



TEATRO: criação e construção de conhecimento

**TEATRO DA INCERTEZA – PATRICK PRIMAVESI**  
notas sobre *That Night Follows Day* (Tim Etchells/Victoria)

**THEATER OF UNCERTAINTY - PATRICK PRIMAVESI**  
notes on *That Night Follows Day* (Tim Etchells/Victoria)

59

*Patrick Primavesi traduzido por Samir Signeu Porto Oliveira*<sup>1</sup>  
*Escola de Teatro Recriarte*  
[samirsigneu@hotmail.com](mailto:samirsigneu@hotmail.com)

*Patrick Primavesi*  
*Universidade Leipzig*  
[primavesi@uni-leipzig.de](mailto:primavesi@uni-leipzig.de)

**Resumo**

O artigo escrito por Patrick Primavesi, professor de teatro da Universidade Leipzig, Alemanha, tem por título original “Theater der Verunsicherung. Anmerkungen zu *That Night Follows Day* (Tim Etchells/Victoria)” e foi originalmente publicado em *Korrespondenzen: Theater, Ästhetik, Pädagogik*, hg. von Florian Vaßen, Berlin, em 2010. Aqui surge com tradução do Prof. Dr. Samir Signeu Porto Oliveira, da Escola Recriarte. Nele, o teatro para crianças e jovens é visto não só como processo de aprendizado coletivo com desenlace em aberto ou laboratório do comportamento humano, social e antissocial, mas como um processo de incertezas, que se utiliza das novas formas pós-dramáticas – como repetições, corralidade, renúncia ao diálogo, a não fabulação etc. As crianças e jovens, no teatro, devem ser levadas a sério, não apenas como espectadores, mas – ao mesmo tempo – como atadores e especialistas de seus próprios cotidianos. Assim, este teatro onde aprender não esteja em primeiro lugar, mas antes propicie percepção e conduta reflexiva, precisa revisar as suas próprias condições educacionais e institucionais. Qual o papel dos professores? Dos diretores? Dos condutores de jogos? Dos gestores? Dos observadores? Dos atadores? A partir dessas indagações é analisado e discutido com detalhes, especialmente para o trabalho do teatro com crianças e jovens no teatro, a produção *That Night Follows Day*, desenvolvida por Tim Etchells, entre 2006 e 2007, no Teatro Victoria, na cidade Gent, na Bélgica. Nela, a educação funciona como teatro e jogo de papéis. O diretor como o observador e não mais o interventor da encenação, num espaço livre para experimentar o comportamento. Este tipo de teatro já não é mais visto apenas no seu aspecto pedagógico nem apenas nos seus interesses artísticos, mas nas interações

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras Italiano pela Universidade de São Paulo (USP), em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, em Artes Cênicas pela USP. Mestre em Artes pela USP e doutor em Artes Cênicas pela V USP. Coordenador e professor da Escola de Teatro Recriarte de São Paulo, professor da Universidade Bandeirante de São Paulo e professor de metodologia e didática do ensino da Escola Paulista de Direito.



produtivas entre ambos. Dessa forma, um teatro da incerteza é sempre uma incerteza no teatro.

**Palavras-Chave:** teatro; crianças; jovens; incerteza; atadores.

### Abstract

The article written by Patrick Primavesi, professor of theater of the Leipzig University, Germany, has by its original title "Theater der Verunsicherung. Anmerkungen zu *That Night Follows Day* (Tim Etchells / Victoria)" and was originally published in *Korrespondenzen: Theater, Ästhetik, Pädagogik*, hg. von Florian Vaßen, Berlin, in 2010. Here it appears with translation of Prof. Dr. Samir Signeu Porto Oliveira, of the Recriarte School. In it, theater for children and young people is seen not only as a process of collective learning with the open end or laboratory of human behavior, social and antisocial, but as a process of uncertainties, which uses the new post-dramatic forms - as repetitions, lack of dialogue, non-fabulation, etc. Children and young people in the theater must be taken seriously, not just as spectators, but - at the same time - as actuators and specialists of their own daily lives. Thus, this theater where learning is not first, but rather conducive to reflective perception and behavior, needs to revise its own educational and institutional conditions. What is the role of teachers? Of the directors? Of the game drivers? Of the managers? Of the observers? Of the actuators? From these inquiries the production *That Night Follows Day*, developed by Tim Etchells, between 2006 and 2007, at the Victoria Theater, in the city of Gent, in Belgium, is analyzed and discussed in detail, especially for theater work with children and young people in the theater. In it, education functions as theater and role playing. The director as the observer and no longer the intervener of the scenario, in a free space to experience the behavior. This type of theater is no longer seen only in its pedagogical aspect nor only in its artistic interests, but in the productive interactions between both. In this way, a theater of uncertainty is always an uncertainty in the theater.

