

# A autoria nas dramaturgias documentárias e testemunhais: O caso *C'est la vie* [É a vida], de Mohamed El Khatib

Authorship in documentary and testimonial dramaturgies: The case of *C'est la vie* [That's life], by Mohamed El Khatib

 Pereira Junior, Mario Celso<sup>1</sup> | Dias Massa, Clóvis<sup>2</sup>

 <sup>(1)</sup> <https://orcid.org/0000-0003-3002-5228> | <sup>(2)</sup> <https://orcid.org/0000-0002-1235-0011>

<sup>(1,2)</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

<sup>(1)</sup> [mariojunior.arte@gmail.com](mailto:mariojunior.arte@gmail.com) | <sup>(2)</sup> [clovisdmassa@gmail.com](mailto:clovisdmassa@gmail.com)

## Resumo

Este artigo centra-se na questão da autoria na dramaturgia documentária, investigando de que forma os projetos teatrais baseados em testemunhos reais desafiam o modelo tradicional de autoria. Partindo de uma breve contextualização teórica, que relaciona a noção de dramaturgia segundo teóricos como Pavis (1999) e Danan (2006, 2010a, 2010b), e o caráter híbrido das produções contemporâneas, o estudo foca sobretudo nas práticas colaborativas que emergem no teatro documentário e caracterizam a dramaturgia contemporânea. Por meio da análise do espetáculo *C'est la vie* [É a vida] (2017), de Mohamed El Khatib, o texto demonstra como a participação ativa do ator Daniel Kenigsberg no partilhar de relatos pessoais leva-o a reivindicar coautoria formal da obra. Este caso expõe tensões centrais: a ambiguidade quanto à propriedade intelectual dos depoimentos e à produção artística da obra, e a eventual necessidade de um acordo prévio que defina claramente papéis e créditos. O artigo argumenta que, em dramaturgias documentá-

rias e testemunhais, nas quais atores ou 'experts' contribuem com os seus materiais de vida, a autoria pode distribuir-se por múltiplas camadas de responsabilidade, tensionando a ideia de um único criador. Essa dissolução das fronteiras entre realidade e ficção exige novas convenções legais e éticas para reconhecer todas as vozes envolvidas no processo criativo. Conclui-se que a dramaturgia documentária demanda um redesenho dos conceitos de autoria, incorporando formas de coautoria que reflitam a colaboração intrínseca a estes projetos e assegurem o devido reconhecimento a todos os participantes, dada a complexidade desta forma de fazer e pensar a dramaturgia.

**Palavras-chave**

Teatro Documentário, Dramaturgia Contemporânea, Autoria, Testemunho

**Abstract**

This article addresses the question of authorship in documentary dramaturgy, exploring how theater projects based on real-life testimonies challenge the traditional model of authorship. It begins with a brief theoretical framework that connects the notion of dramaturgy, as discussed by theorists such as Pavis (1999) and Danan (2006, 2010a, 2010b), with the hybrid nature of contemporary productions. The study focuses above all on the collaborative practices that emerge within documentary theater and characterize contemporary dramaturgy. Through an analysis of *C'est la vie* (2017), by Mohamed El Khatib, the article examines how actor Daniel Kenigsberg's active contribution of personal narratives led him to formally claim co-authorship of the work. This case reveals central tensions: the ambiguity surrounding the intellectual ownership of testimonies and the artistic creation of the play, as well as the potential need for prior agreements that clearly define roles and credits. The article argues that in testimonial and documentary dramaturgies—where actors or experts contribute material from their own lives—authorship may be distributed across multiple layers of responsibility, thereby challenging the notion of a single creator. This blurring of boundaries between reality and fiction calls for new contractual and ethical frameworks to acknowledge all voices involved in the creative process. It concludes that documentary dramaturgy requires a rethinking of authorship concepts, embracing models of co-authorship that reflect the intrinsic collaboration of these projects and ensure appropriate recognition of all participants, given the complexity of this approach to dramaturgy.

**Keywords**

Documentary Theater, Contemporary Dramaturgy, Authorship, Testimony

Dentro do campo de investigação em artes cênicas ou performativas, é inegável que o conceito de dramaturgia tem vindo constantemente a expandir-se, ou melhor, a complexificar-se cada vez mais. De tempos em tempos, emergem crises no universo teatral que tensionam e colocam em reflexão aspetos anteriormente bem estabelecidos e que, naquele momento e contexto, deixam de o ser. Seja a crise da personagem, da representação, do drama... (Abirached, 1994; Gumbrecht, 2010; Szondi, 2001). Cada uma dessas crises evidencia um momento de instabilidade, uma efervescência de ideias que ora convergem, ora divergem da conceção dominante. Revelam ainda diferentes formas de ver e pensar o teatro, a partir das perspetivas e inquietações próprias de cada época.

