec une constante émotion. Dans le spectacle, on doit voir une quinzaine de minutes de vidéo qui me concernent. Bien sûr, on a dû enregistrer au moins quatre heures de témoignage. Je suis au plus cru que je puisse être. Je ne fais pas l'acteur devant la caméra.

fisionomias podem ir mudando...

Às vezes me pego olhando para "mim mesmo" no vídeo e pensando: "Ah, ele estava melhor ontem". É o "eu sou outro". Eu ouço coisas que não ouvia antes. Quando falo sobre a depressão de Sam, faço uma incisão: "Ele não estava bem. Depressão... As pessoas acham que depressão é não se sentir bem. Não, é como um iceberg. Você só vê uma pequena parte". Eu ouço iceberg/Kenigsberg. Então, quando você ouve isso dez vezes... Mas quando gravamos os vídeos, não havia nenhum controle além da decisão de ir até lá e conversar. Isso não é pouca coisa⁹⁸ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa).

Sem sombra de dúvidas, dar o primeiro passo do espetáculo, depois de ler as primeiras trocas de e-mail, com um vídeo longo, íntimo, denso e extremamente confessional faz com que o público estenda a mão para esses atores que estão a compartilhar suas vidas. Um vínculo é criado.

Foto 21 - Daniel Kenigsberg assistindo ao seu testemunho em vídeo.



Fonte: Foto de Christophe Raynaud de Lage.

Depois do vídeo de Daniel, é exibido no telão um vídeo

⁹⁸ Je me retrouve parfois à « me » regarder sur la vidéo, en me disant : « Ah tiens, il était mieux hier. » C'est « Je est un autre ». J'entends ce que je n'entendais pas avant. Quand je parle de la dépression de Sam, je fais une incise : « Il n'allait pas bien. La dépression... On croit que la dépression, c'est de ne pas aller bien. Non, c'est comme un iceberg. On ne voit que la petite partie. » Moi j'entends iceberg/Kenigsberg. Alors quand tu l'entends dix fois... Mais quand nous avons enregistré les vidéos, il n'y avait aucun contrôle, si ce n'est qu'il y avait cette décision de venir là et de parler. Ce n'est pas rien.

de Fanny, no qual ela não dá um depoimento ou testemunho como fez Daniel. Na imagem, podemos vê-la entrando, com um enquadramento que mostra apenas do pescoço até o joelho. Nitidamente percebemos que naquele momento ela estava grávida, aparentemente pouco tempo antes de parir. No vídeo, ela chega e começa a se despir até ficar de roupa íntima, evidenciando sua barriga. É um material curto, com pouco mais de 2 minutos de duração. Na sequência, Fanny vai até o meio do palco e então começa a falar diretamente com a plateia (Zirlib, 2018).

Se em 'gênese' El Khatib expõe o embrião da produção desse projeto, é a partir dessas falas dos atores que ele apresenta essas 'personagens', o que aconteceu com elas para estarem ali, fazendo o que estão fazendo, dizendo tais palavras.

Nos segundos finais do vídeo de Fanny, cuja imagem dela grávida preenche a tela, ela inicia sua fala. Catel explica que ficou grávida em 2011, que não foi algo programado, ainda mais porque ela estava em um trabalho superimportante. Era um espetáculo sobre a infância, Logo depois, Joséphine nasceu. Entre não saber se conseguiria seguir em frente no projeto ou ter que abandoná-lo por conta da gravidez, ora ela indica que não conseguirá, ora ela tenta se manter no trabalho. Nessa parte, há uma sequência de e-mails que Fanny enviou para El Khatib a respeito dessa criação. O primeiro é de 7 de outubro de 2012.

Hello!

Não vou poder ir aos ensaios. É muito complicado com a Joséphine, não tenho ninguém para cuidar dela e tem muitas consultas com muitos especialistas...

Vamos descobrir se a Joséphine consegue ouvir direito. Ela pode ter que fazer uma operação... e, enquanto isso, devo confessar que estou tendo uma boa depressão.

Quando será a estreia?

Beijos⁹⁹ (p. 18).

Depois, temos o segundo e-mail. Ele foi enviado depois que Mohamed insistiu para que Fanny continuasse no projeto. Isso três semanas antes da estreia, no dia 15 de novembro de 2012.

Hola!

Posso receber os textos? Acho que as coisas mudaram...

Pensei em sua sugestão de ensaiar pelo Skype. Parece complicado, mas eu gostaria de continuar... Estou realmente sofrendo por não fazer essa criação... Está tomando muito do meu tempo, e às vezes penso que teremos outras oportunidades de trabalhar juntos... Muitas vezes me sinto tentada a dizer "*Basta la famiglia!*" e voltar ao projeto, mas na verdade é muito complicado na minha cabeça, estou desesperada para trabalhar e, ao mesmo tempo, só quero estar presente o tempo todo com minha filha...

Acho difícil me comprometer com um projeto, sabendo que a qualquer momento um evento doloroso pode acontecer e que eu provavelmente seria incapaz de fazer qualquer coisa em um palco...

E é isso aí. Com todas as devidas reservas, gostaria de continuar...

Enfim, me diga. É isso, meu caro Mohamed.

Beijos, Fanny¹⁰⁰ (p. 18-19).

Na sequência, ela exhibe mais um e-mail. Desta vez para

⁹⁹Hello! Je ne vais pas pouvoir venir pour les répétitions. C'est trop compliqué avec Joséphine, je n'ai personne pour la garder, et y a plein de rendez-vous avec un tas de spécialistes... On va savoir si Joséphine entend bien. Elle va peut-être devoir se faire opérer... et pendant ce temps, je t'avoue que je me tape une bonne dépression. C'est quand la première ?

Je t'embrasse.

¹⁰⁰ Hola!

Est-ce que je pourrais avoir les textes ? Ça a dû changer j'imagine... J'ai pensé à ta proposition de répéter par Skype. Ça paraît compliqué, mais ça me plairait de continuer... L'air de rien je souffre pas mal de ne pas faire cette création... Ça me prend pas mal la tête, puis parfois, je me dis qu'on aura d'autres occasions de travailler ensemble...

J'ai souvent été tentée de dire "*Basta la famiglia !*" et de revenir sur le projet, mais en fait c'est hyper-compliqué dans ma tête, j'ai une envie folle de bosser, et en même temps je veux juste être là tout le temps auprès de ma fille...

Je trouve ça difficile de s'engager sur un projet, en sachant qu'à tout moment peut surgir un événement douloureux, et que je serai sans doute incapable de faire quoi que ce soit sur un plateau...

Voilà. Avec tout plein de réserves, j'aimerais bien continuer... Enfin, dis-moi.

Voilà, mon cher Mohamed.

Je t'embrasse, Fanny

renunciar de vez sua participação no projeto, porque ela havia descoberto que sua filha tinha uma doença rara e grave. Essa mensagem foi enviada uma semana antes da estreia, no dia 27 de novembro de 2012.

Mohamed,
Bem, tá uma merda total.
Joséphine tem uma doença metabólica rara e grave.
Eles ainda não podem nos dar um nome, pois ainda precisam fazer alguns exames.
O que é certo é que haverá consequências pesadas. Ela vai ter uma cadeira de rodas magnífica feita sob medida, com suporte para que possa ficar em pé.
É difícil arrancar palavras deles, mas podemos ver para onde estamos indo.
Não temos esperança. Na verdade, eles não nos permitem ter nenhuma.
É um caso muito difícil.
Não vou poder fazer o espetáculo.
O que aconteceu conosco é terrivelmente injusto.
Estou me sentindo arrasada. Minha vida tá fodida.
Vai ser uma merda.
Não me culpe se eu não responder.
Fanny¹⁰¹ (p. 19-20).

Essa sequência de e-mails é lida por Fanny, que retira do bolso um papel impresso que contém essas mensagens (Zirlib, 2018). Entre um e outro ela contextualiza brevemente, ela conta pouca informação a respeito desses documentos. Com isso, temos aqui um procedimento que apresenta essa pessoa, Fanny Catel, através de e-mails que ela enviou a Mohamed. É através do conteúdo dessas mensagens

¹⁰¹ Mohamed,
Bon. C'est la merde totale.
Joséphine a une maladie orpheline grave du métabolisme.
Ils ne peuvent pas encore nous donner de nom, ils doivent encore pratiquer des examens.
Ce qui est sûr, c'est qu'il y aura de lourdes conséquences. Elle va avoir une magnifique chaise roulante faite sur mesure, avec harnachement pour qu'elle tienne dessus.
C'est dur de leur arracher des mots, mais on voit bien vers quoi on va.
On ne se fait pas d'illusions. D'ailleurs, ils ne nous permettent pas trop d'en avoir.
C'est un cas très lourd.
Je ne vais pas pouvoir faire le spectacle.
Ce qui nous arrive est terriblement injuste.
Je me sens brisée. Ma vie est foutue.
Ça va juste être la merde.
Ne m'en veux pas si je ne réponds pas.
Fanny.

que compreendemos o desenrolar inicial dessa atriz que expõe sua vida no palco. É interessante notar as reverberações possíveis ao ver ela mesma lendo as palavras que enviou, como se uma outra camada de sentido fosse acrescentada, diferente da relação primeira com os e-mails da parte 'gênese'. No final dessa primeira fase, Catel ainda lê um e-mail que, segundo ela, nunca foi enviado. Ela o escreveu quatro meses depois dessa última mensagem. Nele, Fanny diz que finalmente descobriu o nome da doença: Síndrome de Zellweger. Uma doença grave que faz com que, normalmente, a criança não viva mais do que 1 ano. Nessa altura, Joséphine já tinha 6 meses.

É uma coisa em suas células chamada "peroxissomo" que não funciona e, portanto, tudo vai para a merda, há uma química microscópica que não funciona, e vai degenerando...

Acho muito violento isso de saber que vamos perdê-la¹⁰² (p. 20).

Mesmo essa informação acerca da doença de Joséphine, bem como o impacto de saber que a morte está à espreita, nos é passada através de um e-mail. Não enviado, é justo, porém com a mesma estrutura que um texto dessa espécie possui. A leitura feita por Fanny é realizada de uma maneira natural, sem forçar qualquer tipo de emoção ou comoção. Dito de outra forma, há um cuidado para que a narrativa seja passada a partir das palavras escritas naquelas mensagens. É evidente que existem outros atravessamentos, como a presentificação da própria locutora, a sua voz que ressoa diferente, o trabalho de escrita de El Khatib etc., mas o que quero destacar é o modo como foi escolhido para expor esses acontecimentos.

Daniel inicia seu testemunho com seguinte frase: "Duas

¹⁰² C'est un truc dans ses cellules qu'on appelle « peroxysome » qui ne fonctionne pas, et du coup tout merde, y a une chimie microscopique qui ne s'opère pas, et c'est la dégringolade... Je trouve ça très violent de savoir qu'on va la perdre.

semanas depois da morte do Sam eu apresentava *Andrômaca*¹⁰³ (p. 21). No texto da obra, existe mais uma nota de rodapé na palavra *Andrômaca*, indicando que no final do livro, ou seja, no guia prático, pode-se encontrar uma árvore genealógica das personagens dessa peça. Diferente das outras notas de rodapé, essa se aproxima mais das notas tradicionais, aquelas que encontramos em outros tipos de textos, cuja finalidade é apenas informar algo. Não possui a característica de crítica, ironia, como nas anteriores.

Dessa primeira frase em diante, Daniel faz um paralelismo entre sua história e a tragédia escrita por Jean Racine, em 1667. Nessa peça, fala-se sobre a morte de uma criança e, como era de se esperar dado o momento que Daniel estava vivendo, foi uma experiência difícil de lidar.

Foi a coisa mais difícil que já fiz no teatro.
Eu dizia: "A criança entregue ao vazio na manhã do último dia não era Astyanax".
Bem, não, seu nome era Sam.
Isso se chama interpretar uma tragédia quando sua vida se tornou uma¹⁰⁴ (p. 21).

Kenigsberg pergunta ao público "Vocês querem teatro?" (p. 21) e começa a interpretar e dar uma parte do texto de *Andrômaca*. Percebe-se uma nítida diferença em como ele posta seu corpo, a entonação de sua voz, os movimentos que faz com suas mãos e braços. É uma outra qualidade de interpretação. Nesse momento, ele conta de forma resumida alguns pontos cruciais para o entendimento da tragédia. No final, ele retoma a frase por ele dita anteriormente, finalizando o elo com sua própria tragédia.

¹⁰³« Deux semaines après la mort de Sam, je jouais dans *Andromaque* ».

¹⁰⁴ Cela a été la chose, au théâtre, la plus dure de ma vie.
Je disais : « L'enfant livré au vide le matin du dernier jour n'était pas Astyanax ».
Ben non, il s'appelait Sam.
Ça s'appelle jouer une tragédie quand ta vie en est devenue une.

"[...] Esta guerra, que começou com o assassinato de uma criança, terminaria com o assassinato de uma criança.

Mas, mais uma vez, os deuses mentiram para nós. Dez anos de guerra, uma geração transformada em pó, um povo inteiro engolido, não serviram para nada. A criança entregue ao vazio na manhã do último dia não era Astyanax"

Não, porra, era o Sam¹⁰⁵ (p. 23, supressão nossa).

Quando finaliza essa parte, ele relata ao público o quão difícil era apresentar essa cena e constantemente pensar em Sam, seu filho, a ponto de segurar a personagem e quando saía para o camarim, o choro acumulado começava a jorrar. "Todo o trabalho desse espetáculo consistiu precisamente em não chorar. Eu tenho que confessar que às vezes era impossível, pra mim"¹⁰⁶ (p. 24). O constante esforço de não chorar no palco ocorre não apenas quando ele atua, em *Andrômaca*, ocorre também em *É a vida*.

"Às vezes, quando estou atuando, tenho uma imagem de Sam. Há momentos em que estou a ponto de chorar no palco. São momentos que me interessam muito agora. São momentos de verdade [...]"¹⁰⁷ (Kenigsberg, 2019, *online*, supressão nossa tradução nossa). Esse é um dos motivos que levou El Khatib a exibir nos telões as gravações, pois, se feitas ao vivo, ele poderia não aguentar e chorar.

Ainda sobre essa questão do choro, em entrevista, Daniel comenta sobre um procedimento de Mohamed, que ele apelidou de recuperação 'elkhatibiana'. Um dos exemplos que ele dá se

¹⁰⁵ « [...] Cette guerre, commencée par le meurtre d'un enfant, s'achèverait par le meurtre d'un enfant. Mais une fois de plus les dieux nous ont menti. Dix ans de guerre, une génération rendue à la poussière, tout un peuple englouti, n'auront servi à rien. L'enfant livré au vide le matin du dernier jour n'était pas Astyanax ». Et non, putain, c'était Sam.

¹⁰⁶ « Précisément, tout le travail de ce spectacle a consisté au contraire à ne pas pleurer. Et je dois dire que parfois ça m'est impossible ».

¹⁰⁷ « Il arrive qu'en jouant, j'aie une image de Sam. Il y a des moments où je suis à la limite de pleurer sur le plateau. Ce sont des moments qui m'intéressent beaucoup maintenant. Ce sont des moments de vérité [...] ».

refere a esta questão do choro. Um dia, ele estava de carro com Mohamed, e recebeu um SMS de sua filha, Margot. A mensagem dizia: "Espero que ele tenha feito um seguro contra danos causados pela água, porque você vai inundar tudo"¹⁰⁸ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa). Kenigsberg contou a El Khatib, como quem conta uma piada a um amigo, mas sabendo que ele poderia utilizar isso na peça. E foi justamente isso que ele fez. Em *É a vida*, o dramaturgo recontextualiza essa passagem e a transforma em parte da narrativa.

Para dizer a verdade, durante a criação, estávamos à mesa e Mohamed havia deixado seu celular por aí. Chegou uma mensagem de texto e, não sei por que, olhei por acaso para o celular e era uma mensagem da minha filha Margot. Ela escreveu: "*Espero que você tenha feito um seguro contra danos causados pela água, porque com meu pai é uma inundação garantida...*"¹⁰⁹ (p. 24).

Essa forma de pegar algo que aconteceu no cotidiano e colocar na obra com uma outra face é o que Daniel chama de recuperação 'elkhatibiana'. Quando Mohamed diz para Kenigsberg para ele colocar na apresentação o que ocorreu com a senha do quarto (a data de nascimento de Sam), é um outro exemplo desse recurso de recuperação.