**Keywords:** theater; children; youth; uncertainty; actuators.

Atualmente, trabalha-se cada vez mais com novas formas pós-dramáticas de teatro com crianças e jovens, que são levados à sério como atadores e especialistas de sua vida cotidiana. Sobretudo quando no decorrer das últimas décadas são discutidas, novamente no teatro, as condições sociais de trabalho, desde que se rompeu com a fixação do teatro como obra dramática e as questões de dramatização, empatia e ilusão. É frequentemente um processo de incerteza produtiva, no que diz respeito aos atadores e criadores, bem como aos espectadores, cujas expectativas e projeções são refletidas. Todas essas tendências chegaram agora ao teatro

com jovens atadores. Em 2007, abrindo caminho, o autor e diretor inglês Tim Etchells desenvolveu a produção *That Night Follows Day*, no Teatro Victoria de Gent, com várias apresentações em turnê pela República Federal. A seguir, essa produção deverá ser examinada com mais detalhes, a partir das considerações do teatro como um processo de aprendizado coletivo. Mesmo no contexto de outros trabalhos de Tim Etchells, com o seu grupo *Forced Entertainment*, e em comparação com projetos similares em Gent e, aliás, *That Night Follows Day* mostra-se como um exemplo elucidativo com potencial de trabalho para se discutir o teatro com crianças

---

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. Teatro da Incerteza – Patrick Primavesi: notas sobre *That Night Follows Day* (Tim Etchells/Victoria). *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 5, N. 2, 2017, p. 59-68.  
Organização de Dossiê: Lucia M. S. S. Lombardi e Thaíse Luciane Nardim.  
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio  
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

e jovens. O teatro aparece aqui como uma espécie de laboratório do comportamento (in) humano, social e antissocial, com um sistema de imagética e interpretação relacionado não apenas com a experiência cotidiana.

### TEATRO COMO APRENDIZADO COLETIVO, COM DESENLACE EM ABERTO

O que poderia significar aprendizagem no teatro, se o direito a instrução foi mais uma vez abandonado? Talvez permitir e exigir novas formas de teatro e mesmo outras formas de aprendizagem, além dos jogos de dramatização e dos objetivos pedagógicos – talvez não aprender em primeiro lugar *juízos*, mas aprender antes de tudo *percepção* e *conduta reflexiva*. Neste sentido, apresenta-se a presente questão: que impulsos as formas pós-dramáticas podem dar para a relação do teatro e os processos de aprendizagem? Entre os muitos aspectos relevantes dessa situação o institucional é o mais importante, mas não separado do respectivo método de trabalho e estética, mas como sua condição necessária. Muitas vezes, os conceitos inovadores de teatro são influenciados por outras estruturas do trabalho coletivo, tal como já feito para o desenvolvimento de um material ou tema como processo coletivo. Ou o fato de que não domina a reivindicação de autoria, escrita dirigida e controle hierárquico, mas que uma abordagem aberta à incerteza e à distribuição de poderes seja compreendida como fator produtivo. Em todo o caso, pensar de uma nova maneira teatro e aprendizagem (juntos) significa, de outra forma, colocar em questão, também, as posições habituais (de poder), técnicas, métodos e práticas de ensino; bem como o controle diretivo de uma peça. Atualmente, sobretudo na prática do teatro com crianças e jovens existem aspectos institucionais e estruturais que sugerem uma transformação e expansão neste país de formas de trabalho bem estabelecidas<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Neste sentido, tem também a antologia: Kinder spielen Theater. Spielweisen und Strukturmodelle des Theaters mit Kindern. Hg. Gerd Taube unter Mitarbeit von Ilona Sauer. Berlin: Schibri, 2007.

No simpósio *Pare de Ensinar! Novas formas de teatro com crianças e jovens*<sup>3</sup> o questionamento inicial foi de que maneira, atualmente, crianças e adolescentes são trabalhados como atadores e quais estímulos lhes são dados, tanto para o teatro para criança e jovens tradicional, bem como para outras formas de teatro pós-dramático. Naturalmente, novidade no teatro é sempre relativo. Mesmo no teatro por, com e para adultos não há desenvolvimento linear: a diversidade de formas, tendências e processos, cada um com suas respectivas velocidades de desenvolvimento, coexistem em diferentes contextos e instituições. Mudanças substanciais exigem tempo e quando artistas, fazedores de teatro, críticos e, talvez, alguns cientistas concordam que alguma tendência revolucionária foi finalmente aplicada, em seguida um público mais amplo poderia justamente ter começado a tudo perceber e discutir. Teatro é uma prática cultural que não vem apenas da estética de modos de representar e formas de encenação, mas também dos métodos de trabalho e formas de produção. E se trata de espectadores que – em contraste com outros mercados de entretenimento e operacional – não são tratados apenas como consumidores ou clientes.