Contemporaneamente, podemos observar diferentes crises, ou variadas tensões, que levam investigadores, artistas, críticos e estudiosos a ver, rever e procurar compreender como esses fenómenos ocorrem e de que forma eles transformam os entendimentos sobre o teatro. Neste artigo, serão abordados três aspetos que, na atualidade, têm provocado faíscas de pensamento em torno de si e que, no caso aqui analisado, se inter-relacionam: dramaturgia, teatro documentário e autoria.

No verbete “dramaturgia”, do *Dicionário de teatro* (1999), de Patrice Pavis, é-nos apresentada a ideia de uma evolução na noção do termo. Esta evolução vai desde o seu sentido original e técnico, de composição de peças de teatro, que “procura estabelecer os princípios de construção da obra” (Pavis, 1999, p. 113), até ao sentido adquirido com as proposições teóricas e práticas de Bertolt Brecht, no qual a dramaturgia passa a abranger “tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (Pavis, 1999, p. 113) culminando numa aceção em que “ultrapassa o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (p. 114). Todavia, não é incomum que ainda se associe a conceção de dramaturgia “de modo equivocado ao dramático e ao textual” (Massa, 2021, p. 3), descurando a complexidade que o termo, cada vez mais, exige.

Nos seus escritos, o investigador Joseph Danan disserta acerca deste intrincado conceito. Na sua obra *O que é dramaturgia?* (2010b), aborda a forma como, na atualidade, a dramaturgia desempenha papéis distintos no teatro, podendo ser entendida como uma operação que suplanta a ideia única e exclusiva relacionada ao texto e à sua construção. Hoje, a dramaturgia é compreendida a partir de diferentes abordagens e definições, perpassando as variadas dimensões da prática cênica. Trata-se, portanto, de um conceito aberto, que remete para uma prática em trânsito entre o texto e a cena.

Joseph Danan, no seu artigo *Mutações da dramaturgia* (2010a), corrobora a perspetiva aqui exposta ao identificar alguns fenómenos principais que ocasionaram um certo abalo na dramaturgia: a perda de legitimidade dos autores dramáticos que impõem sistemas autónomos nas suas obras; o declínio das formas dramáticas tradicionais no teatro, em favor de formas não dramáticas; a proliferação de novas formas influenciadas pela dança, performance, instalação e concerto; e, por fim, a deslocação de poder do *dramaturg* para o encenador (Danan, 2010a).

Ao longo do texto, o autor dedica-se a refletir sobre estas mutações, partindo desse abalo inicial até chegar à ideia de que a dramaturgia está em constante movimento, transformando-se e adaptando-se às exigências e desafios do teatro contemporâneo, num constante diálogo com a prática cênica e com as transformações do campo artístico.

Dessa 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). É concebida a partir da interação entre três elementos fundamentais: a ação, o teatro e o pensamento. “A dramaturgia é o que organiza a ação em função de uma cena” (p. 120), independentemente de a tarefa ser feita por um autor dramático, um encenador ou outros intervenientes essenciais da criação cênica. Trata-se de articular os diversos sentidos da dramaturgia em torno de um único propósito: a obra artística.

Além disto, o investigador ainda destaca que o sujeito que a concebe possui um outro nível de responsabilidade atribuindo à dramaturgia a tarefa “de fournir des liviers, des trempains pour la pensée” (Danan, 2006, p. 51)<sup>1</sup>.

Nesse momento, após compreendermos a reflexão apresentada por Danan, avancemos para o segundo ponto desta escrita: o conceito de teatro documentário. Tal como sucede com a dramaturgia, também a noção de teatro documentário evoluiu ao longo do tempo, alongando-se e expandindo-se, ao mesmo tempo que se foi tornando mais complexa.

No cenário diversificado das artes cênicas ou performativas, observa-se um interesse crescente e destaque cada vez maior pela vertente teatral conhecida como teatro documentário, que, nas últimas décadas, tem atraído a atenção de críticos, investigadores, artistas e espectadores. Embora esta forma teatral tenha ganho particular relevância nos últimos anos, a sua origem remonta aos anos 1920, com a obra pioneira do encenador alemão Erwin Piscator, intitulada *Trotz alledem!* [Apesar de tudo!], 1925. Piscator, também responsável pela dramaturgia, recorreu a procedimentos dramatúrgicos e cênicos para fundamentar e fortalecer a abordagem apresentada em cena.