Daniel finaliza sua primeira parte comentando sobre a dificuldade de 'atuar a sua própria vida'. Já comentei isso anteriormente, mas é importante perceber que não se trata apenas de uma questão paradoxal interna, da ordem da criação da obra, e sim como parte integrante da peça. Aquilo que um dia foi uma questão de bastidores, agora é incorporado e

¹⁰⁸« J'espère qu'il a pris une assurance dégâts des eaux parce que tu vas tout inonder.

¹⁰⁹ Pour vous dire, pendant la création, on était à la table et Mohamed y avait laissé traîner son téléphone. Un SMS arrive et je ne sais pas pourquoi, l'air de rien, je lorgne sur le téléphone et c'est un message de ma fille Margot. Elle lui écrivait : "J'espère que tu as pris une assurance dégât des eaux, parce qu'avec mon père c'est l'inondation assurée..."

posto em pauta na narrativa cênica.

"Interpretar o papel da sua vida" é uma expressão infeliz, porque os ensaios não fazem de mim uma personagem, e toda vez que assino meu contrato, sinto que estou ganhando dinheiro às custas do meu filho¹¹⁰ (p. 24).

Trabalhar com os e-mails é algo presente em *É a vida*. Seja em forma de leitura no guia prático, a própria remetente lendo em voz alta no palco... Depois do depoimento do Daniel, um novo e-mail é apresentado, porém agora ele é projetado na tela. Ele fica projetado por alguns minutos, tempo suficiente para ler e compreender a mensagem (Zirlib, 2018). No texto, há a indicação de que esse e-mail é projetado. É uma mensagem de Fanny e seu companheiro Jean-Noël.

Terça-feira, 1º de janeiro de 2013, às 14h14,
Fanny <fanny.catel@yahoo.fr> escreveu:

Olá a todos,
Desejamos a vocês um ótimo ano!
Também é com alegria que podemos dizer que Joséphine tem 2 anos e, contra todas as probabilidades, ela está se saindo maravilhosamente bem!
Garance está com 6 anos e está se divertindo muito!
Aos 35 e 45 anos, não estamos tão mal assim, beijos.
Fanny e Jean-Noël¹¹¹ (p. 25)

A diversificação que El Khatib traz para essa peça, no que se refere à exploração dos documentos, é algo notável. Existe uma movimentação, uma variação que ocasiona um olhar diferenciado do espectador, aproximando-o do objeto central

¹¹⁰ « Jouer le rôle de sa vie » est une expression malheureuse, que la répétitions ne fait pas de moi un personnage, et qu'à chaque fois que je signe mon contrat, j'ai le sentiment de gagner de l'argent sur le dos de mon fils.

¹¹¹Le Mardi 1er Janvier 2013 à 14h14,
Fanny <fanny.catel@yahoo.fr> a écrit:

Bonjour à toutes et à tous,
Une chouette année nous souhaitons !
C'est avec joie aussi que nous pouvons vous dire que Joséphine a 2 ans, et contre toute attente, elle se porte à merveille !
Garance a 6 ans et elle a une pêche d'enfer !
Nous, à 35 et 45 ans, on ne se débrouille pas si mal, et on vous embrasse.
Fanny et Jean-Noël

por perspectivas heterogêneas.

A primeira parte, ou também, o primeiro ato, finaliza com um ar de esperança, como se tudo estivesse em uma corda bamba, mas que dali onde se estava pudesse ver o final, uma terra firme. A mensagem projetada de Fanny nos dá um primeiro sinal. Os pais estavam contentes, comemorando que a filha havia completado seu segundo ano de vida, mesmo sabendo das estatísticas que diziam que ela poderia não durar um ano. Após o e-mail, Fanny retoma a palavra e diz que, depois dessa fagulha de expectativa, ela passava os dias procurando informações sobre a doença, depoimentos, grupos de pais. Mas nada ela achava. Joséphine contrariava as estatísticas, ela estava indo bem, os médicos não sabiam explicar. Até que um dia ela encontrou um depoimento de uma inglesa que mandou construir uma piscina para o filho que tinha a mesma síndrome. Não era a piscina que chamava atenção, e sim a idade do filho dela, que já tinha completado 14 anos. "De repente, falei pra mim mesma 'Caramba, ela não vai morrer nunca'. Joséphine, você não vai fazer isso com a gente!"¹¹² (p. 26).

Sabemos que sua filha, Joséphine, está morta. Essa fagulha de esperança que ela apresenta no palco serve como uma alavanca para o momento seguinte. Após essa fala, é projetado na tela uma das gravações que os atores fizeram na residência de criação. Nela, Catel relata a morte de sua filha. O castelo de sonhos, o atravessar da corda bamba, de repente, se transformou em desilusão. A tensão do tema aumenta e o testemunho de Fanny em vídeo comove. São quase 5 minutos de depoimento. Existe esse impacto de assimilação de tudo o que foi relatado, com aquelas duas pessoas no palco. Elas existem. Elas estão ali dizendo o que dizem. Isso não é pouca coisa.

¹¹² « D'un coup je me suis dit "Mais merde, elle va jamais mourir". Joséphine tu vas pas nous faire ça ! »

Fazendo uma relação com a forma em três atos, com o fim da primeira parte de *É a vida*, podemos notar que Mohamed, de certa maneira, conseguiu organizar e orquestrar tanto os documentos, os testemunhos e os materiais-vida a fim de contextualizar e apresentar quem são essas pessoas, que fração de vida eles estão tratando nessa narrativa. Entendemos o ponto de partida da criação, assim como os primeiros passos rumo ao que hoje pode ser visto na obra. O olhar do espectador já está 'documentarizado'. O pacto está estabelecido.

O clima pesado que finaliza a primeira parte é quebrado pela irrupção de um outro procedimento. Uma sequência de projeções toma as telas. Primeiro, a rubrica que indica o fim daquela parte, seguido pelo prenúncio do intervalo. Uma nova didascália surge: "Os atores se reidratam"¹¹³ (p. 26). Nesse instante, os atores se dirigem ao canto do palco, pegam suas garrafas d'água, bebem e conversam cotidianamente, como se de fato estivessem em um intervalo. Uma nova e última rubrica invade as telas: "Parece que Sam tinha indicado, entre suas últimas vontades, uma música, que vocês escutam agora e que Daniel acha um pouco ridícula" (p. 26). Embora seja mostrada essa instrução, nenhuma música entra. O silêncio reina. Os atores então olham para a cabine de som e, por causa de uma falha técnica, a música não é tocada. Na verdade, essa é a desculpa que eles dão. A música não seria tocada, de fato. Com a brecha criada por essa artimanha, Daniel toma o palco para si e inicia aquele seu momento de contar piadas e histórias (Zirlib, 2018).

Muitas vezes, encontramos soluções que nos fizeram sair por cima. Um exemplo: li no texto "a musiquinha que Sam havia planejado para seu funeral". Eu disse a ele: "Não, mas você está doente. Você está tentando fazer com que as pessoas pensem que há uma ordem nas coisas. Não há. Sam não pediu nada. Ele não planejou nada". E Mohamed apresenta uma solução brilhante para

¹¹³ « Les acteurs se réhydratent ».

esse impasse: a música não é tocada durante o espetáculo, embora seja anunciada nas telas. Eu tiro sarro desse suposto *bug* técnico e arruíno a capacidade do operador de som, que não conseguiu nem enviar um efeito sonoro! "Eu nunca quis essa música", diz meu personagem! E depois conto dez minutos de histórias judaicas, porque o espetáculo precisa continuar. *The show must...* E sempre contamos histórias judaicas, para manter a vida em movimento¹¹⁴ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa).

Aliás, essa forma de variar a tensão do clima é bem trabalhada em *É a vida*. Existe um pensamento em movimento para que, em determinados pontos, uma quebra ocorra para trazer uma leveza, uma risada, uma piada, ou outra desconstrução humorística. Como se estivesse em uma balança, de um lado, o tema tabu (morte dos filhos), e, do outro, o humor (enxergar outras faces da vida). Ao longo dessa escrita, destacarei alguns momentos nos quais esse fenômeno ocorre.

O segundo ato se inicia. Daniel termina suas histórias e, sem titubear, retoma sua narrativa, o seu depoimento. Ele passa a relatar o que aconteceu depois da notícia da morte de seu filho. Para o funeral, ele queria algo simples, sem que tivesse que ser um enterro religioso, apenas um momento para poder dizer o *Kadish*¹¹⁵ sobre a tumba de Sam. Porém, sua esposa, Muriel, e sua filha, Margot, o convenceram a fazer um enterro judaico. Não é comum isso acontecer porque "ao se

¹¹⁴ Et souvent, on trouvait des solutions qui nous faisaient sortir par le haut. Un exemple : je lis dans le texte « la petite musique que Sam avait prévue pour son enterrement ». Je lui dis : « Non mais t'es malade. T'essaies de faire croire qu'il y a un ordre des choses. Il n'y a pas d'ordre des choses. Sam n'a rien ordonné. Il n'a rien prévu du tout. » Et Mohamed propose une solution brillante pour sortir de cette impasse : la musique n'arrive pas durant le spectacle alors qu'elle est annoncée par les cartels des écrans. Je me moque de ce soi-disant *bug* technique et je pourrais le régisseur incapable d'envoyer un effet son ! « Je n'en ai jamais voulu de cette musique », dit mon personnage ! Et je raconte alors pendant dix minutes des histoires juives parce qu'il faut bien que le spectacle continue. *The show must...* Et on raconte toujours des histoires juives, pour que la vie continue.

¹¹⁵ O *Kadish* é um texto judaico, como uma oração, recitado normalmente pelos filhos em memória de um pai ou mãe falecida. Também é recitado pelo enlutado ao final de um enterro.

suicidar, o Sam se tornou um fora da lei"¹¹⁶ (p. 27) perante à religião. Ir visitar o filho na sinagoga se tornou, infelizmente, um hábito.

Sam morreu em uma terça-feira. Fui à sinagoga na sexta-feira para o *kaddish*.
Fui novamente no aniversário de sua morte.
Farei isso novamente este ano.
E no ano que vem (p. 28).

Daniel continua falando sobre sua relação com a religião e passa a deixar o clima descontraído. Primeiro, ele diz que sua relação com o judaísmo é um tanto complexa, mas que o momento da circuncisão do Sam foi uma questão importante. É aqui que ele encaixa um comentário engraçado e ri do assunto.

Não sei exatamente o motivo, mas eu queria muito que meu filho fosse circuncidado. Talvez porque, como meu pai costumava dizer, é importante que meu filho tenha o mesmo pênis que eu (p. 28).

Note que essa quebra, esse texto inesperado frente ao tema tratado, faz com que a tensão amenize. El Khatib coloca esse elemento desta maneira como um trampolim para o que está por vir. Se aqui a curva do clima da narrativa estava mais embaixo, com uma piadinha ou outra, o próximo passo provocaria uma nova comoção.

Kenigsberg enuncia que para o *bar-mitzvá*¹¹⁷ de Sam, ele escreveu um texto. Em cena, ele retira essa carta de um de seus bolsos e pede à Fanny que leia por ele. Esse gesto foi pensado para mais uma vez evitar que Daniel desatasse a chorar em cena. É de fato um texto forte e repleto de afeto, mas, segundo o ator, não é exatamente as palavras que o fazem

¹¹⁶ « qu'en se suicidant, Sam s'était mis hors la Loi ».

¹¹⁷ Cerimônia judaica na qual um menino judeu torna-se um *bar-mitzvá*, aos 13 anos de idade. A expressão significa literalmente 'homem de dever' ou 'filho do mandamento'. Antes desse momento, o pai judeu é responsável direto pelo comportamento de seu filho, mas depois desse estágio, o filho deve passar a conhecer e entender a importância dos mandamentos e seguir seu caminho na religião sem a interferência de seus pais.

ficar emocionado, e sim a lembrança que vem em sua mente, disparada por esse documento.

Ao me ver nesse estado frágil, Mohamed inventou esse truque [de colocar Fanny para ler]. Mas estou imaginando a cena. E não é a cena do *bar-mitzvá* que estou vendo. É outra cena. [...] Sam era muito pequeno. Esse era o grande problema em sua vida. Havia uma incompatibilidade total entre sua inteligência e seu físico. Ele teve uma adolescência muito tardia. Essa foi uma das tragédias de sua vida. Ele estava dois anos atrasado fisicamente. E dois anos à frente, em sua cabeça. [...] Eu subi com ele para ler. A Torá é pesada, tem pelo menos quinze quilos. E, em algum momento, ele tem que carregar esses pergaminhos. Eu os carrego com ele. E então, de repente, eu o deixei carregá-los. [...] Naquele momento, eu disse a mim mesmo: "É isso, ele está voando sozinho". [...] É por isso que esses momentos me afetam tanto, porque estou no limite. Será que estou do lado dos canalhas? A emoção vem: se eu forçar, estarei do lado do canalha. Ficar no limite é ainda mais emocionante. Do ponto de vista teatral, a transformação que terei em minha voz, porque há uma emoção surgindo, é muito mais comovente do que as grandes lágrimas¹¹⁸ (Kenigsberg, 2018, *online*, supressão nossa, tradução nossa).

Em cena, Fanny pega a carta e a lê em voz alta para o público. Daniel a acompanha ao seu lado. A leitura de Catel não é enfeitada de modulações vocais, ou qualquer outra

¹¹⁸ C'est vrai : en me voyant dans cette fragilité, Mohamed a trouvé cette astuce. Mais moi je m'imagine la scène. Et ce n'est pas la scène de la bar-mitsva que je vois. C'est une autre scène. [...] Sam était tout petit. C'était le grand problème de sa vie. Il y avait un décalage total entre son intelligence et son physique. Il a eu une adolescence très tardive. C'est l'un des drames de sa vie. Il avait deux ans de retard, physiquement. Et deux ans d'avance, dans la tête. [...] J'étais monté avec lui pour la lecture. La Torah, c'est lourd, c'est bien quinze kilos. Et, à un moment, il faut qu'il porte ces rouleaux. Je les porte avec lui. Et puis, tout d'un coup, je l'ai laissé les porter. [...] À cet instant, je me suis dit : « Ça y est, il vole tout seul. » [...] Voilà pourquoi ces moments me touchent particulièrement, parce que je me situe à la limite. Est-ce que je passe du côté des crapules ? L'émotion vient : si je la force, je passe du côté de la crapule. Rester juste avant, c'est encore beaucoup plus émouvant. D'un point de vue théâtral, la transformation que je vais avoir dans la voix, parce qu'il y a une émotion qui monte, est bien plus émouvante que les grosses larmes.

técnica que visa evocar a emoção ou páthos. O foco recai sobre as palavras, é a partir delas que o espectador pode se identificar, se comover ou estabelecer um fio de empatia para com aquele pai.

Sam, hoje você é bar-mitzvá. Eu sei como isso é importante para você. Há alguns anos, você vem decidindo sozinho sobre seu relacionamento com a Torá. [...] Nem tudo tem sido fácil. Pais frequentemente ausentes. E, às vezes, ausentes até quando presentes. Você teve que lidar com isso. Encontrar seu lugar. Mas "estamos aqui". [...] E não se esqueça deste texto da canção dos partisan judeus: *Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg*. "Nunca diga que seu caminho é o último caminho".¹¹⁹ (p. 28-29), supressão nossa).

Foto 22 - Daniel Kenigsberg acompanhando a leitura de Fanny.



Fonte: Captura de tela do espetáculo *C'est la vie*, apresentado em Lisboa no ano de 2018.

A interação entre os dois atores desperta uma ligação entre eles. Como se duas linhas paralelas, dois discursos, duas histórias, em um determinado ponto se cruzam, se apoiam, criam uma conexão. "A interação está no palco, no compartilhamento, na atuação. Ali está nosso amor, nosso

¹¹⁹ Sam, tu es aujourd'hui bar-mitsva. Je sais l'importance que cela a pour toi. Depuis quelques années, tu as décidé seul de ton rapport à la Torah. [...] out n'a pas été facile. Des parents souvent absents. Et parfois absents jusque dans leur présence. Il t'a fallu faire avec. Te faire ta place. Mais « nous sommes là ». [...] Et n'oublie pas ce texte du chant des partisan juifs : *Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg*. « Ne dis jamais que ton chemin est ton dernier chemin. »

olhar”¹²⁰ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa). É importante destacar esse compartilhamento porque o texto publicado não consegue dar conta dessa relação entre os dois atores, das duas testemunhas. Tem-se a impressão de que são apenas duas narrativas que se aproximam em um único ponto: a perda de um filho. É muito mais complexo do que isso, existem nuances que passam despercebidas em um primeiro momento. A situação muda na apresentação, dado que no palco existe a troca de olhares, a aproximação e distanciamento dos corpos, as reações, a movimentação dos atores etc.