É claro que quando parece que já há muito tempo se trabalha à margem do palco com a clivagem entre ator e papel, resta ainda perguntar o que acontece com os espectadores que se identificam com o intérprete, enquanto que, ao mesmo tempo, mantém a distância dos observadores que refletem. Além disso, o espectador pode ao mesmo tempo ocupar diversas posições, como voyeur curioso, como participante mais ou menos consciente de um processo coletivo e como uma testemunha do que ele vê, sempre com responsabilidade. Mas isso fica ainda

<sup>3</sup> De 3 a 6 de setembro de 2008, no Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm, evento que foi organizado por Jan Deck e por mim com apresentações e debates, apresentou uma série de produções teatrais, incluindo também *That Night follows Day* de Gent. Uma publicação sobre este evento está em preparação.



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

mais evidente quando diante dele no palco não estão apenas atores profissionais. Se, atualmente, trabalha-se com muitos atores não profissionais como *Especialistas do Cotidiano* (como o Grupo Rimini Protokoll chama os seus protagonistas), então, essa prática não é projetada somente sobre a comunidade e a realidade de fora, de fora do teatro. Pelo contrário, é feita uma tentativa para atrair o espectador como alguém que, mais ou menos, no seu cotidiano vê através da vida real como um intérprete habitualmente se apresenta.<sup>4</sup>

De um modo geral, pode-se dizer que o teatro é um processo que em grande parte reflete a si mesmo, até enquanto se realiza. A qualidade de uma autorreflexão da prática, mesmo no momento da sua apresentação, pode ser considerada quase que como uma característica de grande atualidade de uma *Estética do Performativo*, que afetou também todos os setores da sociedade muito além da arte do teatro.<sup>5</sup> Essa percepção é que intriga muitos fazedores de teatro, a de não manter o seu trabalho como algo evidente, mas com alegria verificar, tratar, desafiar e, assim, também reforçar a posição do observador. Momentos de autorreflexão não é, certamente, nenhuma forma de teatro a ser considerada como mero luxo, mas são essenciais para assegurar que o processo, como tal, possa ser bem sucedido em tudo; para entreter, justamente porque ele é experimentado conscientemente. Isto também é válido no trabalho com crianças e jovens, que no teatro devem ser levados a sério não apenas como espectadores, mas ao mesmo tempo como atores e especialistas de seus próprios cotidianos.

Muito se tem falado sobre isso, de que a própria compreensão dos produtores de teatro para crianças e jovens há muito tempo se estende além do didático e da mera instrução de um público jovem. Mas até que

ponto vai a disposição de se envolver em teatro como uma situação com posições e funções abertas? No âmbito institucional do teatro se escondem as instâncias do poder de decisão e controle: diretores, autores, dramaturgos entre outros. Como lidar com essas posições é uma questão fundamental para todo o teatro contemporâneo; mas, sobretudo porque se constata que o teatro, antes de tudo, ainda é concebido e legitimado como uma missão educativa. Por exemplo, o trabalho de teatro com e na escola é, em todo caso, quase que em torno dela, e lida com as formas atuais de teatro. O termo *Teatro Pós-dramático* não está presente como uma moda estética especial e temporária; mas para uma grande variedade de produtos derivados da história do teatro de vanguarda do século vinte e, agora, as tendências de desenvolvimento generalizadas.<sup>6</sup> Exceto o abandono do trabalho dramático como princípio fundamental, partilham da apresentação de um questionamento da dramatização, da empatia e da ilusão. Além disso, no entanto, os contextos e as condições do teatro são ampliados, refletidos e feitos como temas.

Se o teatro com crianças e jovens não quer apenas copiar os elementos individuais dessas novas formas de teatro, a fim de com isso atuar de forma contemporânea e legal, precisa revisar as suas próprias condições educacionais e institucionais. Qual é o papel dos professores? Eles ainda são diretores, condutores de jogos e coreógrafos, como no caso da dramatização que frequentemente esteve na prática disciplina escolar, ou eles mais provavelmente são gestores e *observadores*, que não se desenvolveram, mas antes tiveram que abrir espaço para a formação – como já havia reivindicado Walter Benjamin no seu *Programa de um teatro infantil proletário* inspirado na diretora Asja Lacis. Também são importantes neste campo momentos de interrupção, para se adaptar em

<sup>4</sup> Conforme todo o volume: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Hg. Jan Deck/Angelika Sieburg: transcript, 2008.