Outro nome de referência é o do alemão Peter Weiss, que retomou e aprofundou a modalidade do teatro documentário, tanto no plano teórico como na sua prática artística. Um exemplo significativo é o espetáculo *Die Ermittlung* [O interrogatório], 1965, no qual Weiss utilizou documentos e depoimentos para abordar parte do julgamento dos responsáveis pelos acontecimentos ocorridos nos campos de concentração de Auschwitz. Além disso, desenvolveu um importante contributo teórico com o texto *Notas sobre o teatro documentário*, 1968, no qual reflete sobre os processos e os objetivos desta forma teatral.

No Brasil, pode dizer-se que, no percurso dos teatros

politicamente aplicados, as propostas de Augusto Boal constituem um marco histórico na configuração brasileira do teatro documentário. Embora Boal não seja tradicionalmente associado a este tipo de teatro nos moldes contemporâneos, acreditava, à semelhança de Piscator e Weiss, no poder transformador do teatro engajado, orientado para a crítica das estruturas de opressão e para a promoção de transformações sociais.

A sua proposta estava ligada com a realidade vivida dos brasileiros e, embora ainda não operasse diretamente com documentos no sentido estrito, como os dois outros expoentes anteriormente referidos, por volta de 1971, em plena ditadura militar, Boal passou a levar para cena notícias de jornais do dia a dia, através das propostas do Teatro Jornal, prática que viria a constituir o embrião do Teatro do Oprimido (Soler, 2008).

Essa atenção aos dados não ficcionais, às matérias jornalísticas utilizadas como ponto de partida para as elaborações de jogos teatrais, demonstra o interesse de Boal em atuar no campo do teatro político e documental<sup>2</sup>.

Todavia, com o decorrer dos anos, outras abordagens documentárias surgiram, distanciando-se desta linha do teatro documentário e propondo um novo tensionamento que já não se centra nos conflitos históricos, mas sim no íntimo, no microcosmos. A investigadora francesa Bérénice Hamidi-Kim (2013) intitula esta abordagem de teatro documentário pós-político, uma linha que leva ao palco um gesto documentário voltado para a individualidade, a subjetividade, os sentimentos, as intimidades e as particularidades de determinados grupos sociais.

Esta abordagem busca expor, sem um ponto de vista

1 “de fornecer alavancas, trampolins para o pensamento” (Danan, 2006, p. 51, tradução nossa).

2 As primeiras experiências com o Teatro-Jornal ocorreram no Areninha, situado no segundo andar do Teatro de Arena, em São Paulo. “No final do ano de 1969 e início de 1970, realizou-se um curso de interpretação com a atriz argentina Cecilia Thumim Boal, companheira de Boal, e a encenadora Heleny Guariba. Os jovens atores que haviam participado do curso, entre eles Dulce Muniz, Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, se interessaram pela ideia que Boal havia desenvolvido com Vianinha, mas que nunca tinham chegado a realizar: montar espetáculos diários com jornais da manhã.” (Andrade, 2013, p. 13). Uma experiência semelhante havia sido feita nos Estados Unidos na década de 1930, após o colapso da bolsa de Nova Iorque, pelo grupo The Living Newspaper.

dominante, a complexidade de uma realidade fragmentada, composta por uma variedade de elementos heterogêneos, contraditórios e conflitantes (Hamidi-Kim, 2013).

Por sua vez, a autora Martin (2010) reflete sobre a evolução da abordagem documentária no teatro a partir da perspectiva do Teatro do Real, cuja abordagem se filia às práticas da performance. Segundo Martin, trata-se de uma forma capaz de acompanhar e integrar as mudanças da sociedade e do fazer teatral. Martin aponta ainda que:

Much of today's dramaturgy of the real uses the frame of the stage not as a separation, but as a communion of the real and simulated; not as a distancing of fiction from nonfiction, but as a melding of the two. (p. 2)<sup>3</sup>

Com isso, destaca-se que, independentemente do enfoque epistemológico adotado, há uma ampliação conceptual no âmbito documentário, para englobar as diversas expressões artísticas contemporâneas.

Tais expressões ora têm como objetivo expor e criticar a realidade, utilizando documentos científicos, históricos, oficiais e de domínio público, ora pretendem expor conflitos subjetivos, de uma vida ou de um grupo social, apoiando-se noutras fontes de informação e documentação, como notas, testemunhos escritos e orais, relatos, diários.

Nesse sentido, conforme Picon-Vallin (2019),

Le protocole traditionnel qui préside à l'écriture du reportage d'investigation et à la recherche en sciences humaines est devenu la base du travail du théâtre de groupe qui pratique la création collective: l'observation, l'enquête de terrain, l'interview, l'entretien, la recherche, la collecte et l'étude de

documents. (Picon-Vallin, 2019, p. 13)<sup>4</sup>

Nele, são convocados testemunhos e/ou especialistas para darem o seu depoimento ou para interpretarem o documento.