O jogo de manipular as ondas de cargas energéticas e de tensão do discurso e do depoimento está sempre presente. Depois da leitura da carta, do texto de um pai para um filho em uma ocasião especial, uma projeção é feita nas telas, culminando em um silêncio denso.

Em seu mural do Facebook, Daniel publicou o seguinte comentário em 29 de janeiro de 2014:

Meu filho Sam partiu.
Ele será enterrado amanhã, às 14h15, no cemitério de Montparnasse.
Nenhum like.
Nenhum comentário.
Digo ao mundo, para que ninguém me pergunte mais como o Sam está.
Ele não está mais.
Para a eternidade¹²¹ (p. 29).

Daniel retoma seu testemunho, quebrando o silêncio. Ele conta como foram os instantes depois da morte do filho. Novamente ele joga e ri de si mesmo, como alguém que consegue

¹²⁰ « L’interaction est sur le plateau, dans le partage, dans le jeu. Il y a notre amour, notre regard ».

¹²¹ Sur son mur Facebook, Daniel a posté, Le 29 janvier 2014, le commentaire suivant:

Mon fils Sam n’est plus.
Il sera enterré demain à 14h15 au cimetière Montparnasse.
Pas de like.
Pas de commentaire.
Le dire au monde, pour qu’on ne me demande plus comment va Sam.
Il ne va plus.
Pour l’éternité.

olhar o passado (doloroso e sofrido) e perceber as sutilezas risíveis que existem na vida. Um desses exemplos é quando ele fala sobre o enterro.

Quinhentas pessoas. Não há mais espaço no cemitério de Montparnasse. Havia mais pessoas do que para Luc Bondy. Se tivéssemos cobrado pelas entradas, teríamos pagado o funeral de uma só vez. [...] Durante o funeral, alguns jovens invadiram o cemitério.

Eles pareciam estar procurando algo.

Fui ao encontro deles, pensando que eram jovens amigos de Sam, para convidá-los a participar da cerimônia.

Eles recusaram educadamente, estavam simplesmente no cemitério de Montparnasse à procura de um Pokémon.¹²² (p. 30-31, supressão nossa).

Essa variação que equaliza fases melancólicas e instantes com pitadas de humor nos faz perceber que as histórias de vida não são binárias, em que ou é de um jeito ou é de outro, feliz ou triste, vitória ou derrota. Pelo contrário, explicita outras cores, outras tonalidades para os acontecimentos, assim como a transição entre esses estados. O trabalho de escrita de Mohamed nos proporciona tal percepção. A organização dos materiais é crucial para atingir o resultado.

Na gravação de *É a vida* que o coletivo Zirlib me autorizou acesso para assistir, não consta um outro trecho engraçado dito por Daniel. Todavia, podemos ler no texto publicado. Kenigsberg diz que o Jamel Debbouze, "quando ele era jovem, foi babá do Sam"¹²³ (p. 32). Ele até havia enviado uma carta par Daniel, após a morte de Sam, sublinhando uma ligação entre eles, pois ambos possuem um membro fantasma. "Eu já não tenho mão, você já não tem seu filho. São pelo

¹²² Cinq cents personnes. Plus de place au cimetière Montparnasse. Y avait plus de monde que pour Luc Bondy. Si on avait fait payer les entrées, on aurait remboursé l'enterrement d'un coup. [...] Pendant l'enterrement, des jeunes gens ont fait irruption dans le cimetière. Ils avaient l'air de chercher quelque chose. Je suis allé à leur rencontre, pensant qu'il s'agissait de jeunes amis de Sam, pour les inviter à prendre part à la cérémonie. Ils ont décliné poliment, ils étaient simplement au cimetière Montparnasse à la recherche d'un Pokémon.

¹²³ « Plus jeune, il a été baby-sitter de Sam ».

menos duas boas razões que me impedirão durante toda a vida de dar uma bofetada na cara dele. Beijos”¹²⁴ (p. 32). Nesse trecho, o toque ácido de humor tempera as palavras que, ao mesmo tempo, confortam e afagam, debocham da tragédia anunciada.

Um procedimento pertinente trazido por El Khatib é de evocar lembranças e memórias coletivas a partir de um fato nacional. No telão é possível ler “ATENTADOS - Sexta-feira, 13 de novembro de 2015, às 21h30”¹²⁵ (p. 33). Daniel diz essa data em voz alta (Zirlib, 2018). Aqui, eles não estão falando de si, não é um evento isolado dos atores. Trata-se de uma sequência de atentados que abalou Paris. Os ataques ocorreram em diferentes pontos da cidade e consistia em fuzilamento em massa, explosões e tomada de reféns. Muitas famílias perderam seus entes queridos. É um pesadelo ainda vivo nas mentes dos cidadãos. Depois de conjurar essas memórias coletivas, Kenigsberg retoma o seu depoimento.

Horror em Paris.
Todos estão procurando por seus filhos.
Minha mãe está procurando por mim.
Estou procurando a Margot.
Sam, eu sei.
Na época, o que também posso dizer é que, de forma muito egoísta, senti uma espécie de reequilíbrio com o resto da sociedade na dor¹²⁶ (p. 33).

É um comentário sem pudor, honesto, porém muito duro. É uma constatação cruel de lidar. Contudo, é algo que põe em movimento, causa reflexão, um olhar para si e para o mundo,

¹²⁴ Moi je n'ai plus de main, toi tu n'as plus de fils. Ça fait au moins deux bonnes raisons qui m'empêcheront toute la vie de lui mettre une claque dans la gueule. Je t'embrasse.

¹²⁵ « ATTENTATS - Vendredi 13 novembre 2015 à 21 h 30 ».

¹²⁶ Horreur sur Paris.

Tout le monde cherche ses entants.
Ma mère la première me cherche.
Je cherche Margot.
Sam, je sais.
À ce moment-là, ce que je peux dire aussi, c'est que très égoïstement, j'ai ressenti une forme de rééquilibrage avec le reste de la société dans la douleur.

para os demais. O sofrimento, a dor, a perda, a fatalidade... São sentimentos e fases inerentes ao ser humano. Concerne em abranger algo macro pelo viés do microcosmo.

No embalo, Fanny aborda a questão de perceber não estar sozinha vivendo a perda da filha. Existem muitas outras pessoas que passam por esse mesmo drama. Ela ainda salienta que grandes atores já perderam um filho, como "John Travolta, Gerard Depardieu, Jean-Louis Trintignant, Sylvester Stallone, Samuel L. Jackson [...]" (p. 34). Contudo, o mais difícil são as associações e seus nomes gigantes, pois não existe em francês (nem em português) uma palavra que abarque esses pais que perderam os filhos, "então as associações geralmente se chamam 'associação-de-pais-que-perderam-um-filho', em uma única palavra"¹²⁷ (p. 34).

Essa discussão acerca da palavra já foi trabalhada anteriormente, mas agora Fanny coloca a sua percepção. Não é de hoje que pais perdem os filhos e, até agora, não fomos capazes, enquanto sociedade, de elaborar e registrar uma palavra que acolha essas pessoas.

Mas ainda não encontramos uma palavra,
Que seja forte o suficiente para explicar o terremoto
interno que atravessa a gente,
Não achamos uma palavra,
que não seja muito brutal, para não nos separar ainda
mais dos outros seres vivos,
que seja suficientemente elegante e
até agradável ao ouvido.
Não estamos pedindo uma unidade de crise, nem mesmo
uma unidade de ajuda psicológica, não,
só queremos uma palavra,
a palavra certa, para nos consolar.
Por isso, continuamos procurando¹²⁸ (p. 34).

¹²⁷ « Donc les associations s'appellent souvent « Association-des-parents-qui-ont-perdu-un-enfant » - en un seul mot ».

¹²⁸ Mais on n'a pas trouvé de mot, qui soit assez puissant, pour rendre compte du séisme intime qui nous traverse, on n'a pas trouvé de mot, qui ne soit pas trop brutal, pour ne pas nous séparer davantage des autres vivants, qui soit suffisamment élégant et qui soit même agréable à l'oreille.

On ne demande pas une cellule de crise, pas même une cellule d'aide psychologique, non, on veut juste un mot, un mot juste, pour nous consoler. Alors on cherche encore.

Assim termina a segunda parte da obra, o segundo ato, a fase epítase. Enquanto na primeira parte El Khatib nos apresenta as pessoas envolvidas no projeto, bem como suas histórias, nessa segunda fatia ele complexifica as relações e avança na linha temporal dos acontecimentos. Os espectadores são embarcados nessa trama.

Na sequência, a projeção indica o início da terceira e última parte da peça. Uma nova didascália aparece, no entanto, ela explicita e reforça o tom crítico e irônico de sua utilização na obra.

A esta altura da peça,
todo mundo tem consciência de que as rubricas
não tem mais importância.
Os atores estão entregues a si mesmos¹²⁹ (p. 35).

No palco, os atores vão para um canto do palco (o mesmo que o intervalo anterior), bebem um gole de água e vestem uma camiseta branca grafada com '*C'est la vie*'. Eles ficam nesse espaço durante uma nova projeção de vídeo em que Daniel fala sobre o suicídio de seu filho e conjecturando o que eles poderiam ter feito para evitar esse desastre. Depois, entra um vídeo de Fanny falando também de sua filha.

¹²⁹ À ce stade de la pièce,
tout le monde a bien conscience que les didascalies n'ont plus grand
intérêt.
Les acteurs sont donc livrés à eux-mêmes.

Foto 23 - Fanny e Daniel vestindo as camisetas escritas 'Ç'est la vie'.



Fonte: Foto de Joseph Banderet.

Na abertura do terceiro ato, Fanny explica que, em 2012, ela teve que abandonar a criação do espetáculo que estava trabalhando, *Sheep* (2012). No fim, ela acabou apenas gravando um monólogo à distância, não apresentando de fato o texto, que foi interpretado por outra atriz. Ainda assim, ela acredita que essa escrita foi feita para ela. Ela vê um elo com esse texto, e por esse motivo ela anuncia que irá fazer o monólogo no palco.

Uma música triste, melancólica, toma o espaço, ela vai até um microfone e caixa de som e dá o texto (Zirlib, 2018). As palavras transmitem um desejo pelo fracasso, pelo erro. Não por uma visão pessimista, mas sim uma vontade de não ser perfeito, de não se cobrar, apenas ganhar, porque a vida nos oferece um outro lado. "Mas pra isso teríamos que aprender desde criança a ter fé no fracasso. Que nos ensinassem como ser pisados e amar a própria derrota"¹³⁰ (p. 36). Uma maneira de saber lidar com as perdas, com as falhas. "Perder com audácia, se corromper com classe, aproveitar cada segundo da queda social"¹³¹ (p. 36). E enxergar a vida como ela é. "Nunca

¹³⁰ « Mais pour ça il faudrait qu'enfants on nous apprenne à avoir foi en l'échec. Qu'on nous montre comment se faire marcher dessus et aimer sa défaite ».

¹³¹ « Perdre avec audace, se vautrer avec classe, profiter de chaque seconde de sa chute social ».

mais ser programado pra vencer, mas pra viver”¹³² (p. 37).

No final desse pedaço de monólogo, a música continua tocando. Nas telas é projetada a indicação de leitura da parte ‘tratado do ator’, no guia prático. Trata-se do e-mail que Fanny Catel enviou a sua mãe pedindo que ela não fosse assisti-la nesse espetáculo. A música segue por um tempo razoavelmente suficiente para que os espectadores leiam essa mensagem no material extra (Zirlib, 2018).

Nesta última etapa, a interação entre os dois atores aumenta consideravelmente. Não apenas no espetáculo, como havia dito, mas também no texto. Não é exatamente um diálogo, mas em alguns pontos eles trocam frases e ideias.

Daniel pergunta para Fanny se ela também não tinha a sensação de que as pessoas têm os evitado pelo simples fato de terem perdido um filho. Ela responde em um tom satírico: “Tem certeza de que já não evitavam antes?”¹³³ (p. 37). Ele segue sem prosseguir com o diálogo, falando diretamente ao público. Contrariando o que havia dito, ele fala que se sente útil, principalmente para ajudar e acompanhar as outras pessoas que passaram pela mesma situação. Com sua experiência, ele elencou alguns truques que podem auxiliar. Primeiro conselho, “comprar vodca. Várias garrafas, pra guardar no congelador. Parece besteira, mas a gente nem imagina o poder apaziguador da vodca”¹³⁴ (p. 37). O segundo, um pouco mais radical, “é o de evitar fazer filhos excepcionais. Eu estou convencido de que com filhos mais-ou-menos a ficha cairia mais fácil...”¹³⁵ (p. 37). E o último conselho,

 você precisa cuidar de si mesmo. Se você não tem uma

¹³² « Ne plus être programmé pour réussir mais pour vivre ».

¹³³ « T'es sûr qu'ils ne t'évitaient pas déjà un peu avant ? ».

¹³⁴ « Acheter de la vodka. Plusieurs bouteilles, que tu mets au congé. Ça a l'air de rien, mais on ne soupçonne pas le caractère apaisant de la vodka ».

¹³⁵ « C'est d'éviter de faire des enfants exceptionnels. Moi je suis persuadé qu'avec des enfants moyens, la pilule passe mieux... ».

família, é muito, muito, muito, muito complicado. Em outras palavras, você está na merda. Caso contrário, você também terá que evitar os parques, as creches, os jantares em família, os feriados judaicos, as férias escolares... Não preciso fazer um desenho para você, perder um filho é um horror absoluto. Mas eu lhe garanto, dentro disso, há alguns momentos agradáveis. Muito, muito agradáveis¹³⁶ (p. 37-38).

Uma vez mais Kenigsberg profere comentários hilários sobre um tema denso, mas que carregam seus fundos de verdades, de credibilidade. Não há meias palavras. Elas são proferidas e lançadas ao público. Esse e outros pontos dos depoimentos e testemunhos dos atores tocam e reverberam de uma maneira diferente em cada pessoa. Daniel, em entrevista, relata que muitas vezes que eles apresentam o espetáculo, uma ou outra pessoa que também perdeu um filho vem lhes dizer, comentar algo, agradecer por ter dito coisas que elas não tinham coragem ou não podiam dizer (Kenigsberg, 2019). É o gesto teatral que se propaga para além dos muros do prédio, para fora dos palcos e plateias.

Em praticamente todas as apresentações, pessoas que perderam um filho vêm nos ver e nos agradecem por dizermos algo que elas mesmas não conseguem dizer. Eu não havia previsto isso. Não é que sejamos militantes, mas pelo menos ajudamos as pessoas a falar. Nós podemos falar. Eles não podem. Isso lhes faz muito bem. Também faz com que elas se sintam menos culpadas. [...] Lembro-me de uma mulher que nos disse que havia redescoberto um certo tipo de liberdade depois de perder seu filho e que preferia não ter mais nenhum. É uma declaração poderosa, em termos da ideia que temos das mães... Ela ousou dizer isso. O que ela sentiu, em relação a toda aquela miséria, aquela dor... Eu mesmo não tenho mais a ansiedade que costumava ter: "Onde ele está? Ele está voltando, não está? Ele está atrasado, não telefonou, não está

¹³⁶ faut se faire prendre en charge. Si vous n'avez pas de famille, c'est très très, très très très compliqué. Autrement dit, vous êtes dans la merde. Sinon, faut aussi éviter les parcs, les jardins d'enfants, les repas de famille, les fêtes juives, les vacances scolaires... J'ai pas besoin de vous faire un dessin, perdre un enfant c'est l'horreur absolue. Mais je vous assure, à l'intérieur de ça, y a des moments agréables. Très très agréables.

atendendo o desgraçado". Eu também estou livre disso... Com esse espetáculo, posso ver essa maravilha do teatro que já vi em outros lugares: as pessoas saem com estrelinhas, são tocadas, comovidas. Compartilhamos algo muito poderoso. [...] Isso os levou a um longo caminho. Eles recebem o espetáculo em sua totalidade, seu compromisso, sua verdade¹³⁷ (*Ibid.*, online, supressão nossa, tradução nossa).