<sup>5</sup> Veja também Erika Rischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

<sup>6</sup> Conforme Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

questão das rotinas e da sobrecarga dos papéis. Isto poderia incluir, por exemplo, afrouxar neste país a fixação da graduação por idade em grupos-alvo, que ainda é relativamente forte e reforçado na idade – e, talvez, até mesmo trabalhar formas de teatro entre gerações, e se abrir também para os novos impulsos e tendências de fora da Alemanha.

### THAT NIGHT FOLLOWS DAY: PROCESSO DE TRABALHO E DESENVOLVIMENTO DO TEXTO

Como exemplo especialmente para o trabalho com crianças e jovens será discutido aqui com mais detalhes a produção *That Night Follows Day*, que foi desenvolvida por Tim Etchells entre 2006 e 2007, no teatro Victoria, na cidade belga de Gent e, desde então, tem sido mostrada em festivais ao redor do mundo. Neste meio tempo, essa produção também foi várias vezes vista em regiões de língua alemã, entre outras localidades, Graz Munique, Berlin, Hamburgo, Frankfurt e Münster. Primeiramente, aqui está esboçado brevemente o projeto do histórico de sua gênese. Após a produção de muito sucesso de Josse de Pauw *Exercício* (2001), para criança e jovens, ter projetado no fundo do palco um longa-metragem para adultos “sincronizado” ao vivo, havia no teatro Victoria o plano de permitir mais encenações inovadoras de fazedores de teatro para crianças e jovens. Tal como aconteceu com de Pauw, deveria ser experimentado novamente, provavelmente não apenas a partir de uma linguagem “amiga do idoso”, enredo e do jogo; mas entender o teatro como um laboratório do comportamento e expressão do potencial dos jovens. Então, Tim Etchells, que era o diretor do grupo de teatro inglês *Forced Entertainment*, perguntou se ele assumiria tal produção. Não com uma peça pronta, mas apenas com alguns blocos de textos iniciais – o que corresponde ao seu modo habitual de trabalho – em seguida, Etchells veio para Gent. Juntamente com a professora e pedagoga

teatral Pascale Petralia, ele selecionou um grupo de crianças de oito a 15 anos e pode se entusiasmar com o projeto.

A primeira ideia para essa encenação foi trabalhar *Coralidade* com crianças e jovens, e a primeira dificuldade foi encontrar crianças com quem se poderia fazer tal trabalho. Como Petralia retrospectivamente descreveu, as crianças tinham naturalmente suas concepções de teatro, geralmente a mais tradicional, com figurinos, dramatização, transferência para outra personagem e outros mundos. Nas *audições* com mais de noventa participantes buscou principalmente por crianças que fossem capazes de simplesmente ficar no palco, desprotegidas e sem o auxílio de uma cena pré- definida. Depois, o próximo passo foi um workshop com cerca de 30 crianças, dos quais, finalmente, restaram 16. Tim Etchells veio para o workshop apenas com a ideia do coro e algumas páginas de texto, como base para a pesquisa coletiva. Como ele não entendia a língua flamengo- neerlandesa, ele se concentrou nessa fase do trabalho sobre a energia cinética das crianças e tentou entrar em sintonia com o ritmo da língua estranha a ele. A partir dos registros das crianças sobre seus cotidianos em casa e na escola surgiu, cada vez mais, material de texto, até que houvesse em dezembro de 2006 uma versão que foi memorizada. Os ensaios duraram cerca de quatro meses, os quais só puderam acontecer sempre três tardes por semana. A estreia foi em maio de 2007, em Gent, no *Festival de Artes* de Bruxelas.

O texto consistia em uma longa lista de todas as sentenças e frases, com as quais os adultos moldam e definem o mundo das crianças, mas que agora são apresentadas para o público adulto como um espelho acústico – às vezes resultados absurdos do esforço para a educação, formação, paz e ordem. Tal como as peças anteriores do Grupo *Forced Entertainment*, em especial *Speak Bitterness* e *Quizoola!*<sup>7</sup> Por fim, lembra a estrutura dos textos desenvolvidos por Peter

<sup>7</sup> Para *Forced Entertainment* conforme Tim Etchells: *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced*

*Entertainment*. London: Routledge, 1999,. Bem como o volume: “Not even a Game Anymore”. Das Theater von



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

Handke nas peças faladas, nos anos sessenta, particularmente *Insulto ao Público* e *Autoacusação*. Além disso, há ainda outras camadas de texto, vários níveis de significado, com que não só demonstrou e expôs a retórica da educação, mas é, em alguns aspectos, discutida e analisada, como nas peças didáticas de Brecht. Muitas frases começam com “você nos dizem” ou “você nos ensinam” – saber ou ignorar isso ou aquilo, fazer ou não fazer. Assim, a relação entre os atores e os espectadores adultos é novamente estabelecida e reforçada, como numa situação de oposição e de alocação. As implicações das respectivas frases vão muito além, como numa instrução citada (“You tell us that midnight is the middle of the night. / That the Sun comes up in the morning and goes down again in the night”<sup>8</sup>) ao mesmo tempo já ressoa a incerteza, se seria tão seguro que existe também um novo dia e que, como a última frase afirma, tudo iria bem de qualquer modo.