Partindo destas noções contemporâneas, coloca-se, nos dias de hoje, uma questão central: ao elaborar-se uma dramaturgia no campo do teatro documentário que trate da vida íntima das pessoas, como fica a questão da autoria? Quando um dramaturgo escreve a partir de factos e acontecimentos vividos por terceiros, parece ainda tácito que a autoria lhe seja atribuída.

Porém, quando o dramaturgo é também o encenador do espetáculo, e a criação cénica conta com a participação de atores que viveram os factos narrados, a autoria pertence a quem viveu tais situações? Ou a quem as transforma para um propósito artístico? Ou será, antes, uma responsabilidade partilhada, em que cada interveniente é autor no seu próprio âmbito?

É a partir destas indagações que chegamos ao terceiro e último ponto desta reflexão: a autoria, particularmente no caso das dramaturgias documentárias que se constroem a partir de histórias pessoais dos próprios envolvidos no processo de criação.

Seria possível tensionar este termo, buscando referenciais que permitissem debater e promover uma evolução ou mutação do seu significado. Porém, talvez seja mais pertinente avançar diretamente para um exemplo pragmático: a reivindicação do ator Daniel Kenigsberg pela coautoria da obra documentária *C'est la vie* [É a vida] (2017), do dramaturgo e encenador francês Mohamed El Khatib, um caso que suscita questões relevantes sobre os direitos e o reconhecimento dos atores/autores em produções de carácter documental.

*C'est la vie* é uma performance documentária do

3 "grande parte da dramaturgia atual do real usa a estrutura do palco não como uma separação, mas como uma comunhão entre o real e o simulado; não como um distanciamento entre ficção e não-ficção, mas como uma fusão dos dois" (Martin, 2010, p. 2, tradução nossa).

4 "o protocolo tradicional que preside a reportagem de investigação e a pesquisa em ciências humanas se tornou a base do trabalho do teatro de grupo que pratica a criação coletiva: a observação, a pesquisa de campo, a entrevista, a conversa, a pesquisa, a coleta e o estudo de documentos" (Picon-Vallin, 2019, p. 13, tradução nossa)

Coletivo Zirlib, escrita e concebida por Mohamed El Khatib. Nesta peça, abordam-se a morte e o luto pela perspectiva de pais que perderam os seus filhos. Daniel Kenigsberg e Fanny Catel perderam os seus descendentes no mesmo ano, embora em circunstâncias distintas: o filho de Kenigsberg, com 25 anos, decidiu pôr termo à sua própria vida; já a filha de Catel, com apenas 5 anos, faleceu em consequência de uma doença. Em cena, estão apenas os dois atores, que não interpretam personagens nem assumem papéis ficcionais, limitam-se a ser eles próprios. No palco, conversam, relatam e compartilham entre si e com o público fragmentos das suas vidas e vivências em torno do tema.

É cada vez mais comum encontrarmos, em espetáculos com ênfase no testemunhal, a presença de não-atores. Em outras palavras, estas pessoas não interpretam personagens fictícias, mas sim trazem para cena as suas próprias experiências. Atuam como elas mesmas e não requerem, necessariamente, técnicas avançadas de representação, trabalho corporal ou vocal, típicas de atores profissionais. O coletivo alemão Rimini Protokoll opta por chamá-las de *experts*, uma vez que este termo valoriza as suas vivências únicas e os conhecimentos específicos adquiridos através das suas experiências (Mendes, 2013).

Dramaturgicamente, a presença destas pessoas constitui um procedimento de criação que procura apresentar uma contiguidade com a realidade histórica em que vivemos e estamos inseridos, funcionando como uma espécie de documento vivo. Nesse sentido, o documento “é claramente um indexador que aponta para a relação referencial que essas obras, associadas à corrente documental, propõem” (Leite, 2017, p. 39).

“Trata-se de uma aposta cujo privilégio está na representação que o Outro quer fazer de si, cuja ótica inverte a tradição do teatro de traduzir em “tipos” ou “personagens” indivíduos de um determinado grupo social” (Mendes, 2013, p. 49).

Além disso, importa ressaltar que, nestes casos, a construção de sentido e pensamento, não se dá apenas

pela via oral ou textual, mas também pela própria presença física destes indivíduos, que produzem uma alteridade através dos seus gestos, vozes, ações (Mendes, 2013).

Atuam na malha dramaturgica de forma complexa e entrelaçada em múltiplos sentidos já aqui apresentados, sendo que tal recurso só será verdadeiramente efetivo se houver um enquadramento narrativo, “um contexto dramaturgico e cênico que, de fato, favoreça a construção de territórios da alteridade entre eles, o público e os artistas” (Mendes, 2013, p. 54).