No texto, tem uma fala de Fanny que ela não diz na gravação do espetáculo ao qual tenho acesso, mas que demonstra novamente o procedimento de tirar sarro de algo sério, triste. De dar uma leveza para algo pesado. Ela conta que é costume não escolher cremar uma criança quando ela morre, porque é um ato violento simbolicamente. Entretanto, o problema é que tem que comprar um caixão. Seu companheiro então começou a procurar no site leboncoin.fr (um site de anúncios, como a OLX no Brasil). Fanny tenta sugerir que comprar um caixão de segunda mão não seja tão delicado. E seu marido lhe responde que a crise econômica afetou profundamente a sua delicadeza (El Khatib, 2017c). Note a sutileza dessa comicidade.

Aproximando-se do final da peça, o tom de camaradagem entre os dois atores aumenta. Fanny relata que, mesmo sendo costume fechar os olhos dos mortos, ela insistiu para que os olhos de Joséphine ficassem abertos. Isso seria para ela poder se encontrar melhor no caminho. Daniel, dirigindo sua

¹³⁷ Pratiquement à toutes les représentations, des gens qui ont perdu un enfant viennent nous voir, et ils nous remercient d'avoir dit quelque chose qu'eux ne peuvent pas dire. Je ne l'avais pas prévu, ça. Le caractère, non pas militant, mais en tout cas d'aide par la parole. Nous, nous pouvons parler. Eux, ils ne peuvent pas. Ça leur fait beaucoup de bien. Ça les déculpabilise aussi. [...] Je me souviens d'une femme qui nous a dit qu'elle avait retrouvé une certaine forme de liberté depuis qu'elle avait perdu son enfant et qu'elle préférerait ne plus en avoir. C'est une parole forte, par rapport à l'idée que l'on se fait de la mère... Elle osait le dire. Ce qu'elle a ressenti, par rapport à toute cette misère, cette douleur... Moi-même, je n'ai plus cette angoisse que j'avais avant : « Où il est? Il va revenir, hein ? Il est en retard, il n'a pas téléphoné, il répond pas, ce con. » Je suis libéré de ça aussi... Avec ce spectacle, je vois cette merveille du théâtre, que j'ai déjà connue ailleurs : des gens ressortent avec des petites étoiles, ils sont touchés, émus. On partage quelque chose de très fort. [...] Ça a été les chercher loin. Ils reçoivent le spectacle, dans sa globalité, dans son engagement, sa vérité.

fala à Fanny, lhe diz que não existe mundo após a morte, porque se tivesse, depois de 24 meses, Sam já teria mandado uma mensagem avisando que ele chegou (*Ibid.*).

O jogo de histórias paralelas que ora se cruzam, ora se distanciam, ganha um novo formato no final. Dois testemunhos espelhados. Duas falas sonhadoras, que especulam possibilidades não vividas e agora imaginadas.

Daniel:

O Sam,
Ele poderia ter se formado na universidade
Ele poderia ter escrito iídiche
Ele poderia ter conhecido o amor de sua vida
ou não necessariamente da sua vida
Ele poderia ter ido para Nova York
Ele poderia ter ido a outro psicólogo
Ele poderia ter me contado suas decepções amorosas
Ele poderia ter adquirido seu primeiro apartamento
Ele poderia ter conseguido um empréstimo
Ele poderia ter ficado desempregado
Ele poderia ter sido pai e eu avô
Ele poderia ter se tornado um piloto de linha aérea
na Germanwings
- nem é a melhor companhia aérea.
Ele poderia ter sido feliz, mesmo que por pouco tempo
Ele poderia ter feito um estudo de viabilidade de sua vida
Ele poderia ter conhecido o novo código de seu prédio
Ele poderia ter dito o *Kadish* sobre meu túmulo
Ele poderia ter morrido no fim da vida¹³⁸

Fanny:

A Joséphine,

¹³⁸ Sam,
Il aurait pu avoir son diplôme de Normale sup
Il aurait pu écrire le yiddish
Il aurait pu rencontrer l'amour de sa vie
ou pas forcément de sa vie
Il aurait pu aller à New York City
Il aurait pu voir un autre psy
Il aurait pu me raconter ses déceptions amoureuses
Il aurait pu prendre son premier appartement
Il aurait pu prendre un crédit à la consommation
Il aurait pu être au chômage
Il aurait pu être père et moi grand-père
Il aurait pu devenir pilote de ligne chez Germanwings
- c'est pas la meilleure celle-là.
Il aurait pu être heureux, même pas très longtemps
Il aurait pu faire une étude de faisabilité de sa vie
Il aurait pu connaître le nouveau code de l'immeuble
Il aurait pu dire le kaddish sur ma tombe
Il aurait pu mourir à la fin de sa vie.

Ela poderia ter tido catapora
 Ela poderia ter tido rubéola e caxumba
 Ela poderia ter se operado de apendicite
 Ela teria tomado seu reforço de difteria,
 poliomielite e tétano também, eu teria gostado
 Ela poderia ter ido para o primeiro ano do maternal,
 em seguida para o segundo, e finalmente, para o pré
 Depois, para a 1^a, 2^a, 3^a, 4^a e 5^a séries iniciais do
 fundamental, em seguida, para os anos
 finais, eu teria gostado
 Ela poderia ter perdido o primeiro dente
 Ela poderia ter me perguntado por que o ratinho
 colocou um euro debaixo do travesseiro
 Ela poderia ter convidado todas as suas amigas para
 seu aniversário em casa
 Ela teria tido sua primeira menstruação
 Ela poderia ter tido um primeiro amor
 Ela poderia ter colocado sua primeira lingerie fio
 dental aos 12 anos - não, aos 14 ...
 Ela poderia ter passado na prova de direção, em
 seguida, passado no Baccalauréat¹³⁹
 Ela poderia ter estudado, muito tempo
 E então, aos 25 anos, ela poderia ter cometido
 suicídio, como o filho de Daniel
 Hahahahahahahahaha ...
 Por essa você não esperava, né, Daniel?
 Hahahahahahahahaha¹⁴⁰ (p. 39-40).

O duplo que forma entre a fala de Daniel, com a fala de Fanny foge da estrutura que até então estavam utilizando. Os

¹³⁹ Também conhecido como Bac. Trata-se de uma qualificação educacional francesa que os estudantes, ao final do liceu (Ensino Médio), conquistam para ingressar à educação superior. Equivalente ao ENEM no Brasil.

¹⁴⁰ Joséphine,
 Elle aurait pu avoir la varicelle
 Elle aurait pu avoir la rubéole et les oreillons
 Elle aurait pu se faire opérer de l'appendicite
 Elle aurait fait son rappel de diphtérie, polio, et tétanos aussi
 j'aurais adoré
 Elle aurait pu aller en petite section, puis moyenne section et enfin
 grande section
 Puis au CP, CE1, CE2, CM1, CM2 et puis les années collège aussi, j'aurais
 adoré
 Elle aurait pu perdre sa première dent
 Elle aurait pu me demander pourquoi la petite souris elle a mis que un
 euro sous son oreiller
 Elle aurait pu inviter toutes ses copines à la maison pour son
 anniversaire
 Elle aurait eu ses premières règles
 Elle aurait pu avoir un premier amoureux
 Elle aurait pu mettre son premier string à 12 ans - non, à 14...
 Elle aurait pu passer son permis B puis son baccalauréat
 Elle aurait pu faire des études, assez longues
 Et puis à 25 ans, elle aurait pu se suicider, comme le fils de Daniel
 Hahahahahahahahaha.
 Tu l'avais pas vue venir celle-là Daniel.
 Hahahahahahahahaha.

e-mails já não possuem a força de exprimir os sentimentos. Já não estão falando de algo que passou, muito menos do presente, e sim das hipóteses impossíveis, de sonhos não realizados. Quem nunca pensou nas infinitas possibilidades que poderiam ter acontecido na sua vida se tivesse feito outra escolha, pegado outro caminho, comprado outra casa, carro, frequentado outro bar, restaurante...? Porém, nessa peça, vemos essa mesma pergunta, esse dilema, não de Sam e Joséphine, mas de seus pais. É um cenário desolador e real para muitas pessoas.

No discurso de Catel, ela diz ter pegado Daniel de surpresa porque ela elenca muitas coisas que sua filha poderia ter feito antes de atingir a idade na qual Sam decidiu tirar sua vida. Por esse motivo Kenigsberg responde:

Sabe, Fanny, eu não gostaria de te ofender, veja, e eu respeito totalmente a sua dor, exceto que tua filha, você a amou por cinco anos, tua filha... Enquanto eu, eu o amei por vinte e cinco anos...¹⁴¹ (p. 40)

Outro procedimento parecido com o que foi utilizado em *Acabar em beleza*, foi a incorporação de objetos pessoais no espetáculo. Durante a primeira residência dos artistas, Mohamed lhes demandou pensar e trazer alguns objetos que estivessem de uma forma ou de outra ligados aos seus filhos, às vidas deles. Daniel comenta que levou uma dedicatória que Jamel Debbouze fez para Sam, também um troféu de campeonato de judô, além de cartas que pessoas mandaram após o falecimento de seu filho (Kenigsberg, 2019). No final do espetáculo, Daniel diz para Fanny que gostaria de lhe dar uma coisa. Ele busca o troféu e oferece à Fanny.

¹⁴¹ Tu sais Fanny, je voudrais pas te faire offense tu vois, et je respecte totalement ton chagrin, sauf que ta fille, toi tu l'as aimée pendant cinq ans ta fille... Alors que moi je l'ai aimé pendant vingt-cinq ans...

Este é o troféu de Sam. Ele o ganhou no judô.
Bem, na verdade ele não ganhou, ele perdeu na final.
Mas como não era justo e ele não parava de chorar, no
caminho para casa comprei esse troféu para ele.
E eu gostaria que você ficasse com ele.
Não sei do que você é campeã,
mas gostaria de dá-lo a você (p. 41).

Fanny Catel é nomeada a campeã. Do que, exatamente?
Como funciona essa competição? Existe uma dor mais dolorida
do que a outra? Essas questões já faziam parte do embrião do
projeto *C'est la vie*. O que é pior: perder um filho ou uma
mãe? No guia prático, na parte de 'nota do autor', El Khatib
aborda essa questão: "Então poderíamos medir a dor em uma
escala Richter de perda e observar que a morte de uma mãe é
menos intensa do que a de um filho?"¹⁴² (p. 55). Mesmo que
não tenha escala, muito menos competição, o gesto é potente.
Eis mais uma recuperação 'elkhatibiana'.

No fim, depois de entregar o troféu, antes de sair do
palco, Kenigsberg fala com Olivier, o operador de som, e lhe
diz que ele tem em seu celular a música de Sam (aquela que
não entrou 'por um problema técnico'). Ele coloca para tocar
em celular, vai até a caixa de som com o microfone, e projeta
o som pelo amplificador. Ele sai. Catel fica no centro do
palco, segurando o troféu enquanto a música toca (Zirlib,
2018). Ao final, ela também sai. Projeção final.

Fanny Catel e Daniel Kenigsberg não virão para
cumprimentá-los.
Nem para dizer oi ou dar beijos.
Eles gostariam de agradecê-los calorosamente por
terem vindo e por serem testemunhas dessas histórias
comuns¹⁴³ (p. 41).

¹⁴² « Alors on pourrait mesurer la douleur sur une échelle de
Richter de la perte et observer que la mort d'une mère est moins intense
que celle d'un enfant? ».

¹⁴³ Fanny Catel et Daniel Kenigsberg ne viendront pas saluer.
Ni faire coucou ou gros bisou.
Ils vous remercient chaleureusement d'être venus et d'avoir été les
témoins de ces histoires ordinaires.

É interessante refletir sobre essa atitude. O espetáculo termina e os atores não voltam para receber os aplausos, cumprimentar o público ou dizer algum agradecimento, como é usual no mundo teatral. Para Daniel, voltar para isso seria colocar um fim na peça, mas não existe fim (Kenigsberg, 2019). O espetáculo termina, porém ele não tem fim. O motivo é que isso ainda é a vida deles. Saindo do teatro, ambos seguirão sem os filhos falecidos, ainda pensarão neles...

Em sua crítica, Vincent Bouquet (2017), comenta que tem a impressão de que El Khatib não quis aprofundar de fato o 'tema da obra', apenas tocá-lo suavemente.

É como se Mohamed El Khatib nunca tivesse ousado chegar ao cerne de um assunto que ele sabe ser explosivo, como se ele só tivesse conseguido circunscrevê-lo, como se a frieza fosse a única maneira possível de lidar com ele¹⁴⁴ (Bouquet, 2017, *online*, tradução nossa).

Talvez essa não seja a questão. É certo que El Khatib escreveu e se valeu de procedimentos a fim de quebrar a brutalidade chocante dos testemunhos puros. Isso faz parte de seu trabalho como dramaturgo. Ele precisa escolher não apenas o que mostrar e pôr em cena, mas de que forma isso irá acontecer.

É tão pesado que eu não queria que fôssemos sufocados pelo testemunho original, com toda a sua carga trágica. Rapidamente, senti que era necessário dar um passo para o lado, para tentar - em vão, é claro - colocar a dor a uma distância razoável durante o trabalho criativo. Era um esforço difícil, se não intransponível, que eu estava pedindo que eles fizessem¹⁴⁵ (El Khatib, 2019b, *online*, tradução

¹⁴⁴ Tout se passe comme si Mohamed El Khatib n'avait jamais osé entrer dans le vif d'un sujet qu'il sait explosif, comme s'il n'avait pu que le circonscrire, comme si la froideur employée était le seul mode de traitement possible.

¹⁴⁵ C'est un tel poids, que je ne voulais pas que l'on soit asphyxié par le témoignage originel, avec toute la charge tragique dont il est porteur. Très vite, il m'a paru nécessaire de faire un pas de côté, pour tenter - en vain évidemment - de mettre la douleur à distance raisonnable

nossa).

Além disso, outro detalhe chama atenção. A obra *É a vida* não aborda apenas o tema sobre a morte dos filhos, ou qualquer coisa parecida. Ela não trata daqueles que se foram, e sim daqueles que ficaram: os pais. São suas histórias, suas vidas, seus lutos etc., ou melhor, são fragmentos de tudo isso. Eles, além de atores, são as testemunhas e peças essenciais para a existência do espetáculo. Sem eles, nada disso teria sido construído, seria outra proposta, outra obra. Daniel exprime ideia semelhante. Quando lhe perguntado qual o espaço dos mortos em seus testemunhos, ele responde:

Neste espetáculo, não estou falando sobre o Sam. Estou falando sobre o que o mundo se tornou, para mim, sem o Sam. Estou falando apenas de mim mesmo. Sam está morto, ele está podre, ele não existe mais como pessoa. Eu perdi minha imortalidade. Sam era... Algo de mim que atravessou o mundo. Isso acabou agora. Quando Sam morreu, parecia que o sistema solar em que eu estava explodiu. Um vazio sideral. Agora só me restam alguns pensamentos mágicos, incluindo: "Putain que pariu, Sam teria adorado esse espetáculo"¹⁴⁶ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa).

Para chegar nesse resultado, Mohamed e os atores tiveram que discutir e acordar em diferentes pontos. Alguns desses percalços são explicitados no guia prático, além de outras informações e detalhes. Esse material extra é, a meu ver, uma das grandes pedras de diamante do trabalho. A formulação de um teatro documentado adquire impulso de projeção e sustentação. Considerar esse elemento parte integrante da obra é um gesto disruptivo, que desconstrói e balança as

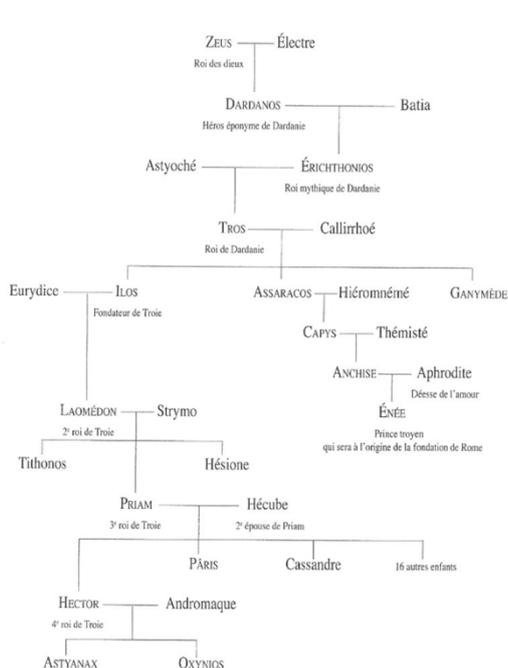
pendant le travail de création. C'était un effort difficile, voire insurmontable, que je leur demandais.