As repetições, que por vezes aumenta até uma massiva acusação, criam um ritmo que resulta sempre em novas atmosferas. Após uma longa sequência, na qual as crianças repreendem os adultos com os apelidos ou os xingamentos que lhes dão, a frase “You tell us ‘no’” é repetida por diferentes falantes, até que as outras frases sejam dominadas e todos juntos gritam “You tell us ‘no’”. Assim, o ato de fala de negação e proibição é tão enfatizado, que a simples repetição citada se transforma numa manifestação das crianças contra a autoridade dos pais. Mas mesmo dentro do grupo se produz a discussão no jogo de diferença e repetição, adaptação e desvio de uma variedade de conflitos. Assim, há uma sequência na qual uma menina cita preconceitos e clichês dos pais: “You teach us that people don’t always mean what they say. / That boys are stronger than girls. / That

poor people are dirty. / That White people are full of shit. / That black people are stupid. / That foreigners stink. / That young people are not trustworthy (...).” Enquanto ela fala assim, as outras crianças recuam gradativamente a partir da linha do coro, depois de um tempo quatro atores estão à frente e, por fim, ela continua a falar sozinha: “You ask for silence. You ask for TOTAL silence. / You tell us to be quiet.” Dessa forma, determinadas frases são como a maneira de falar dos adultos e, ao mesmo tempo, percebidas como declarações das crianças, que as ouviram tantas vezes, que elas talvez já acreditassem nisso. Isso, em seguida, foi mostrado novamente em discurso indireto, e a necessidade dos adultos após paz e silêncio é também reconhecível como raiva impotente sobre o eco de seu próprio discurso na boca das crianças. Justamente nisso está o efeito de comportamento global – a maioria dos espectadores adultos não se vê confrontada apenas com as suas próprias palavras, mas já com a eficácia fatal na reprodução pelas crianças do que elas gradualmente aprenderam e adotaram.<sup>9</sup>

Seria possível mostrar muitos outros exemplos, que ainda estão justamente escondidos pela linguagem despreziosa e poeticamente condensada de Etchells. Condições muitas vezes inconscientes, reveladas pelas contradições e ambivalências de frases cotidianas. Em relação ao processo de trabalho pode ser dito que as crianças se apropriaram (de novo) dos textos de um modo específico, cada um com as suas próprias atitudes e entonações. Então, a fala é baseada em gestos básicos comuns bem diferentes, o que fica muito claro nas passagens do coro, nas quais com frequência as vozes individuais só aos poucos se fundem ou, de novo, neles se diluem. A natureza do respectivo ato de fala, bem como da respectiva *situação* cênica em grupos mais ou menos

Forced Entertainment. Hg. Judith Helmer/Florian Malzacher. Berlin: Alexander, 2004.

<sup>8</sup> Os trechos de texto aqui e a seguir citados são a partir de um manuscrito da tradução inglesa, gentilmente cedido por Pascale Petralia (Tim Etchells).

<sup>9</sup> A partir dessa experiência e temática o Teatro Victoria (nesse meio-tempo como parte do Teatro Campo, em Gent)

trabalho várias vezes, até mesmo em alguns projetos de cooperação com o diretor e coreógrafo Alain Platel e o autor Arne Sierens: *Moeder en Kind* (1995), *Bernadette* (1996) e *Allemaal Indiaan* (1999).



grandes, ou sozinho, tem grande influência sobre se as constatações, citações e relatos atuam, ao invés de acusações, como uma descrição ou como uma desculpa, ou mesmo como uma promessa para um *obediente*, ajustado comportamento das crianças: “We promise not to tell anyone what we heard or what we saw or what we did.” Da mesma forma, como no teatro do *Forced Entertainment*, as frases faladas sempre podem, também, se referirem a eles mesmos, sobre o poder de impotência da fala e da linguagem e, ao mesmo tempo, sobre a situação do teatro como um encontro potencialmente irritante entre atores e espectadores.