Contudo, em *C'est la vie*, não estamos perante dois não-atores em cena, mas precisamente o contrário: são dois atores profissionais que trazem à cena as suas próprias vidas. Será que o efeito de alteridade se modifica? Não, pelo contrário, torna-se inversamente ainda mais potente, pois são eles os sujeitos que sofreram a perda, que expõem de peito aberto as suas dores e cicatrizes. E, da mesma maneira, são os mesmos indivíduos que precisam de lidar com o dilema das suas profissões:

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. (Kenigsberg, 2019, para. 25)<sup>5</sup>

Para a construção dramaturgica do espetáculo, Mohamed El Khatib convidou Daniel e Fanny para uma espécie de residência num espaço acolhedor, destinado a receber artistas. Durante esse período, a equipa foi conversando, trocando ideias, registando, filmando quando necessário, vivendo uma vida em conjunto,

5 Foi o trabalho mais difícil da minha vida de ator: chegamos, sorrimos, cumprimentamos e ouço-me no vídeo a relatar a morte de Sam. Tinha de que me confrontar com a escuta de um texto tão comovente, tão terrível, sem ser apenas um espectador, mas removendo todas as ressonâncias que esse relato podia ter em mim, os efeitos que podia provocar no meu corpo (Kenigsberg, 2019, para. 25, tradução nossa).

produzindo e recolhendo materiais-vida para a criação. Este procedimento relaciona-se diretamente com o que Boudier (2019) propõe como dramaturgia prospetiva e documentária. Boudier sugere uma metodologia de trabalho baseada na identificação de um assunto ou tema de criação, na reunião de material relevante, no planejamento de uma metodologia a partir desse material e no acompanhamento das evoluções cénicas, destacando a importância da investigação e da adaptação contínua ao longo do processo de criação (Boudier, 2019). Enquanto no processo de criação de *Ça ira (1) Fin de Louis*, 2015, de Joël Pommerat, a responsabilidade de pesquisar e selecionar os dados não-ficcionais, tais como documentos históricos, discursos, correspondências, manifestos, petições e outras declarações, era da própria Boudier enquanto dramaturga, em *C'est la vie* foram os próprios atores, em conexão com o dramaturgo El Khatib, que recolheram esses dados. Em ambos os casos, prospectar significa procurar, limpar e preparar o terreno para o desenvolvimento de ideias e conceitos ainda por surgir.

Com o exposto, voltemos às questões sobre a autoria. Quem detém os direitos sobre uma obra que se baseia em experiências de vida reais e é produzida a partir de um processo de levantamento colaborativo? Como reconhecer adequadamente as contribuições de todos os envolvidos? Estas questões tornam-se especialmente relevantes no caso de *C'est la vie*, em que Kenigsberg, um dos atores, reivindicou a coautoria da peça devido à sua contribuição pessoal significativa. Este caso ilustra as complexidades e tensões inerentes à dramaturgia documentária, exigindo uma reflexão sobre a estrutura da autoria neste contexto.

Tal reivindicação é apresentada por meio de um material suplementar que compõe a dramaturgia da obra (no sentido mais amplo do termo), intitulado “guia prático”. Este encontra-se no final do texto publicado ou, nas sessões do espetáculo, é distribuído ao público. Muitos dos processos de criação, transformação da escrita e documentação são detalhados neste material, conferindo-lhe não apenas uma função de suporte ou explicação

sobre o projeto e o espetáculo, mas também um papel essencial na composição, funcionando como uma extensão integral da obra documentada.

Neste material, mais concretamente na secção intitulada “Tratado do autor” consta que, no dia 30 de dezembro de 2016, Kenigsberg enviou um *e-mail* a El Khatib, questionando a autoria da peça *C'est la vie*. Embora reconhecesse a importância das escolhas artísticas de El Khatib, argumentava que, devido à natureza colaborativa e o facto de a peça se basear nas suas experiências pessoais, deveria ser formalmente reconhecido como coautor.

Esta reivindicação ultrapassa a mera questão dos direitos autorais; trata-se do reconhecimento da contribuição fundamental dos atores numa obra que transcende a mera interpretação, tornando-se num testemunho vivo.

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 percentagem, 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. (El Khatib, 2019a, pp. 71-72)

Fica evidente a crise que esta questão coloca nesta obra e provavelmente em tantas outras da produção teatral contemporânea. No caso de *C'est la vie*, torna-se ainda mais destacado, porque não se trata apenas de não-atores que emprestam as suas histórias e os seus corpos ao espetáculo, mas sim de atores profissionais, plenamente conscientes da dimensão dos mecanismos de autoria teatral, já que estão inseridos nesse contexto.