¹⁴⁶ Dans ce spectacle, je ne parle pas de Sam. Je parle de ce qu'est devenu le monde, pour moi, sans Sam. Je ne parle que de moi. Lui, Sam, il est mort, il est pourri, il n'existe plus, en tant que personne. Moi, j'ai perdu mon immortalité. Sam, c'était... Quelque chose de moi qui traversait le monde. Là, c'est fini. Quand Sam est mort, j'ai eu l'impression que le système solaire dans lequel j'étais éclatait. Vide sidéral. Il me reste quelques pensées magiques maintenant, notamment : « Putain, Sam aurait vachement aimé ce spectacle. »

concepções do que é texto teatral, teatro documentário e, por que não, do próprio fazer teatral.

Na publicação francesa, o guia é chamado de “peças complementares”¹⁴⁷ (p. 43) e é dividido em quatro seções. A primeira é intitulada “Andrômaca: uma genealogia frustrada”¹⁴⁸ (p. 45). Essa parte apresenta algumas informações resumidas, entretanto essenciais para o entendimento e compreensão da tragédia de Andrômaca, escrita por Racine. Ela mostra o sentido geral da intriga, quem são as personagens principais, indica quais os papéis que Daniel interpretava na peça (Fênix - o governador de Aquiles, e, depois, Pirro). Também possui uma árvore genealógica para auxiliar a identificação do grau de parentesco das personagens.

Imagem 4 - Árvore genealógica de Andrômaca



Fonte: Imagem retirada da publicação *C'est la vie* (2017c).

Dado o contexto da obra *É a vida*, essa imagem da árvore genealógica não está servindo apenas como guia parental, ela

¹⁴⁷ « Pièces complémentaires ».

¹⁴⁸ « Andromaque : une généalogie contrariée ».

salienta o reconhecimento daqueles que são filhos e aqueles que são pais. Conseqüentemente, por conta da trama da tragédia, podemos distinguir os pais que perderam seus filhos e criar possíveis associações de identificação com Fanny e Daniel, seja pela dor da perda do filho, seja pela não existência de nomenclaturas que abrangem os órfãos ao inverso.

No final dessa seção, temos uma *Nota Bene*¹⁴⁹ de El Khatib. Trata-se de um comentário crítico com toques irônicos a respeito da Guerra de Troia e a Guerra do Golfo.

N.B.: Para os mais jovens entre nós, que talvez não tenham conhecido a Guerra de Troia, vocês devem saber que ela é um pouco parecida com a Guerra do Golfo. As origens são quase idênticas, pelo menos em termos dos motivos apresentados para iniciá-las. Era preciso se proteger contra um inimigo que estava ameaçando esse modo de vida. Era necessário proteger a segurança dos povos... Em ambos os casos, havia um pretexto: Helena para os gregos, armas químicas para os americanos. Finalmente, os Troianos, assim como os Iraquianos, não achavam que seus inimigos ousariam atacá-los¹⁵⁰.

A obra está entremeada de posicionamentos, narrativas, escolhas e pensamentos políticos. Essa característica permeia os trabalhos de El Khatib, pois ele acredita que ter um compromisso político é tão importante quanto a parte estética. Ele argumenta que *C'est la vie* é mais forte, poderoso, porque dispara questões estéticas e também políticas essenciais (El Khatib, 2019b). "Não quero que um espetáculo seja apenas um testemunho; sempre quero que ele

¹⁴⁹ Comumente aparece abreviado como N.B.. Locução latina que significa 'note bem', utilizada no sentido de 'preste atenção'. Esse recurso é usado por escritores ou tradutores que querem destacar um ponto relevante ou algum detalhe.

¹⁵⁰ N.B.: Pour les plus jeunes d'entre nous qui n'auraient pas connu la guerre de Troie, sachez que c'est un peu comme la guerre du Golfe. Les origines en sont quasi identiques, en tout cas en ce qui concerne les raisons avancées pour les déclencher. Il fallait se protéger contre un ennemi qui menaçait les manières de vivre. Il fallait protéger la sécurité des peuples... Dans les deux cas il y a un prétexte, Hélène pour les Grecs, les armes chimiques pour les Américains. Enfin les Troyens, comme les Irakiens, ne pensaient pas que leurs ennemis oseraient les attaquer.

formule uma questão teatral ao mesmo tempo”¹⁵¹ (*Ibid.*, *online*, tradução nossa). Esse traço está presente não apenas nas falas do espetáculo, está também na construção do material extra. A própria fabricação, a escolha do que colocar, quais e-mails e mensagens exibir, os motivos de fazer o guia... Tudo faz parte da ação política do dramaturgo, do coletivo e dos atores.

A segunda seção do guia foi dedicada ao e-mail de Fanny para sua mãe. Essa parte é chamada de “Tratado do ator”¹⁵² (p. 47). Já dissertei acerca desse documento, todavia, vale ressaltar a relevância desse registro. Vemos ao longo do texto escrito por Catel uma certa dúvida, uma inquietação em não saber como agir diante da proposta do projeto. É um espetáculo? Estou trabalhando como atriz? Ou é mais próximo da minha vida? Quem é que estou interpretando? Eu estou interpretando ou sendo eu mesma? Por fim, a complexidade da peça faz com que seja tudo isso ao mesmo tempo. Este e-mail consegue exprimir esses paradoxos. “Desse ponto de vista, *C'est la vie* é tanto um manifesto de amor incondicional quanto um verdadeiro tratado sobre atuação contemporânea”¹⁵³ (EL KHATIB, 2019b, *online*, tradução nossa).

Já na terceira seção, temos o documento divisor de águas, a formalidade de um comum acordo: o *Fact-checking*. Quando Daniel aceitou fazer parte do projeto, ele sugeriu a El Khatib que ele escrevesse sobre o assunto. Como Mohamed aceitou a sugestão, Kenigsberg se pôs a escrever. Escreveu sem reler, sem revisar, buscando estar o mais próximo possível de si mesmo, de sua história (Kenigsberg, 2019). Na segunda residência, o autor lhe mostrou o que havia escrito a partir dos textos que ele tinha enviado e de outros

¹⁵¹ « Je refuse qu'un spectacle ne soit qu'un témoignage, je souhaite toujours qu'il formule une question de théâtre en même temps ».

¹⁵² « Traité de l'acteur ».

¹⁵³ « De ce point de vue, *C'est la vie* est à la fois un manifeste d'amour inconditionnel et un véritable traité de l'acteur contemporain ».

materiais e referências. Daniel leu, achou incrível e inteligente a estrutura e a construção feitas por El Khatib, mas achou o conteúdo muito superficial. Não dava conta da dor que ele estava sentindo.

"[...] Digo 'superficial' porque você está a um metro abaixo do nível do mar. E o que estou experimentando não é um metro abaixo. São trezentos". O texto que estou lendo não capta meu desgosto, como eu o expressei nas páginas que escrevi¹⁵⁴ (Kenigsberg, 2019, *online*, tradução nossa).

Mohamed argumentou que era muito brutal, seria insuportável para o espectador. Contudo, Daniel insistia na ideia de manter a sua verdade, de não abrir para a construção cênica, de ficcionalizar um ou outro acontecimento. Como já mencionado, criaram-se dois objetivos diferentes, tornou-se uma disputa. Kenigsberg não aceitava as modificações feitas pelo dramaturgo:

Há coisas no texto que não me agradam nem um pouco, que acho erradas, que não aceito. Ele toma a liberdade de dizer coisas sobre Muriel e Margot que eu não acho corretas. Certos termos não cobrem minha realidade. Não se trata de eu dizer o que não posso dizer. [...] Então, vou lhe dar uma bronca, como nenhum ator jamais deu uma bronca em um autor. Vou discutir tudo. Discutir tudo. Ele sugere outra coisa, mas eu não gosto. [...] Ele defendia as coisas dele, eu defendia as minhas. [...] Foi muito difícil fazer isso! Se, além disso, eu tivesse que me forçar a dizer palavras com as quais não poderia conviver, seria demais! [...] sou Daniel Kenigsberg interpretando Daniel Kenigsberg, mas sem dizer o que Daniel Kenigsberg diria? Isso é simplesmente impossível¹⁵⁵ (*Ibid.*,

¹⁵⁴ « [...] Je dis "superficiel" parce que tu es un mètre en-dessous du niveau de la mer. Et ce que je vis, ce n'est pas un mètre en-dessous. C'est trois cents ». Le texte que je lis ne rend pas compte de ma déchirure, telle que je l'ai exprimée dans les pages que j'avais écrites.

¹⁵⁵ Il y a des choses dans le texte qui ne me conviennent absolument pas, que je trouve fausses, que je n'assume pas. Il se permet de dire des choses sur Muriel et Margot que je ne trouve pas justes. Certains termes ne recouvrent pas ma réalité. Il n'est pas question pour moi de dire ce que je ne peux pas dire. [...] Je vais donc le faire chier, comme aucun acteur n'a fait chier un auteur. Je vais tout discuter. Tout discuter. Il me propose autre chose, ça ne me plaît pas. [...] Il défendait son truc, je défendais mon truc. [...] C'était tellement dur de faire ça ! Si, en plus, il fallait que je me force à dire des mots que je n'assume pas, ce serait trop ! [...] je suis Daniel Kenigsberg qui

online, supressão nossa, tradução nossa).

Em algum lugar comum eles teriam que chegar. Alguém teria que ceder, ou um pouco cada um. El Khatib deixava destacado que, se Daniel não estivesse de acordo, ele poderia deixar o projeto, porém a criação dependia de sua permanência. “O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo”¹⁵⁶. A solução foi escrever o *fact-checking*. Mohamed escrevia as indicações de mudanças factuais e Kenigsberg as revisava. “No final, ele concordou com algumas excrescências ‘semi-ficcionais’, graças a um protocolo preciso”¹⁵⁷ (El Khatib, 2019b, online, tradução nossa).

Para Fanny, todas as acomodações ficcionais que El Khatib fez estavam bem. Com exceção de uma ou outra data, e um detalhe relativo a um e-mail: “Você escreveu: ‘Foi aí que os problemas começaram’. Absolutamente não é verdade. A merda começou muito antes disso. Quase desde o momento em que Josephine nasceu...”¹⁵⁸ (p. 49).

Já Daniel quis pontuar metodicamente todas as incoerências, segundo sua versão da história. No total, são 12 mudanças e 1 *Nota Bene*. Elas recebem títulos, dependendo do tipo de intervenção por parte do autor. Durante a análise, parti do que está na obra, sem verificar a autenticidade de tal e tal informação. Em outras palavras, não me proponho a averiguar e elencar as verdades, os fatos, e sim trabalhar com e a partir do texto teatral. Não obstante, como foi algo importante para o ator, disporei em uma tabela a síntese

joue le rôle de Daniel Kenigsberg mais qui ne dit pas ce que Daniel Kenigsberg dirait ? Ce n'est pas possible.

¹⁵⁶ Citação de Brecht na peça *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* (1930). Referência: BRECHT, Bertold. *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*. In: **Teatro completo, em 12 volumes / Bertold Brecht**. tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed., 2004.

¹⁵⁷ « Il a accepté in fine des excroissances « semi-fictionnelles » grâce à la mise en place d'un protocole précis ».

¹⁵⁸ « Tu as écrit : « C'est à partir de là que les emmerdes ont commencé. » Archi-faux. Les emmerdes ont commencé bien bien avant. Quasiment dès la naissance de Joséphine... ».

dessas alterações.

MANIPULAÇÃO DO DESTINO	Ele apresentou <i>Andrômaca</i> , mas foi um mês depois da morte de Sam e não apenas duas semanas.
RETIFICAÇÃO IDEOLÓGICA	Sua relação com o judaísmo não é ambígua. Ele frisa que tem uma imensa cultura judaica, só é indiferente quanto ao pensamento mágico. E Sam tinha um nível excelente em Iídiche.
CONFLITO MÉDICO-RELIGIOSO	O autor simplifica muito a circuncisão, resumindo que pai e filho tenham o pênis idêntico. É mais grave, pois transforma um ato violento em um gesto simbólico.
PRECAUÇÃO DE USO MOMETÁRIO	Foi a filha Margot quem fez tudo para o funeral. Daniel apenas assinou o cheque.
DIVERGÊNCIA NUMÉRICA	Daniel não garante que tenha tido tanta gente no funeral como o autor escreveu.
DESACORDO FACTUAL	Sam não deixou nada, muito menos uma música como uma de suas vontades. Daniel apenas encontrou uma carta de despedida enquanto vasculhava o computador dele. Não foi algo organizado, e sim uma fúria suicida, quebrando a ordem das coisas.
NOTA PARA USO PESSOAL	A morte de um filho nos livra de um verniz social. Ele constatou o desenvolvimento de uma radicalidade lúcida e uma fineza sensibilidade, principalmente com a arte.
NAME-DROPPING	O autor menciona uma carte escrita por Jamel Debbouze. Sam era seu fã, todavia ele nunca foi babá dele.
ERRO DE APRECIAÇÃO	Dá a entender que ele gostaria de poder acompanhar as pessoas que perderam um filho. Pelo contrário, ele não tem a mínima vontade.
PRECISÃO DE ORDEM MÉDICA	Foi escrito que Daniel comprou vodca. Ele reitera que não apenas comprou, como bebeu muita vodca.
DESACORDO HISTÓRICO EVENTUAL	Sobre o suicídio dos judeus, ele sublinha que têm a sorte de frequentar um rabino esclarecido. De fato, é algo tido como pior do que um assassinato (era proibido até o luto pelos suicidas), mas hoje em dia não se recusam mais o enterro religioso dos suicidas, que são considerados mortos por doença...
EXCRESCÊNCIA MITOLÓGICA	Nos atentados de 13 de novembro, Daniel confessa ter imaginado Sam morrendo na esplanada do <i>La Belle Équipe</i> , tentando proteger com o corpo uma jovem muçulmana. Mas não é a realidade.

Essas foram as mudanças apontadas por Kenigsberg. Algumas delas, no guia prático, tem uma explicação mais precisa, dado que aqui coloquei apenas um resumo. Além disso,

como mencionado, possui uma *Nota Bene*, um apontamento de Muriel, esposa de Daniel. "N.B.: Muriel, minha esposa, me pediu para dizer que Sam já esteve em Nova York. Especialmente com ela. Foi sua última viagem"¹⁵⁹ (p. 53).

Perceba a relevância desse documento que expõe as manipulações ficcionais dos materiais-vida. Essas alterações construíram a obra *É a vida*. Como também o apontamento delas. São partes integrantes da obra. Durante a apresentação, esses detalhes passam despercebidos, visto que o pacto documental com o público foi estabelecido. Ele sustenta o discurso, o mantém no espectro documentário. A quebra provocada a partir do encontro com o guia prático é intencional e condiz com a proposta do dramaturgo. Mexer com as estruturas teatrais, provocar o espectador ao pensamento, jogar com os paradoxos gerados entre os limites da atuação/vida... Isso constitui o universo artístico de *É a vida*.

A última seção é dedicada à "nota do autor"¹⁶⁰ (p. 55). Algumas partes desse texto estão no corpo dessa escrita, como por exemplo o momento em que o autor aborda a escala Richter de dor. Porém, tem mais um trecho interessante de trazer para essa reflexão.

[...]

Sempre acreditei que, para lidar com um problema, não é vital passar por ele intimamente. Isso pode torná-lo uma testemunha melhor, mas não um escritor mais justo. No entanto, há alguns anos, não consigo dissociar minha escrita da "realidade". O documento é tanto um trunfo quanto uma ferramenta, mas mais do que isso, ele constitui a própria essência do que formará a base da representação.