### ESPAÇO, CORO E CONTEXTO

O palco dessa encenação tem a aparência de um ginásio de esportes com um assoalho marcado com cores, bancos compridos e escadas de mão na parede dos fundos. Richard Lowden (que projetou o espaço e outrora se apresentou como ator no *Forced Entertainment*) teve a ideia de usar nas apresentações de convidados internacionais, que necessitavam da tradução de textos, uma grande lousa escolar onde o texto era projetado. Este é outro indício de que nessa apresentação o público adulto é colocado na condição de aprendizes. O ginásio de esportes serve como espaço base que permite as atividades das crianças e, ao mesmo tempo, também tem algo a ver com a disciplina e para que as próprias crianças também se acostumassem com a ajuda de Pascale Petralia. Como um tipo de válvula de escape, que pode ser utilizado para descarregar a tensão das crianças durante uma fala concentrada, uma interrupção da apresentação ou um período prolongado de música. No momento já mencionado, quando primeiramente um grupo repete diversas vezes e finalmente fica quieto, o desafio de uma única garota é fazer exatamente o contrário: outros dois começam a discutir e a se perseguirem através do espaço. De repente, veem-se todos correndo numa confusão, uns perseguindo os outros, tiram os sapatos cada vez mais ruidosamente. Inicialmente, a

menina ainda tenta continuar falando o texto; mas quando ela vê que mesmo com um microfone ela não é ouvida, ela pega uma cadeira e se senta na frente da borda do palco. Pouco a pouco os outros seguem o seu exemplo e se acalmam, até que finalmente todos se sentam nas cadeiras. A música também reforça para o espectador o momento de interrupção, o que, talvez, os tornam novamente conscientes da sua própria condição de público. No princípio da noite é trabalhado um contraste semelhante aquele de antes, durante a entrada dos atores; vozes e barulhos são ouvidos como num ginásio de esportes ou num pátio de recreio. Em seguida, a partir dessa atmosfera difusa inicial, se estabelece a conversação comum, instaurada por uma focagem repentina dos holofotes.

Toda a apresentação é trabalhada com uma economia de compensação da tensão, apoiando a atenção necessária para as falas do coro, que não precisa de nenhuma direção rígida de fora. Basta que todos se respeitem mutuamente e, simplesmente, cumpram algumas ações de duração determinada por meio de contagem silenciosa. O mais notável na linguagem da coreografia de *That Night Follows Day* é, provavelmente, a renúncia ao diálogo. Assim, a encenação é construída tanto quanto possível em coros, especialmente no fluxo de trocas entre as passagens de um ou mais falantes. Mas a fala é sempre direcionada para o público, de modo que - semelhante à Handke - a afirmação das condutas e ritmos das falas toma o lugar da motivação psicológica. Isto é pré-requisito para a interação precisa das crianças, que com as incertezas se ajudam mutuamente. O trato possível para lidar com as lacunas que ocorrem e os pequenos erros, mostra que a apresentação não se baseia em torno de uma disciplina rígida, mas sobre a coordenação comum bem flexível dos acontecimentos. Quanto ao coro, desde o início não aparece tanto como uma única formação, mas numa ordem frouxa; entretanto, na verdade, ajustados uns aos outros. Então, cada vez mais, essa ordem se dilui no decorrer da

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. Teatro da Incerteza – Patrick Primavesi: notas sobre *That Night Follows Day* (Tim Etchells/Victoria). *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 5, N. 2, 2017, p. 59-68.

Organização de Dossiê: Lucia M. S. S. Lombardi e Thaíse Luciane Nardim.

Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

apresentação e as diferenças dentro do grupo se tornam mais claras.

O trabalho em *That Night Follows Day* marcou uma importante reviravolta na vida das crianças envolvidas. Esse é um lado do seu contexto, sem o qual é difícil de entender. Durante um período de quase dois anos o grupo cresceu junto, mesmo se em algum momento para a maioria havia chegado a hora de sair. Enquanto isso, um novo grupo elaborou o texto, com exceção de alguns dos mais jovens que passaram todas as suas partes para os novos atores, que mais adiante colaboraram com a encenação. Mas as consequências do projeto não se limitam de modo algum a participação nas apresentações. Logo após o início dos ensaios, como disse Petralia, as crianças também usaram as frases da peça em suas casas, confrontando seus pais com uma nova autoconfiança, o que deu ao trabalho uma impressão de quase uma utopia social – “revolução tem de começar em casa”, como foi formulado na discussão após uma das apresentações. O que as crianças gradualmente perceberam no processo foi que a realidade da situação do teatro, ao longo de todo o tempo, pode se endereçar aos adultos como um grupo de espectadores.