Por outro lado, reforça-se a ideia de que, numa

proposição que tensiona diretamente os limites entre ficção e realidade, os conflitos, as tensões e os problemas são distintos. Indo ao encontro do que foi destacado por Danan, El Khatib comenta, numa entrevista:

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. (...) 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. (El Khatib, 2019b, para. 14)<sup>6</sup>

Cabe, aqui, lembrar que artistas como Joël Pommerat, que escreve e encena as suas criações com a Compagnie Louis Brouillard, fundada em 1990, compartilham a sua pesquisa com os atores — e supostamente os direitos autorais — envolvidos num projeto comum de realizar uma criação por ano durante quarenta anos (Pommerat, 2007). No caso de El Khatib, cujos espetáculos contam com participantes sem formação artística tradicional e que variam de produção para produção, o modelo de divisão de direitos típico do teatro colaborativo não se aplica.

A resposta de El Khatib ao posicionamento de

6 “Telefonei a vários encenadores para lhes perguntar como lidavam com os direitos de autor, e isso permitiu-me perceber que reina uma grande confusão. Muitos trabalham a partir de improvisações, e quando se inclui a improvisação de um ator no espetáculo, ele pode considerar que é proprietário dessa improvisação. (...) Nestes processos de coescrita, é complicado dizer quem é o autor. Aliás, já quase não existe o modelo do autor que escreve tudo sozinho no seu quarto e depois chega aos ensaios a dizer: «Aqui está o texto, não mudem nada, representem-no assim, e eu recebo 100% dos direitos de autor.» É preciso definir as regras do jogo logo desde o início.” (El Khatib, 2019b, para. 14, tradução nossa)

Kenigsberg foi direta e sincera, deixando claro o que realmente pensava sobre o caso.

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 não são apenas intérpretes, vocês são as primeiras testemunhas indispensáveis.

Quem é o proprietário dessa obra? Quem é o autor? Na dúvida, consultei 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... (El Khatib, 2019a, pp. 72-73, grifo do autor)

Chegamos então a um dos pontos que o filósofo francês Gaston Bachelard analisa para desenvolver a sua tese sobre o tempo, para refletirmos sobre a relação entre tempo e autoria da criação. Influenciado pela ideia metafísica de Roupnel — segundo a qual o tempo possui apenas uma realidade: a do instante — Bachelard confronta as teorias de Bergson e de Roupnel para criar a sua própria concepção filosófica. Segundo ele, Bergson propõe uma filosofia da duração, em que o instante seria apenas um corte artificial, incapaz de separar realmente o passado do futuro:

Étudios donc d'abord la position bergsonienne. D'après M. Bergson, nous avons une expérience intime et directe de la durée. Cette durée est même une durée immédiate de la conscience. Sans doute elle peut être par la suite

élaborée, objectivée, déformée. (...) Dès lors, pour M. Bergson, qu'est-ce que l'instant ? Ce n'est plus qu'une coupure artificielle qui aide la pensée schématique du géomètre. L'intelligence, dans son inaptitude à suivre le vital, immobilise le temps dans son présent toujours factice. Ce présent, c'est un pur néant qui n'arrive pas à séparer réellement le passé et l'avenir. Il semble en effet que le passé porte ses forces dans l'avenir, il semble aussi que l'avenir soit nécessaire pour donner issue aux forces du passé et qu'un seul et même élan vital solidarise la durée. (...) La vie peut recevoir des illustrations instantanées, mais c'est vraiment la durée qui explique la vie.» (Bachelard, 1966, pp. 16-17)<sup>7</sup>

Em contrapartida, Roupnel acreditaria numa filosofia do instante, centrada na plenitude do presente, sendo apenas nele e por meio dele que se poderia experimentar a sensação de existência. Em vez de compreender o presente a partir do passado, seria o passado a ser explicado pelo presente, sendo a duração composta por instantes sem duração.

Bachelard (1966), partindo dessas duas concepções, chega a um bergsonismo dividido: a um *élan vital* que se despedaça em impulsos, a um pluralismo temporal que, ao aceitar durações diversas e tempos individuais, permite modos de análise mais flexíveis e ricos. Para ele, a duração é vivida apenas através dos instantes, formando uma “duração-riqueza”.

À luz das questões propostas por Bachelard (1966, 1972), na narrativa de Kenigsberg observamos a supe-

ração do instante vivido, cujo tratamento está intrinsecamente associado à própria criação da narrativa artística por Mohamed El Khatib. Assiste-se, assim, a uma fragmentação ainda mais profunda entre instantes e durações: no ato do relato presente, diante do público, o ator evoca situações ocorridas no passado inseridas numa moldura, a duração do luto. Ao compartilhar com Fanny esses instantes do passado, ouve dela também relatos de instantes que compõem uma duração determinada pela autoria do encenador. O seu instante passado, podemos supor, constitui-se sempre a partir do estranhamento provocado pelo momento presente, sendo paradoxalmente compreendido a partir da ideia de duração.