Não tendo vivenciado pessoalmente a morte de um filho, nem tendo qualquer desejo particular de fazê-lo, meu trabalho de escrita consistiu essencialmente em saquear os testemunhos de personalidades que perderam um filho; e há muitos deles: G. Depardieu, S. Stallone, V. Hugo, L. Zidane, M. Rostain, L. Adler, J.-L. ou N. Trintignant [lista não exaustiva]. A experiência continuou com F. Catel e D. Kenigsberg, sem que soubéssemos exatamente para onde estávamos

¹⁵⁹ « N.B.: Muriel, ma femme, me demande de préciser que Sam est déjà allé à New York. Avec elle notamment. C'était son dernier voyage ».

¹⁶⁰ « Note de l'auteur ».

indo, mas com a firme convicção de que estávamos trabalhando em um gesto teatral que ia além do teatro. [...] Com este trabalho, tentamos preencher o vazio terminológico e lançar a primeira pedra nesse território abandonado pela linguagem¹⁶¹ (p. 55-56).

A nota do autor rediz muito do que foi abordado ao longo dessa análise. Daniel e Fanny são os elementos indispensáveis para a existência dessa obra, pois suas experiências de vida (por mais trágicas que foram) são os materiais-vida basilares do espetáculo. Tratar desse tema não é fácil, muito menos comum. De fato, é uma primeira tentativa de reparação e de apontar essa falha linguística que não abrange as pessoas órfãs ao inverso.

Assim termina tanto o espetáculo ao vivo, como o texto publicado em francês. Não obstante, a versão traduzida em português brasileiro apresenta pequenas diferenças como também alguns tópicos e documentos a mais.

No guia prático, por exemplo, existe uma seção intitulada "Morte 2.0" (El Khatib, 2019a, p. 51). Ela consta com a postagem que Kenigsberg fez em sua página do *Facebook* a respeito da morte de seu filho, além da informação de que Fanny Catel não possui uma conta no *Facebook* e nunca postou sobre a morte da filha em nenhuma rede social, e não deixou nenhuma foto de Joséphine no mundo digital (*Ibid.*). Tem também uma outra postagem de Daniel, no ano de 2017.

¹⁶¹ [...] J'ai toujours considéré que pour traiter d'une question, li n'est pas vital de la traverser intimement. Cela peut faire de vous un meilleur témoin, mais pas un écrivain plus juste. Pourtant, depuis quelques années, je suis incapable de dissocier mon écriture du « réel ». Le document est à la fois un atout et un outil, mais plus encore, il constitue l'essence même de ce qui va fonder la représentation. N'ayant pas éprouvé personnellement la mort d'enfant et n'en ayant pas particulièrement le désir, mon travail d'écriture a d'abord consisté pour l'essentiel à piller les témoignages de personnalités ayant perdu un enfant ; et ils sont légion : G. Depardieu, s. Stallone, V. Hugo, L. Zidane, M. Rostain, L. Adler, J.-L. ou N. Trintignant [liste non exhaustive]. L'expérience s'est poursuivie avec F. Catel et D. Kenigsberg, sans que nous sachions précisément ou nous allions, mais avec l'intime conviction que nous étions en train d'élaborer un geste de théâtre qui dépasse le théâtre. [...] Nous avons tenté avec ce travail de combler le vide terminologique et de poser une première pierre sur ce territoire abandonné par la langue.

Quando nossos filhos eram pequenos e surgia uma aflição, dávamos as mãos, os quatro, e fazíamos uma rodinha da forma mais simples do mundo, cantando uma cantiga.

Fosse onde fosse, na praça da Concórdia ou na praça de uma aldeia bretã, girávamos em roda em família.

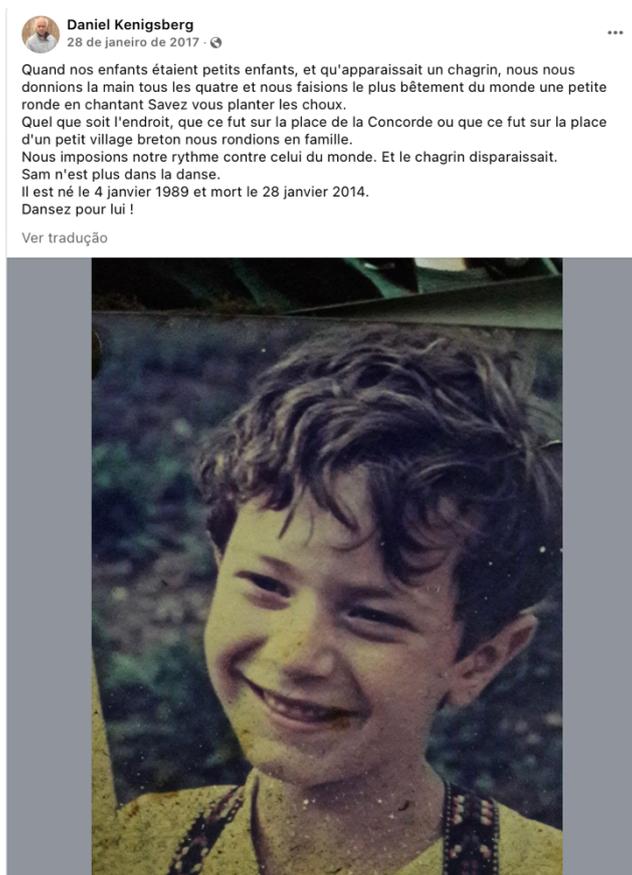
Impúnhamos o nosso ritmo contra o ritmo do mundo.

E a aflição desaparecia. O Sam já não está na dança.

Ele nasceu no dia 4 de janeiro de 1989 e morreu no dia 28 de janeiro de 2014.

Dancem por ele (*Ibid.*, p. 54).

Foto 24 – Postagem de Daniel Abaixo, uma foto de Sam criança.



Fonte: Captura de tela da página do *Facebook* de Daniel Kenigsberg.

Existe uma outra seção intitulada "S.A.C." (*Ibid.*, p. 55). Nela, temos um registro de troca de mensagem entre Daniel e o Serviço de Indenizações sobre um reparo na cozinha, e duas falas de Fanny que estão deslocadas para essa parte e não no texto de falas.

Por fim, a última e mais interessante seção, chamada de "Tratado do autor" (*Ibid.*, p. 69). Essa parte consta no guia

prático entregue aos espectadores, mas não faz parte da publicação francesa. Temos nela uma troca que e-mails entre Daniel e El Khatib acerca de um assunto importante e pertinente em um caso como esse: a autoria do texto.

Quem é o autor de uma obra que foi feita a partir da vida de outras pessoas? Esse deve ter sido o pensamento e questionamento de Kenigsberg para o motivar indagar Mohamed sobre *É a vida*. No primeiro e-mail, datado do dia 30 de dezembro de 2016, às 23h46, Daniel escreve que entende que El Khatib seja o autor do espetáculo, pelas escolhas que fez, pelos materiais que utilizou, por parte dos testemunhos que foram selecionados etc. No entanto, ele põe:

Neste espetáculo, com a Fanny, não somos apenas intérpretes, como também não somos o objeto ou o assunto de um documentário. Além disso, também não se trata de uma criação coletiva.

Mas, então, o que é que nós fazemos, exatamente?

[...]

Por isso, gostaria de ser associado à declaração de direitos autorais do espetáculo. Não vou discutir a porcentagem, não se trata de uma questão financeira, mas eu preciso que essa questão passe por um ato oficial: a repartição dos direitos etc., para não me sentir utilizado ou roubado.

[...]

Não te critico por você não ter falado disso, acredito que não pensa nesse tipo de problema. Essas questões são inerentes à forma e à singularidade do seu trabalho (*Ibid.*, p. 71-72).

Para quem é ator, tratar dessa questão ou colocá-la em pauta é algo mais comum do que quando o trabalho é com não atores. Esse profissional do ramo entende a dimensão por detrás dos mecanismos de autoria teatral, então é uma atitude completamente entendível. Ao mesmo tempo, uma proposição como *É a vida*, que tensiona os limites entre realidade/ficção, emerge novas questões, outros conflitos. El Khatib, em entrevista, discorre sobre esse ponto:

Eu queria deixar um rastro dessas trocas, porque são questões políticas concretas, você está certo, e importantes. Há uma tendência de acreditar que não há problemas no teatro, que todos se amam e que temos um

trabalho maravilhoso etc., quando, na verdade, muitas vezes há conflitos e os riscos econômicos são altos. Ao mesmo tempo, liguei para vários diretores para perguntar como eles lidavam com os direitos autorais, e isso me fez perceber que é uma bagunça total. Muitos diretores trabalham com improvisação, e quando você coloca a improvisação de um ator no espetáculo, ele pode considerar que é dono da improvisação. "Você a usou como está, então acho que tenho direito a 10% dos direitos autorais". Nesses processos de coescrita, é complicado dizer quem é o autor. O modelo do autor que escreve tudo em seu quarto e depois chega aos ensaios dizendo: "Aqui está o texto, não mude nada, você atua assim e eu recebo 100% dos direitos autorais" não existe mais. É preciso definir as regras do jogo com antecedência¹⁶² (El Khatib, 2019b, online, tradução nossa).

Esse tipo de situação, de debate, também faz parte da questão ética do trabalho. Não apenas a ética relacionada ao gesto documentário, mas da forma de trabalho dos agentes envolvidos na criação. A resposta de El Khatib para a mensagem de Daniel mostra a importância da identificação, da nomenclatura utilizada para definir o que cada um faz dentro do espetáculo.

Assunto: Re: Certidão de autoridade?
Domingo, 1º de janeiro de 2017, às 13h57, Mohamed
<elkhatibm@aol.com> escreveu:

Querido Daniel,
É um assunto inerente à natureza do processo de trabalho e da minha escrita para os projetos que conduzi nos últimos anos. A minha prática tem a ver com a ficção documental, ou com a ficção documentada pelos encontros que vou fazendo. Efetivamente, vocês

¹⁶² J'ai voulu laisser une trace de ces échanges, parce que ce sont des questions politiques concrètes, tu as raison, et importantes. On a un peu tendance à faire croire qu'il n'y a pas de problèmes dans le théâtre, que tout le monde s'aime et qu'on fait un métier formidable etc., alors que c'est très souvent conflictuel et que les enjeux économiques sont importants. À cette occasion, j'ai appelé un certain nombre de metteurs en scène, pour leur demander comment ils s'y prenaient pour les droits d'auteur, et ça m'a permis de me rendre compte que c'est la foire totale. Beaucoup travaillent à partir d'improvisations, et quand vous mettez l'improvisation d'un acteur dans le spectacle, il peut considérer qu'il est propriétaire de son improvisation. « Tu l'as reprise telle quelle, donc j'estime être associé à 10 % des droits d'auteur. » Dans ces processus de co-écriture, il est compliqué de dire qui est l'auteur. Or, ça n'existe plus beaucoup, le modèle de l'auteur qui rédige tout dans sa chambre, puis arrive aux répétitions en disant : « Voilà le texte, ne changez rien, vous le jouez comme ça, et je perçois 100 % des droits d'auteur. » Il faut définir les règles du jeu en amont.

não são apenas intérpretes, vocês são as primeiras testemunhas indispensáveis.

Quem é o proprietário dessa obra? Quem é o autor?

Na dúvida, consulte o dicionário, e em "Autor" é dito:

- *Pessoa que está na origem de algo novo, que é o criador, que o concebeu e realizou.*
- *Pessoa que faz da escrita a sua profissão, homem ou mulher de letras.*
- *Pessoa que cometeu uma infração, ou uma tentativa de infração, executando atos materiais que a revelam.*

Tenho a impressão de me identificar. Hoje em dia, as formas de colaboração coletiva permitem alargar a noção de autor, tornando cada participante produtor potencial do conteúdo, reduzindo, assim, o meu salário...

Beijos.

M. (El Khatib, 2019a, p. 72-73).

É uma resposta honesta e totalmente compreensível. Não há dúvidas que Mohamed seja o autor da obra. Organizar, manipular, reescrever, montar, estruturar, recuperar, contextualizar... São vários verbos que hoje, com a criação contemporânea, híbrida e, nesse caso, documentária, podem significar sinônimos para o ato de escrever uma peça teatral. Como bem-dito por El Khatib, a figura que escreve apartado de tudo e todos e chega com o texto pronto já não existe. Os tempos, as condições, as propostas, os agentes teatrais ressignificaram a escritura para teatro.

Em suma, a obra de Mohamed El Khatib é um testemunho relevante das possibilidades de criação documentária na contemporaneidade. Sua habilidade de orquestrar os elementos dramáticos, sua escrita a partir de encontros, documentos e materiais-vida, bem como essas abordagens autênticas dentro do campo dos teatros documentários, resultou em trabalhos que desafiam e tensionam as fronteiras da percepção e compreensão. Ao explorar esse tecido tênue, El Khatib nos convida a questionar e apreciar a complexidade das histórias cotidianas que moldam nossas vidas.

Nessa análise, busquei demonstrar a variedade de procedimentos dramáticos de documentação que foram

empregados por Mohamed El Khatib em *É a vida*. Assim como ele propôs abordagens e temas que se destacam pela ousadia e inovação no âmbito teatral. Desconstruir as convenções do teatro burguês é também uma forma de construir um outro teatro. Um teatro que busca ampliar os horizontes, com e para pessoas comuns, trabalhadoras, que por anos foram distanciadas ao acesso à arte e espaços de cultura. *C'est la vie* é uma obra que fala sobre o amor incondicional, que mostra que existe um antes e um depois da perda de um filho, e que expõe uma forma de experiência sensível, íntima e tocante sem deixar de lado o rigor estético e o compromisso político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - Para Acabar em beleza, pois assim É a vida

O ato de encerrar. Nunca é fácil concluir algo. Sempre dá um calafrio, uma certa insegurança, uma desconfiança de que alguma coisa foi esquecida, não foi dita, ou não dita da maneira como havia sido pensada. De qualquer forma, finalizar faz parte da vida. Como uma das etapas em minha vida de pesquisador em Artes Cênicas, eis o momento de finalizar essa escrita.

Ao longo dessa dissertação, busquei compreender os procedimentos dramatúrgicos de documentação que foram utilizados por Mohamed El Khatib em duas de suas obras. Para tanto, foi preciso entender que terreno estávamos pisando, para onde estávamos indo e o que constituía esse lugar chamado campo dos teatros documentários.

O gesto documentário partilha de algumas concepções entre a linha cinematográfica e a teatral e, por esse motivo, lancei mão de ideias de pesquisadores de ambas as áreas, para melhor delinear o fenômeno tratado. Da parte audiovisual, textos de Bill Nichols, Silvio Da-Rin, João Moreira Salles e Fernão Ramos auxiliaram na construção de sentido do conceito documentário. Alguns levantamentos como: a questão ética, as tentativas de diferenciação com a ficção, os tópicos ditos essenciais da obra documentária, entre outros, movimentaram o pensamento e o debate. Isso instigou a verificação na parte teatral, ou seja, por se tratar de uma outra linguagem, que possui suas especificidades, meios e estruturas, tais apontamentos ocorrem do mesmo modo? Para essa discussão, utilizei as pesquisas de Marcelo Soler, Janaina Leite, Tania Moguilevskaia, Béatrice Picon-Vallin etc. Por mais que as duas linguagens aparentem ser próximas, as discrepâncias reforçam as suas singularidades.

Nas Artes Cênicas, as proposições que compõem o campo

dos teatros documentários na contemporaneidade já não compartilham precisamente os mesmos preceitos do teatro documentário tradicional ou histórico. Ainda encontramos exemplos de obras que se aproximam dos modelos embrionários, mas não são os únicos, pois a variedade e a diversidade de experimentações é o que colore o campo na atualidade.

Nesse contexto polifônico, opor de maneira absoluta a ficção e o documentário é uma tarefa irrelevante, dado que ambos são parte de uma criação de narrativa, de visão de mundo e de discurso. Nos gestos documentários não é incomum encontrarmos traços de manipulação, edição, reconstrução, tratamento, estruturação de materiais e documentos não ficcionais. Isso possibilita a hibridização, a mistura de diferentes documentos, pontos ficcionais, outras abordagens artísticas...