No geral, a encenação mostra que as crianças entendem muito mais sobre teatro e interpretação, como é comumente admitido, quando antes são alertadas de “experiências” no teatro para crianças e juventude. O que, sobretudo, foi desenvolvido nesta produção em que participaram crianças e jovens, foi a consciência de que a educação funciona como um teatro e jogo de papéis. Quanto a isso, pode-se dizer que nos ensaios da peça o questionamento da autoridade foi amplamente praticado através das relações lúdicas com tabus e regras. Por não construir a ilusão de um mundo autêntico da criança, nem na coreografia bem como nas palavras e nas frases da apresentação, mas apresentar as

ideias de ordem dos adultos, o princípio do condicionamento é frustrado. Naturalmente, Tim Etchells era ele mesmo uma parte do “sistema” dos adultos, não tanto como diretor, mas muito mais como observador, que desenvolveu a encenação das atitudes das crianças.

Já Benjamin enfatizou na escrita do seu programa que o papel do diretor adulto deveria consistir em *observar* o processo como tal e não o de intervir na encenação. Exigiu afinal “ver a força mais poderosa do futuro ser despertada nas crianças através do teatro.” Só então o gesto infantil com potencial revolucionário poderia ser experimentado como “o sinal secreto do vindouro.” Mas para uma pedagogia burguesa o teatro vai justamente do ponto de maior entusiasmo para o problema, onde “(...) realidade e jogo se fundem para crianças, por isso aquele que desempenha sofrimentos reais pode transformar em verdadeiro o desempenho de brigas (...)”.<sup>10</sup> Este diagnóstico, da mesma forma, também não pode ser mais aplicado a pedagogia de hoje. Apesar disso, manifesta-se ainda muito atual o entendimento de que o teatro é um espaço livre para *experimentar o comportamento*. Com Brecht e Heiner Müller se poderia dizer: um “Laboratório de fantasia social”.<sup>11</sup> No teatro, o trabalho sobre a fantasia social deve poder incluir o jogo com os sociais, se não quiser reduzir a simples decalcomania princípios morais; caso contrário, os sentimentos são proibidos e reprimidos. Em consequência disto, para as crianças não são apenas propícios e pedagogicamente valiosos os métodos de trabalho classificados e as formas de teatro, mas também as formas mais avançadas, que, ao mesmo tempo, pode colocar em jogo as estruturas de poder e as ordens simbólicas da vida cotidiana, talvez os comportamentos cotidianos destrutivos.

Ao mesmo tempo, há que se lembrar de o que foi levado a sério por Goethe, na

<sup>10</sup> Conforme Walter Benjamin: Programm eines proletarischen Kindertheaters. In: Gesammelte Schriften.

Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, s. 765 f.

<sup>11</sup> Heiner Müller: Ein Brief. In: Heiner Müller: Theater-Arbeit. Berlin: Rotbuch, 1975, S.126.





consideração do teatro refletida como uma arte de criança, bem como por Brecht e muitos outros protagonistas das vanguardas do século vinte. Nisto reside o outro lado do contexto de *That Night Follows Day*, que continua a ser considerado, também, a fim de compreender o significado dessa apresentação. Brecht escreveu as peças didáticas em primeiro lugar para crianças e jovens; a sua contribuição mais radical para o teatro moderno, até hoje mal resgatada.<sup>12</sup> E, provavelmente, para o desenvolvimento de novas formas de teatro o igualmente importante ator, diretor e escritor Antonin Artaud trabalhou no final nos rascunhos de um “Teatro da Crueldade”, com a imaginação e uma energia de criança, encarnado na figura de *Artaud le Momo*. Além disso, para pensar, estaria o diretor texano que apresentou nas suas primeiras performances jovens com disfasia, para demonstrar que eles tinham uma inteligência matemática e, até mesmo, emocional e artística especial. Até hoje, o centro de gravidade do trabalho Wilson tem se constituído efetivamente com as crianças da fundação Byrd Hoffmann, numa antiga fábrica instalada em Nova York, no centro *Watermill*, para jovens de todo o mundo, com os quais ele desenvolve em workshops suas festejadas produções internacionais. Outro exemplo seria a *Societas Raffaello Sanzio*, que desde os anos 1990 tem contribuído para as mais belas e assustadoras visões do teatro na Europa; muitas vezes ela trabalha nas suas encenações com crianças e o imaginário infantil e, ao mesmo tempo, mantém uma escola de teatro para crianças na Itália. Ou o *Rimini Protokoll*, em cujas produções frequentemente trabalham também com crianças: *Shooting Bourbaki* com os jovens suíços entusiastas de armas de fogo, *A visita da velha senhora* com crianças e visitantes para a estreia da obra de Dürrenmatt, ou também *Airport Kids* com os filhos sobreviventes de diplomatas e empresários principalmente nos aeroportos.<sup>13</sup> Estes e

muitos outros exemplos, no todo, podem – apesar de todas as diferenças de métodos de trabalho e estética – mostrar que hoje em dia o teatro com crianças e jovens não é apenas pedagógico nem apenas com interesses e objetivos artísticos, mas de interações produtivas entre ambos. Por isso, continuam novamente a investigar o público, os *espectadores* mais ou menos adultos de tal teatro.