É evidente que os instantes foram vividos pelos atores; no entanto, a ironia desta situação encontra-se no facto de o encenador impregnar esses instantes com um carácter testemunhal, integrando-os na duração da narrativa do espetáculo.

Numa visão a partir de Bachelard, segundo a qual, como vimos, a duração do tempo é composta por instantes sem duração, a narrativa dos atores parece alinhar-se antes com uma concepção bergsoniana, ao organizar os instantes em torno de uma moldura que revela a valorização da duração. Mesmo ao ouvir os relatos, essa duração não seria formada por instantes sem duração, como propõe Bachelard, já que o relato ordena as situações narradas em algo que poderíamos designar como “instantes durados”, marcados pela percepção dos próprios atores. Trata-se, assim, mais de uma duração fragmentada em múltiplas outras durações e menos de instantes sem duração. Como escreve Bachelard (1972, p. 34):

Sur un mode plus doux, le regret des occasions manquées nous met en présence des dualités temporelles. Quand nous voulons dire notre passé, enseigner notre personne à autrui, la nostalgie des durées où nous n'avons pas su vivre trouble profondément notre intelligence historique. Nous voudrions avoir à raconter un continu d'actes et de vie. Mais notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage au long des années;

7 “Estudemos primeiro a posição bergsoniana. Segundo o Sr. Bergson, temos uma experiência íntima e direta da duração. Essa duração é até mesmo uma duração imediata da consciência. Sem dúvida, ela pode ser posteriormente elaborada, objetivada, deformada. (...) A partir de então, para o Sr. Bergson, o que é o instante? Ele nada mais é do que um corte artificial que auxilia o pensamento esquemático do topógrafo. A inteligência, em sua incapacidade de acompanhar o vital, imobiliza o tempo em seu presente sempre fictício. Este presente é um puro nada que não pode separar verdadeiramente o passado e o futuro. Parece, de fato, que o passado carrega suas forças para o futuro, parece também que o futuro é necessário para dar vazão às forças do passado e que um único impulso vital solidifica a duração. (...) A vida pode receber ilustrações instantâneas, mas é verdadeiramente a duração que explica a vida” (Bachelard, 1966, pp. 16-17, tradução nossa).

elle n'a gardé qui le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé. Dans notre confiance, tous les événements sont réduits à leur racine sur un instant. (Bachelard, 1972, p. 34)<sup>8</sup>

No contexto da criação contemporânea, especialmente nas formas híbridas em que “le dosage entre document, témoignage et fiction, leur traitement, les thèmes et les méthodes font les différences” (Picon-Vallin, 2019, p. 16)<sup>9</sup>, o ato de engendrar uma dramaturgia (em todos os sentidos do termo) envolve diversas ações: organizar, manipular, reescrever, montar, remixar, estruturar, recuperar e contextualizar são apenas alguns exemplos. Estas atividades refletem o que significa ser um autor na atualidade. Segundo El Khatib, a figura do dramaturgo isolado, que surge com um texto completamente finalizado, já não existe. Ainda que a sua afirmação seja categórica, é inegável que a evolução dos tempos, as mudanças nas condições de trabalho, as novas propostas e a atuação dos diferentes agentes teatrais transformaram profundamente a prática da escrita teatral.

O tratado do autor exposto no guia prático do espetáculo *C'est la vie*, não encerra as questões levantadas neste artigo. Pelo contrário, ele coloca em foco mais um ponto de ‘crise’ ou de abalo dentro do universo cênico contemporâneo. Este estudo procurou explorar as intrincadas relações entre dramaturgia e autoria no tea-

tro documentário, um campo marcado por nuances e desafios. A partir de uma revisão teórica e da análise de um caso, o artigo expressou a evolução da dramaturgia e a sua reconfiguração num contexto em que realidade e ficção se entrecruzam. Nas formas contemporâneas de ênfase documentária e testemunhal, tornou-se evidente a dissolução das fronteiras entre realidade e ficção, com uma dramaturgia que se afirma não apenas como questionadora de uma realidade política global e histórica, mas também voltada para os microcosmos, para a subjetividade do indivíduo, integrando na malha cênica a alteridade de outros sujeitos.

Por fim, o exemplo de *C'est la vie*, ao problematizar a questão dos direitos autorais e ao apresentar-se como recurso poético interno à própria obra, demonstra as complexidades inerentes à definição de autoria em projetos documentários e testemunhais. A reivindicação de coautoria por Kenigsberg (2019) traz à tona questões de legitimidade e reconhecimento. A reflexão sobre a autoria, portanto, não se restringe à identificação do responsável pelo texto ou pela criação cênica, estendendo-se à compreensão das dinâmicas de poder e de colaboração que permeiam os processos de criação artística. Ao valorizar a multiplicidade de perspectivas e de experiências, esta forma de dramaturgia não só enriquece o panorama teatral contemporâneo, como também contribui para uma compreensão mais crítica e fundamentada da nossa realidade atual.