O movimento de expansão não se limita às proposições, dado que a própria noção de documento se ampliou nos últimos anos. As pesquisas de Jacques Le Goff (2019) corroboram esse apontamento, salientando a ruptura na ideia de documento, não se tratando de um registro objetivo e direto da realidade, mas de algo que carrega uma perspectiva de um fato. Isso ocorre para além do papel escrito oficial, abrangendo relatos e histórias orais, fotografias, objetos, vestimentas, anotações pessoais, diários, áudios, entre outros.

As discussões empreendidas nessa dissertação também revelaram a importância dos princípios comuns aos teatros documentários, como defendido por Marcelo Soler em suas pesquisas. O trabalho e o emprego de documentos e dados não ficcionais é um dos três pilares que sustentam essa ideia. Da mesma maneira que a intencionalidade em documentar, ou seja, que os criadores tenham a tomada de consciência em realizar tal ato e, por fim, a importância do olhar do espectador frente à obra documentária. Esses três

princípios, de acordo com o pesquisador, devem permear os gestos documentários, como um acordo comum entre as proposições do campo. De fato, são questões superimportantes para a conceituação, todavia, como pudemos observar ao longo da discussão, há obras que escapam, extrapolam e exploram diferentes combinações, propondo um olhar outro para esses procedimentos.

Para melhor compreender o fervilhar de novas propostas documentárias, alvitrei um olhar expandido, como se observássemos a luz que se decompõe ao passar por um prisma, formando um espectro de possibilidades. Dentro dele, podemos encontrar inúmeros gestos documentários e o que os distingue, a partir da visão das investigações de Picon-Vallin: é a dosagem. Com isso, o surgimento de subgêneros, sub-conceitos é inevitável, pois eles conseguem descrever com mais precisão o tipo de proposta a qual se referem. Para resgatar alguns exemplos: Teatros do Real, Performance Documentária, Teatro Conferência, Docudrama, Arquivo Performativo, Pseudodocumentário, Não-ficção, Documentário Cênico... Esta pesquisa mostrou que a lista está em constante expansão devido ao movimento de explosão dos teatros documentários.

Eis então, depois de investigar, decupar e compreender, o terreno do campo dos teatros documentários que Mohamed El Khatib está inserido. Ou melhor, que algumas de suas obras estão postas, dado que nem todas elas são documentárias, como foi apresentado no capítulo II.

Aliás, abordar a trajetória desse artista era uma das etapas que havia planejado para essa pesquisa. El Khatib já esteve no Brasil com alguns de seus espetáculos, participou do lançamento do livro *É a vida* publicado pela editora Cobogó, contudo, percebi que não existiam outros materiais em português que versavam sobre a vida do dramaturgo francês, bem como de suas produções com o coletivo Zirlib. Debrucei-me em críticas, entrevistas, relatos, podcasts, matérias de

jornal e outros meios que retratavam algumas partes de biografia, comentavam a respeito de suas criações e, com isso, pude dissertar no tocante a esse tema.

É interessante refletir sobre as reverberações da vida que invade a arte e a arte que atravessa a vida de Mohamed. A visão e a abordagem política, a relevância e o valor dos encontros para as composições, a busca pela abrangência de suas obras para públicos distantes do círculo cultural, o trabalho com não atores, o tratamento dos materiais-vida, a desconstrução de concepções teatrais tradicionalmente burgueses... De uma forma ou de outra estão direta e indiretamente ligados com sua trajetória de vida, tanto pessoal, como artística. Isso não significa que para melhor compreender seus espetáculos é preciso conhecer de antemão sua biografia, no entanto, todo o material aqui levantado constitui um conjunto de informações significativas para o conhecimento construído no campo das artes cênicas.

De que forma o artista está inserido nas variadas possibilidades dos teatros documentários? Os dados apresentados mostraram que o dramaturgo emprega diferentes nomenclaturas para se referir a cada criação. Contudo, enquanto pesquisador, notei que alguns procedimentos são semelhantes em suas obras documentárias. Isso permitiu que pudessem ser agrupadas em torno de um outro conceito: o teatro documentado. Não se trata de uma concepção bem delineada e com outros estudos a respeito, ainda assim, busquei exemplificar alguns pontos que me levaram a tal nomenclatura para as obras de El Khatib: o modo como Mohamed se relaciona com os documentos (considerando-os como materiais-vida), o ato de documentar ao longo dos encontros da vida, a exposição dos resquícios dessa documentação que, no palco, recebe uma outra moldura, a recuperação 'elkhatibiana' que se transforma a partir da ficcionalização... Tudo isso constitui o teatro documentado

de Mohamed El Khatib e, a partir das análises realizadas em duas de suas obras, pudemos compreender na prática esse conceito.

Ao investigar as obras *Acabar em beleza* e *É a vida*, percebemos a grande variedade de procedimentos dramatúrgicos de documentação que El Khatib utilizou. Nesse encerramento, me permitirei retornar, ou melhor, recuperar alguns dos procedimentos discutidos nessa escrita. Como dramaturgo, Mohamed se mostrou cativado no uso de jogo de palavras, como foi destacado na brincadeira de múltiplos sentidos e interpretações do título da primeira peça. Ao mesmo tempo que traz o significado de morte e de certidão de óbito, sugere um acabar em grande estilo, com um espetáculo em um único ato.

O pacto com o público é outra questão importante dada a natureza de uns documentos e materiais-vida. Em ambas as obras esse acordo é estabelecido no início, pois, com isso, os discursos, as narrativas, as histórias são percebidas a partir de uma outra perspectiva. Como dissertado, esse passo é crucial tanto para ajustar o olhar do espectador para algo documentário, como para jogar e desestabilizar a crença dele, para que se coloque em pensamento. Essa inquietação gera um estado de reflexão, um ponto de interesse por parte do autor.

Um procedimento de destaque é a presença das próprias testemunhas, das não personagens, dos documentos vivos, desses materiais-vida que falam de suas vidas. De um lado, um filho que perdeu a mãe. Do outro, dois pais que perderam seus filhos. O corpo, a postura, a voz, o olhar, o relato... são componentes significantes dentro da estrutura estabelecida. Compartilhando da visão da Leda Martins (2003), os corpos em performance transpassam a simples expressão ou a representação de sentido, eles carregam conhecimentos e vivências que se inscrevem por meio dos movimentos, dos gestos. É isso que está em jogo nas peças

que compõem o corpus dessa pesquisa.

Para diversificar os procedimentos e como um recurso dramaturgico que conversa com as propostas, El Khatib se vale de gravações nas duas obras. Em *Acabar em beleza* vimos que ele optou por retirar as projeções de imagens de sua mãe no hospital, como um dispositivo de não apresentar a figura dessa mulher, e sim de tentar universalizar a figura materna, ou seja, que, ao ouvir os sons, as conversas, mas principalmente a voz dela, os espectadores tivessem o espaço de imaginar outras possíveis mães. Também faz com que o foco recaia nas sutilezas e especificidades da voz da mãe de El Khatib. Já em *É a vida*, as gravações são audiovisuais. Elas apresentam os atores em um outro momento, um outro estado, tratando de temas super íntimos e delicados, coisas que eles, enquanto atores que interpretam a si mesmos, talvez não suportassem dizer ao vivo diante o público. Outra diferença destacada é a origem dessas gravações. Enquanto na primeira El Khatib ia documentando ao longo do período de internação de sua mãe, na outra, ele fez os registros em um espaço mais controlado, de residência com objetivo específico de criação de um gesto artístico. Por esse motivo, as gravações no hospital são carregadas de sons ambientes, outras pessoas caminhando e conversando. Na outra situação, temos um recorte de câmera bem estabelecido, com captação de áudio mais preparado, uma concepção outra do ato de registrar.

Outro procedimento substancial utilizado por El Khatib é a forma como ele emprega as datas e, às vezes, as horas dos acontecimentos. Toda a estrutura de *Acabar em beleza* é calcada nesse procedimento. Somos guiados instante a instante dos fatos vivenciados e narrados por Mohamed. Percebemos também a seleção e edição do dramaturgo, quando ele opta por não colocar algumas coisas, avançar e voltar em um determinado momento, deixar lapsos temporais, ou mesmo preencher uma página com uma data e, sem descrever, indicar

que corresponde a data de falecimento de sua mãe. Em *É a vida* isso não ocorre com tanta presença, e sim de forma mais sutil. Vemos, por exemplo, esse procedimento nas trocas de e-mails ou na menção de um acontecimento específico.

Aliás, a utilização dessa espécie de documento é algo que ocorre também em ambas as peças, com uma presença potente. Na primeira análise, notamos que os e-mails são postos para mostrar as diferentes mensagens de condolências ou de conforto para com El Khatib. Ele também coloca as mensagens rápidas de poucos caracteres, os SMS. A presença desses documentos encorpa e tonifica a obra documental. Já na segunda, os e-mails são imprescindíveis para a composição. Eles expõem o processo de criação e negociação da obra, as questões éticas do trabalho, as incertezas, as dúvidas, o tratado de autoria. É a partir dos e-mails que o espetáculo começa, ou seja, são eles que contextualizam e, de certa forma, ajustam o olhar documentário dos espectadores.

Ainda na questão de documentos e desse pacto documental, algo que ocorre também nas duas peças, mas de formas distintas, é a inserção de documentos em cena. Em *Acabar em beleza* vimos a circulação de uma cópia da certidão de óbito de Yamna, seu bracelete do hospital e uma fotografia dela morta. Isso não apenas aparece no palco como um objeto de cena, eles passam pelas mãos dos espectadores. Há uma confrontação do público com os dados não ficcionais e estabelece-se uma espécie de união entre os envolvidos. No espetáculo *É a vida* as duas coisas ocorrem: tanto objeto de cena, como documento nas mãos das pessoas. Como exemplo, temos a carta escrita por Daniel para a celebração do *bar-mitzvá* de Sam, que é lida por Fanny. Assim como o troféu de judô que Sam ganhou (que Daniel, na verdade, comprou como consolação). Ele é utilizado em uma outra perspectiva, teve uma recuperação 'elkhatibiana' desse documento. Na outra perspectiva, temos a distribuição do material extra, o guia

prático. Nele, existe parte dos e-mails trocados entre os atores e o dramaturgo. No palco é dedicado um tempo exclusivo para a leitura desses documentos.

Por se tratar de assuntos densos, com depoimentos e narrativas pesadas, um procedimento utilizado para contrabalancear é o humor. Há uma investida da escrita em dimerizar a tensão no decorrer da obra, colocando estrategicamente uma fala, um acontecimento, uma mensagem, enfim, algo que gere um alívio cômico. No caso de *É a vida* existe até uma parte dedicada a piadas e histórias de tema judaico que são contadas por Kenigsberg. Como podemos perceber, esse tom humorístico é encontrado em diferentes situações, sem que cause uma dispersão do assunto principal.

Outro detalhe que não posso deixar de mencionar é o uso das notas de rodapé e as descrições de palavras. É interessante notar os comentários ácidos, irônicos e críticos de El Khatib acerca de determinadas palavras. Ao se valer desse elemento, ele desconstrói a ideia e a concepção que se tem de um texto de teatro. Além disso, esse recurso traz um complemento diferente para a narrativa, um traço notável do autor.

A presença da ficção em seu gesto documentário é um procedimento marcante. Como demonstrado nessa pesquisa, a manipulação da ficção para modificar os fatos da vida é uma questão importante para o dramaturgo, até mesmo pela visão política desse procedimento. É criar situações que realmente pudessem ter acontecido, ou acontecido dessa outra maneira. Isso não desqualifica ou rompe com o aspecto documentário do trabalho, pelo contrário, dá uma dinamizada e uma outra cara para ele. Essas mudanças ficaram mais nítidas com as indicações oferecidas no guia prático da obra *É a vida*. Nesse material conseguimos observar e entender alguns desses manejos ficcionais. A moldura teatral também é outro elemento que corrobora o exercício de hibridizar os dados ficcionais

e não ficcionais.

Por fim, gostaria ressaltar a relevância desse material extra em *É a vida*. Trata-se de um recurso incomum e que lança um poço rico de informações a respeito da obra, de sua construção, dos documentos, até das opiniões dos atores ao longo do processo. E ele ser não apenas um a mais, como também parte integrante da obra, é um feito esplendoroso, eu diria. É um dos procedimentos que mais prendeu minha atenção e fez brilhar os meus olhos.

Não quero prolongar a discussão e adiar o ato de encerrar. Por isso, gostaria de trazer algumas considerações finais. Realizar essa pesquisa foi de extrema satisfação e um completo desafio. Como já comentado (e talvez seja algo perceptível em minha escrita), tenho uma admiração pelo trabalho de Mohamed El Khatib e pelo coletivo Zirlib. Estar envolvido nesse universo, descobrindo, vasculhando e analisando as obras, por toda extensão de meu mestrado, foi uma experiência impagável. Acredito que atingi o objetivo que guiava essa pesquisa. Apesar disso, assim como em outras pesquisas, enfrentei alguns percalços. Por mais que eu compreenda a língua francesa, alguns detalhes podem ter me escapado, algumas traduções podem não ter sido tão precisas, enfim, existe esse obstáculo linguístico. Praticamente todas as entrevistas, críticas, comentários, matérias de jornais e outros materiais estão em francês. São escassas as publicações brasileiras a respeito dele e de suas obras. Além disso, até o presente momento, com exceção da Tese do Prof. Clóvis Massa, não foram identificados outros estudos acadêmicos sobre a produção artística de El Khatib. Então, dada a escassez de estudos brasileiros a respeito desse artista e seus trabalhos, esta pesquisa poderá servir como alavanca para futuros aprofundamentos acerca das obras de El Khatib.

Infelizmente eu não consegui ao menos um registro do

espetáculo *Acabar em beleza*. Muitas coisas poderiam ser abordadas a partir dessa outra perspectiva, enriquecendo ainda mais essa discussão. Por mais que existam variadas entrevistas com Mohamed El Khatib e que eu tenha levantado muito desse material, quem sabe se tivesse feito uma entrevista específica com o dramaturgo, muitas outras informações poderiam vir à tona? Ressalto que a hipótese de uma entrevista foi levantada no decorrer da escrita desse trabalho. No entanto, por conta do tempo exíguo, optei por me debruçar nos materiais já existentes - o que não descarta que em outro momento eu possa vir a entrevistá-lo.

E se tivesse presenciado os espetáculos? Ou acompanhado um outro processo de criação, a fim de ver na prática o desenvolvimento de seu ato de comentar? Ou analisado obras mais recentes, para talvez identificar o amadurecimento de sua forma de compor e escrever? E se o conceito de seu teatro documentado fosse mais bem elaborado, investigado e aprofundado?... Essas são apenas perguntas especulativas que irão impulsionar outras perguntas concretas e norteadoras de uma futura pesquisa de meu doutoramento. Além disso, espero que essa pesquisa possa despertar o interesse por esse artista e o universo dos teatros documentários, e que novos diálogos, outros tensionamentos e escritas possam surgir. Assim é a vida. Acabar em beleza um ciclo, para depois, iniciar um novo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Dalton. Review: *Mockumentary of a Contemporary Saviour* by Wim Vandekeybus / Última Vez. **Au-di-tions.com**, Bruxelas, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://au-di-tions.com/review-mockumentary-of-a-contemporary-saviour-by-wim-vandekeybus-ultima-vez/>. Acesso em 27 fev. 2023.

BOISSEAU, Rosita. Elle, Corinne Dadat, femme de ménage et de Théâtre. **Le monde**, Paris, 24 out. 2015. Disponível em : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/10/26/elle->

corinne-dadat-femme-de-menage-et-de-theatre 4797112 3246.html. Acesso em: 25 mar. 2022.

BOUQUET, Vincent. C'est l'avie, le deuil parental au scalpel. **Sceneweb** : l'actualité du spectacle vivant, Paris, 01 nov. 2017. Disponível em : <https://sceneweb.fr/fanny-catel-et-daniel-kenigsberg-dans-cest-le-vie-de-mohamed-el-khatib/>. Acesso em: 14 set. 2023.