### ASSISTIR / INCERTEZA

Atualmente, *That Night Follows Day* é especialmente adequada para se discutir o trabalho de teatro com crianças e jovens – não apenas porque eles ao lidarem com a perspectiva infantil inverteram temas como autoridade, educação e controle; mas porque eles apresentam estes temas como *discussão*, como processo diante e com espectadores. Este processo pode ser tão engraçado quanto doloroso, como uma confrontação com a história da educação reprimida de cada um, zonas escuras da autoridade paterna, que são reveladas pelos atores de diferentes idades, como diferentes fases do crescimento. Isto não é tanto sobre um confronto individual, como eles também poderiam produzir situação terapêutica com os participantes. O centro está na manifestação coletiva do coro, que se dirige aos adultos no *plural* (aqui o holandês “Jullie” usado de modo geral na locução significa “vocês”). Mas certamente, de modo algum, as frentes de apresentação são esta oposição dos adultos de um lado com as crianças do outro. Então, obviamente, coloca-se em questão o sistema de educação dos adultos e o conjunto de palavras e frases que eles mesmos utilizam; assim, permanece ambígua a experiência de ser espectador neste teatro (se tem crianças ou não). Quando se acompanha a apresentação podemos e, é provável, nos identificar com cada uma das crianças e, ao mesmo tempo, com cada um dos adultos por

<sup>12</sup> Conforme todo o volume: *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Hg. Gerd Koch/Reiner Steinwegg/Florian Vassen. Köln: Prometh, 1983 e (nesta base) as edições especiais sobre as peças didáticas “Korrespondenzen. Zeitschrift für

*Theaterpädagogik*” 7 (1992), H. 11/12/13 e 9 (1994), H. 19/20/21.

<sup>13</sup> Sobre o trabalho do Rimini Protokoll veja o volume: *Experten des Alltags. Das Theater Von Rimini Protokoll*. Hg. Miriam Dreyse/Florian Malzacher. Berlin: Alexander, 2007.



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

elas abordados. Dessa forma, gradualmente, ela é capaz de afirmar “a autêntica instância moral” – transversal, no decorrer da noite, às frases morais repudiadas dos *guardiões da educação* – e que Benjamin atribuiu aquele efeito exercido pelo teatro infantil nos adultos: “Não há posição possível para um público superior diante do teatro infantil. Aquele que ainda não se imbecilizou completamente, este se sentirá talvez envergonhado.”<sup>14</sup>

como: mais importante do que o ensino é a aprendizagem para todos os envolvidos, com desenlace aberto. Assim, um teatro da incerteza é sempre uma incerteza no teatro.

A experiência dos espectadores na apresentação de *That Night Follows Day* é de fato uma incerteza, uma perturbação de muitas percepções e hábitos de pensamento; de modo que, repentinamente, surge a questão: *quem* ali na verdade está agindo, em nome de quem, com que consequências. O elucidativo para esta experiência de *nos tornarmos estranhos* está fora do que Benjamin escreveu sobre o teatro infantil e sobre o teatro épico de Brecht, particularmente numa passagem do seu ensaio sobre Kafka. Há, também, o conhecimento intuitivo de Benjamin da puerilidade do teatro sobre o conceito de gesto, cujo significado ainda não era aplicado, mas que depende do respectivo “arranjo experimental”. Então, na obra de Kafka há sempre, e ao mesmo tempo, um *gestus* infantil e *animalesco*, que “liga o maior mistério com a maior simplicidade”. Benjamin descreve a experiência de leitura, especialmente de histórias de animais de Kafka, como de uma estranheza repentina, se eventualmente coloca o nome do respectivo animal: “... então, se olha assustado para cima e vê que ele já está muito longe do continente dos homens. No entanto, é sempre Kafka; ele pega o gesto do homem dos suportes tradicionais...”<sup>15</sup> Algo semelhante ocorre em *That Night Follows Day*, não só as crianças, mas nós mesmos somos estranhos para nós, quando nossos gestos e sinais de educação perdem os seus apoios. Assim, o teatro com crianças é para os espectadores menos um ensinamento do que uma experiência, e que se pode formular algo

<sup>14</sup> Benjamin: Programm, S. 765.

<sup>15</sup> Benjamin: Franz Kafka. Em: Gesammelte Schriften. Bd. II.2, S. 419 f.