8 De um modo mais suave, a dor pelas ocasiões perdidas nos põe em presença das dualidades temporais. Quando queremos falar de nosso passado, ensinar a alguém como é nossa pessoa, a nostalgia das durações em que não soubemos viver perturba profundamente nossa inteligência historiadora. Gostaríamos de ter um contínuo de atos e de vida para constar. Mas nossa alma não guardou uma lembrança fiel de nossa idade nem a verdadeira medida de extensão de nossa viagem ao longo dos anos; guardou apenas a lembrança dos acontecimentos que nos criaram nos instantes decisivos do nosso passado. Em nossa confiança, todos os acontecimentos são assim reduzidos à sua raiz num instante. (Bachelard, 1972, p. 34, tradução nossa)

9 “a dosagem entre documento, testemunho e ficção, o tratamento, os temas e os métodos fazem a diferença” (Picon-Vallin, 2019, p. 16, tradução nossa),

### Conflitos de interesses

Os autores declaram não haver qualquer conflito de interesses.

### Contribuições dos autores

Concetalização, M.C.P.J.; Investigação, M.C.P.J. e C.D.M.; Metodologia, M.C.P.J. e C.D.M.; Supervisão, C.D.M.; Redação – rascunho original, M.C.P.J. e C.D.M.; Redação – revisão e edição, M.C.P.J. e C.D.M.

## Referências

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard.
- Andrade, C. "Teatro-jornal" de Augusto Boal e a descoberta do Teatro do Oprimido. In *O espectador criativo: Colisão e diálogo. Anais das Comunicações do 14.º Simpósio da International Brecht Society* (pp. 11–23). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/80352>
- Bachelard, G. (1972). *La dialectique de la durée*. Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1966). *L'intuition de l'instant*. Mediations.
- Boudier, M. (2019). O exemplo de uma dramaturgia prospectiva e documentária para *Ça ira* (1) Fin de Louis, de Joël Pommerat. *Cena*, 29, 33–41. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.97629>
- Danan, J. (2006). Fin de la dramaturgie ? *Frictions Théâtrales – écritures*, 10, 46–51.
- Danan, J. (2010a). Mutações da dramaturgia: Tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). *Moringa – Artes do Espetáculo*, 1(1), 117–123. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/4802/3629>
- Danan, J. (2010b). *O que é dramaturgia?* (L. Varela, Trad.). Editora Licorne.
- El Khatib, M. (2019a). *É a vida* (G. F., Trad.). Cobogó.
- El Khatib, M. (2019b, November 4). "J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru" (Interview conducted by B. Hamidi-Kim). *Thaître*. <https://www.thaetre.com/2019/11/04/jai-beaucoup-de-respect-pour-le-reel/>
- Hamidi-Kim, B. (2013). Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité: de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll). In L. Kempf, & T. Moguilevskaia (Eds.), *Le théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. (pp. 45–59). PUN Éd./Éditions Universitaires de Lorraine.
- Kenigsberg, D. (2019, November 4). *Jouer le rôle de sa vie* (Interview conducted by G. Foti in Paris on March 18, 2019; text reviewed by D. Kenigsberg). *Thaître*. <https://www.thaetre.com/2019/11/04/jouer-le-role-de-sa-vie/>
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Contraponto.
- Leite, J. (2017). *Autoescrituras performativas*. Perspectiva, Fapesp.
- Martin, C. (2010). Introduction: Dramaturgy of the real. In C. Martin (Ed.), *Dramaturgy of the real on the world stage* (pp. 1–15). Palgrave Macmillan.
- Massa, C. D. (2021). Tensões e interações entre dramaturgia e escritura dramática. *Urdimento*, 1(40), 1–15. <https://doi.org/10.5965/1414573101402021e0209>
- Mendes, J. G. (2013). Teatros do real, teatros do outro: A construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. *Sala Preta*, 13(2), 45–55. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p45-55>
- Pavis, P. (1999). Dramaturgia. In *Dicionário de teatro* (Guinsburg, J. & Pereira, M. L., Eds.). Perspectiva.
- Picon-Vallin, B. (2019). Le théâtre face à un monde en mutation: À propos des théâtres dits « documentaires ». In É. Magris, & B. Picon-Vallin (Dirs.), *Les théâtres documentaires* (pp. 11–52). Deuxième Époque.
- Soler, M. (2008). *Teatro documentário: A pedagogia da não-ficção* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes]. Repositório de Teses e Dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/publico/1579915.pdf>
- Szondi, P. (2001). *Teoria do drama moderno [1880–1950]*. Cosac Naify.