CĂRBUNARIU, Gianina. X mm din Y Km - Despre o posibilă arhivă performativă. **Scena.ro** - revista de artele spectacolului, Romênia, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://revistascena.ro/artex-mm-din-y-km-despre-o-posibila-arhiva-performativa/>. Acesso em: 24 fev. 2023

CURADO, Gustavo Idelbrando. **Teatro Documentário**: cantos de experiência, ação artística em práxis na educação básica. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48140/tde-01032021-160102/en.php>. Acesso em: 07 jun. 2021

DANAN, Joseph. Fin de la dramaturgie? *In*: **Frictions Théâtrales - écritures**. Paris, 2006, p. 46-51.

DANAN, Joseph. Mutações da dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). *In*: **Moringa - Artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 1, n. 1, 2010a, p. 117-123. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/4802/3629>. Acesso em: 06 mai. 2022.

DANAN, Joseph. **O que é dramaturgia?**. Tradução de Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2010b.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEMIDOFF, Alexandre. Mohamed El Khatib, cet ex-footballeur qui abolit les murs du Théâtre. **Le Temps**, Genève, 10 set. 2017. Disponível em : <https://www.letemps.ch/culture/mohamed-el-khatib-cet-exfootballeur-abolit-murs-theatre>. Acesso em : 25 mar. 2022.

DIATKINE, Anne. «C'est la vie», deuil pour deuil. **Libération**, Paris, 2 nov. 2017. Disponível em : <https://www.liberation.fr/theatre/2017/11/02/c-est-la-vie-deuil-pour-deuil 1607474/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

DIATKINE, Anne. «La Dispute» : Mohamed El Khatib et les

mômes de la discorde. **Libération**, Paris, 14 nov. 2019.
Disponível em :
<https://www.liberation.fr/theatre/2019/11/14/la-dispute-mohamed-el-khatib-et-les-momes-de-la-discorde-1763438/>.
Acesso em: 07 abr. 2022.

EL KHATIB, Mohamed. **Acabar em beleza**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Bicho do Mato, 2017a.

EL KHATIB, Mohamed. « Au plus près de la vie ». Entrevista cedida a Mélanie Drouère. **La colline**, online, 2017b, p. 1-7. Disponível em:
https://www.colline.fr/sites/default/files/el_khatib-def.pdf. Acesso em: 18 ago. 2023.

EL KHATIB, Mohamed. **C'est la vie**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2017c.

EL KHATIB, Mohamed. **É a vida**. Tradução de Gabriel F.. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019a.

EL KHATIB, Mohamed. Entretien avec Mohamed El Khatib. Entrevista cedida a Stéphane Bouquet. **Théâtre-contemporain**, online, 2015a. Disponível em: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Finir-en-beaute/ensavoirplus/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

EL KHATIB, Mohamed. « J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru ». Entrevista cedida a Bérénice Hamidi-Kim. **Thaâtre**, online, 2019b. Disponível em: <https://www.thaetre.com/2019/11/04/jai-beaucoup-de-respect-pour-le-reel/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

EL KHATIB, Mohamed. **Finir en beauté**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015b.

EL KHATIB, Mohamed. **La nuit du 19 au 20 février 2012 mourrait Yamna El Khatib** [...]. Facebook : Mohamed El Khatib, 19 fev. 2022. Disponível em :
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10228676674240716&set=a.10200091851038001>. Acesso em: 24 mar. 2022.

« FINIR en beauté » de Mohamed El Khatib. Leitura dramática : Mohamed El Khatib. Realização Christophe Hocké. Radio France: France Cultura, 06 out. 2015. Peça radiofônica. Disponível em:
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-fiction/finir-en-beaute-de-mohamed-el-khatib-3503023>. Acesso em: 12 abr. 2022.

FINIR en beauté | Les Soirées Nomades - septembre 2017.

Produzido por Fondation Cartier pour l'art contemporain.
Paris : Lés Soirées Nomades, 2017. 1 vídeo (5min 9s).
Disponível em :
https://www.youtube.com/watch?v=4mM1vAa3U8&ab_channel=FondationCartierpourl%27artcontemporain. Acesso em: 20 mai. 2022.

FINIR en beauté, pièce de théâtre de Mohamed El Khatib.
Produzido por Institut français de Casablanca. Casablanca: Institut français de Casablanca, 2016. 1 vídeo (3min. 07s.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HXi-ZOYBQlc&ab_channel=Institutfran%C3%A7aisdeCasablanca. Acesso em: 20 mai. 2022.

HÉLIOT, Armelle. Mohamed El Khatib, l'art d'ouvrir grand les portes. **Le Figaro**, Paris, 25 out. 2017. Disponível em : <https://www.lefigaro.fr/theatre/2017/10/25/03003-20171025ARTFIG00253-mohamed-el-khatib-l-art-d-ouvrir-grand-les-portes.php>. Acesso em: 29 mar. 2022.

HÉLIOT, Armelle. Théâtre: joies et angoisses de très verts paradis. **Le Figaro**, Paris, 21 nov. 2019. Disponível em : <https://www.lefigaro.fr/theatre/theatre-joies-et-angoisses-des-tres-verts-paradis-20191121>. Acesso em: 07 abr. 2022.

IRIBARNEGARAY, Léa. Mohamed El Khatib : « Le stade représente l'un des derniers endroits de mixité sociale ». **Le monde**, Paris, 11 jul. 2018. Disponível em : https://www.lemonde.fr/festival/article/2018/07/11/mohamed-el-khatib-le-stade-represente-l-un-des-derniers-endroits-de-mixite-sociale_5329984_4415198.html. Acesso em: 16 mar. 2022.

JELA, Doina. Prefácio. In: DUMITRU, Andreea (edi.). **CHIȘINĂU, 7 APRILIE: Teatru-Document**. Bucareste: Editora Cheiron, 2010. Disponível em: <https://teatrul-azi.ro/produs/chisinaiu-7-aprilie-teatru-document/>. Acesso em: 01 mar. 2023.

KENIGSBURG, Daniel. Jouer le rôle de sa vie. Entrevista cedida a Giorgia Foti. **Thaître**, 2019, *online*. Disponível em: <https://www.thaetre.com/2019/11/04/jouer-le-role-de-sa-vie/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

KEMPF, Lucie e MOGUILJEVSKAIA, Tania. Introduction. In: Lucie Kempf e Tania Moguilevskaia (dir.). **Le théâtre neo-documentaire** : résurgence ou réinvention ?. Nancy : PUN - Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 11-24.

KHALIL-BUTUCIO. CHIȘINĂU, 7 APRILIE: Teatru-Document. **Revista ARTA** (Publicações editoriais), 2011, p. 189.

Disponível em:

https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Chisinau%2C%207%20aprilie.%20Teatru-document.pdf. Acesso em: 01 mar. 2023.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade. Tradução de Sônia Taborda. In: BRITES, Blanca e TESSELER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 17-33.

LE GOFF, Jacques. Document/Monument. In: Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin (dir.). **Les Théâtres documentaires**. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019, p. 57-60.

LEITE, Janaina. A autoescritura performativa: do diário à cena. **Revista Aspas**, v. 2, n. 1, 2012, p. 20-25. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62868>. Acesso em: 08 mar. 2022.

LEITE, Janaina. **Autoescrituras performativas**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

MAÏSETTI, Arnaud. Boule À Neige, De M. El Khatib Et P. Boucheron : Théâtre Portatif Des Mondes Intérieurs. **L'Insensé**, Paris, 11 dez. 2021. Disponível em : <http://www.insense-scenes.net/?p=4911>. Acesso em: 09 abr. 2022.

MAGRIS, Erica e PICON-VALLIN, Béatrice. Glossaire. In: Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin (dir.). **Les Théâtres documentaires**. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019, p. 435-446.

MARTIN, Carol. Introduction: Dramaturgy of the Real. In: MARTIN, Carol (edit.). **Dramaturgy of the Real on the World Stage**. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-15.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, 2003, p. 63-81. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11881/7308>. Acesso em: 20 jul. 2023.

MARTINEZ, Marina. Estreito de Gibraltar. **Infoescola**, s/d. Disponível em: <https://www.infoescola.com/hidrografia/estreito-de-gibraltar/>. Acesso em 14 mar. 2022.

MASSA, Clóvis Dias. **Dramaturgias de Testemunho**: a retórica do testemunho nos processos de escrita dramaturgical de Mohamed El Khatib, Milo Rau, Élise

Chatauret e Nadège Prugnard. Tese acadêmica inédita apresentada como requisito do Processo Avaliativo com Vistas à Promoção à Classe e de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior, conforme Edital no 01/2021 - Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS: Porto Alegre, 2022.

MASSA, Clóvis Dias. Tensões e interações entre dramaturgia e escritura dramática. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19250/12790>. Acesso em: 06 mai. 2022.

MAYEN, Gérard. Subversion par la modestie. **Mouvement**, Paris, 03 nov. 2014. Disponível em : <https://www.mouvement.net/critiques/critiques/subversion-par-la-modestie>. Acesso em: 24 mar. 2022.

MOCKUMENTARY of a Contemporary Saviour. Entrevista feito por Pieter D'Hooghe. 14 abr. 2017, n.p.. Disponível em: <http://www.dance2008.de/assets/DANCE-2017/Interviews-Wim-Vandekeybus/pressedossier-Mockumentary.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2023.

MOGUILJEVSKAIA, Tania. Les variables idéologiques du théâtre documentaire. **Études Théâtrales**, vol. 50, n. 1, 2011, p. 36-41. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-36.htm>. Acesso em: 8 jun. 2021.

MOGUILJEVSKAIA, Tania. Notes sur l'invention du théâtre documentaire marxiste. In: Lucie Kempf e Tania Moguilevskaia (dir.). **Le théâtre neo-documentaire : résurgence ou réinvention ?**. Nancy : PUN - Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 25-42.

MOHAMED El Khatib : Grand Prix de Littérature dramatique pour "Finir en beauté", Éd. Les Solitaires Intempestifs. Produzido por ARTCENA. Paris : Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, 2017. 1 vídeo (43min. 33s.), entrevista. Disponível em: https://vimeo.com/205366014?embedded=true&source=video_title&owner=4988632. Acesso em: 19 mar. 2022.

MOHAMED El Khatib : La découverte du théâtre. Produzido por Théâtre-Contemporain. Paris : Centre national du Théâtre, 2014a. 1 vídeo (58s.), entrevista. Disponível em: https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Mohamed-El-Khatib/playlist/id/5-questions-a-Mohamed-El-Khatib/video/Mohamed-El-Khatib-La-decouverte-du-theatre?autoplay#top_page_titre. Acesso em: 16 mar. 2022.

MOHAMED El Khatib: La Nuit rêvée de Mohamed El Khatib - Entretien 1/3. Produzido por Mathilde Wagman. Paris: Radio France, 08 abr. 2018. Podcast (43min 59s.), entrevista. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/mohamed-el-khatib-la-realite-du-deuil-on-ne-peut-l-attraper-que-par-petits-bouts-par-petites-touches-impressionnistes-4695196>. Acesso em: 30 mai. 2022.

MOHAMED El Khatib : Le contexte menant à l'écriture. Produzido por Théâtre-Contemporain. Paris : Centre national du Théâtre, 2014b. 1 vídeo (2min. 30s.), entrevista. Disponível em: <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Mohamed-El-Khatib/playlist/id/5-questions-a-Mohamed-El-Khatib/video/Mohamed-El-Khatib-Le-contexte-menant-a-l-ecriture?autostart>. Acesso em: 17 mar. 2022.

MOHAMED El Khatib : Le premier texte de théâtre. Produzido por Théâtre-Contemporain. Paris : Centre national du Théâtre, 2014c. 1 vídeo (4min. 05s.), entrevista. Disponível em: https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Mohamed-El-Khatib/playlist/id/5-questions-a-Mohamed-El-Khatib/video/Mohamed-El-Khatib-Le-premier-texte-de-theatre?autostart#top_page_titre. Acesso em: 21 mar. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus Editora, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (org.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. La fin des années dix... In : Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin (dir.). **Les Théâtres documentaires**. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019a, p. 411-433.

PICON-VALLIN, Béatrice. Le Théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtre dits « documentaires ». In : Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin (dir.). **Les Théâtres documentaires**. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019b, p. 11-52.

POTET, Frédéric. Scène de ménage à Bourges. **Le Monde**, Paris, 15 fev. 2018. Disponível em : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2018/02/15/scene-de-menage-a-bourges_5257407_4497916.html. Acesso em: 25 mar. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário. In: Fernão Pessoa Ramos et al. (org.). **Estudos de Cinema 2000 - SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 192-206.

RENAULT, Gilles. «STADIUM», une vraie histoire de foot. **Libération**, Paris, 8 jun. 2017. Disponível em : https://www.liberation.fr/theatre/2017/06/08/stadium-une-vraie-histoire-de-foot_1575421/. Acesso em: 29 mar. 2022.

SALINO, Brigitte. Festival d'automne : Mohamed El Khatib, le théâtre, la vie, le foot. **Le monde**, Paris, 08 jan. 2017. Disponível em : https://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/09/08/festival-d-automne-mohamed-el-khatib-le-theatre-la-vie-le-foot_5182627_1654999.html. Acesso em: 14 mar. 2022.

SALINO, Brigitte. Pour Mohamed El Khatib, le « off » : l'auteur de 35 ans présente à La Manufacture la pièce « Finir en beauté ». **Le monde**, Paris, s/d jul. 2015.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, São Paulo, v.13, n. 2, 2013, p. 130-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 4 dez. 2020.

SOLER, Marcelo. **O Campo do Teatro Documentário**: morada possível de experiências artístico pedagógicas. 222 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-24112015-104357/en.php>. Acesso em: 2 jun. 2021

SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não-ficção. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008a, p. 35-40. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348>. Acesso em: 5 dez. 2020.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário**: a pedagogia da não-ficção. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 156 f., 2008b. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/publico/1579915.pdf>. Acesso em 5 dez.

SYMANIEC, Virginie. Le théâtre en Biélorussie : L'officiel et le dissident. **Le courrier des pays l'Est**, Paris, n°

1058, 2006, p. 47-55. Disponível em :
<https://www.cairn.info/revue-le-courrier-des-pays-de-l-est-2006-6-page-47.htm>. Acesso em: 27 fev. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 - 1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VERGELY, Julia. Mohamed El Khatib, metteur en scène de « La Dispute » : « Plutôt que d'écrire pour les enfants, j'ai voulu écrire avec eux ». **Télérama**, Paris, 05 dez. 2019. Disponível em : <https://www.telerama.fr/enfants/mohamed-el-khatib,-metteur-en-scene-de-la-dispute-plutot-que-decrire-pour-les-enfants,-jai-voulu,n6562471.php>. Acesso em: 07 abr. 2022.

ZIRLIB. **À l'abri de rien**. Orléans: Corine Contasso, 2010, dossiê. Disponível em:
https://www.zirlib.fr/docs/dossier_abri_web_210323241835.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

ZIRLIB. **C'est la vie - Lisbonne**. Canal Zirlib, [2018]. 1 vídeo (1h. 33min. 51s.), espetáculo. Disponível em:
<http://www.vimeo.com> (Vídeo não listado. Link de acesso apenas com autorização do canal Zirlib). Acesso em: 20 ago. 2023.

ZIRLIB. **C'est la vie**. Orléans: Martine Bellanza, 2017a, dossiê. Disponível em:
https://www.zirlib.fr/docs/dossier_clavie_web_210323232859.pdf. Acesso em: 30 mar. 2022.

ZIRLIB. **Finir en beauté**. Orléans: Martine Bellanza, 2014a, dossiê. Disponível em:
https://www.zirlib.fr/docs/dossier_finir_web_210323241238.pdf. Acesso em: 24 mar. 2022.

ZIRLIB. **Moi, Corinne Dadat**. Orléans: [s. n.], 2014b, dossiê. Disponível em:
https://www.zirlib.fr/docs/dossier_dadat_web_210323235814.pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.

ZIRLIB. **Sheep**. Orléans: Agent Liquide, 2013, dossiê. Disponível em:
https://www.zirlib.fr/docs/dossier_sheep_web_210323243128.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

ZIRLIB. **STADIUM**. Orléans: Martine Bellanza, 2017b, dossiê. Disponível em:
https://www.zirlib.fr/docs/dossier_stadium_web_210323232257.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

ZIRLIB. **Zirlib**. Orleans, 2022. Disponível em:
<https://www.zirlib.fr/info.php>. Acesso em: 14 mar. 2022.