

Uma prática da máscara teatral contemporânea, duas experiências: Familie Floez e Companhia da Chanca

Catarina Santana (Companhia da Chanca)

Teatro Azul, Almada, julho 2020

Apresentação do livro de Hajo Shueler (Familie Floez)

O que pode ser visto / *What can be seen*, 2020

O sentido dos mestres / *The meaning of the masters*, 36º Festival de Teatro de Almada

Direção editorial de Rodrigo Francisco

Edição, Coordenação editorial e revisão de Sarah Adamopoulos

Quando me foi feito este convite, ainda em Março, foi-me pedido que viesse partilhar a minha perspetiva sobre o trabalho do ponto de vista da prática e que colocasse em relação, na medida do possível, o meu trabalho com a máscara, com a obra do Hajo. É o que tentarei fazer de seguida e, ao mesmo tempo, dar-vos a todos e a todas, a vontade de ler – ou experienciar, já que a leitura também pode ser uma experiência - *O que pode ser visto*.

Vou falar sobre a obra a partir de três abordagens: as aprendizagens, a prática e o livro enquanto objeto. Opto pela leitura das minhas reflexões, apesar de falar algumas vezes de experiências pessoais de modo a não tomar demasiado tempo.

É curioso que os meus primeiros contactos com a máscara foram precisamente no Festival de Teatro de Almada, primeiro em 1999, nas Conversas na Cerca com “O Teatro de Giorgio Strehler” que foi também o ano em que pude assistir ao “Arlequim servidor de dois anos” do Piccolo Teatro de Milano, com Ferruccio Soleri e, mais tarde, em 2002 tive a oportunidade de fazer um workshop de introdução à Comédia dell’arte com Didier Galas e que foi onde tive o primeiro contacto com a ferramenta máscara.

Mas a minha experiência decisiva e verdadeiramente profunda com o trabalho de máscara foi mais tarde, entre 2004 e 2006, quando fiz a Escola Internacional de Teatro Lassaad em Bruxelas, que segue a pedagogia e o treino de Jacques Lecoq. Também Hajo fez uma formação teatral intimamente ligada a Jacques Lecoq, com discípulos seus, no departamento de Teatro Físico da Escola Folkwang de Essen, hoje a Universidade das Artes Folkwang, e viria a fundar os Familie Floez com colegas, tal como nos conta no seu livro. E é muito provavelmente por isso que sinto uma grande familiaridade com o seu trabalho.

Nos ensinamentos de Lecoq reside a raiz comum de muitos dos projetos teatrais de teatro físico e do trabalho contemporâneo da máscara da cena teatral, mas não só, Lecoq propõe um trabalho com a máscara enquanto ferramenta pedagógica que serve principalmente o ator, seja qual for o suporte do jogo dramático (teatro nos seus vários estilos, circo, cinema, televisão,...), mas também para qualquer outro criador teatral. Esta viagem pedagógica, como lhe chama Lecoq, com as suas leis e princípios, imprimem características comuns aos alunos e à sua *praxis* que vão para além do fascínio pela máscara, pelo mimo e pelo clown que é onde culmina a viagem pedagógico-experiencial. Em muitos casos traduz-se também pelo fascínio pela própria pedagogia e pela vontade de construir aprendizagens, e muitos de nós, como é o caso do Hajo e de alguns dos seus companheiros, e também o meu, acabam por dedicar parte do seu tempo a ensinar. Como a abordagem pedagógica é muito pouco ou nada transmissiva e muito mais construtiva, torna-se muito empolgante e apetecível ensinar no quadro desta pedagogia, e acaba por ser uma continuação orgânica do trabalho de exploração e criação.

Para a maioria de nós, esta *escola* proporciona-nos uma experiência de transformação profunda na forma como olhamos para o mundo, como Vemos o Mundo, como passamos a ver o que não víamos antes, o que nos torna por isso responsáveis e ávidos por dar a vê-lo aos outros..., por comunicar experiência vivida. Algo que podemos encontrar no título deste livro: *O que pode ser visto*.

E daí também esta noção de familiaridade ou a inevitabilidade da empatia se quisermos, pois sabemos que nos foi dado a Ver o mesmo, apontado o mesmo pelo dedo dos nossos mestres, independentemente de como cada um olhou e incorporou a sua observação.

Hajo dedica uma boa parte do seu livro a oferecer-nos a sua leitura e apropriação desta pedagogia, e também a partilhar a sua própria experiência enquanto aluno.

Para Lecoq, o mestre dos nossos mestres, mimar estava no centro da sua pedagogia, ele considerava-o ato primeiro da criação dramática, para o ator, o autor e o jogo teatral. Note-se que aqui o ato de mimar não deve ser confundido com o imitar, não se trata de imitar uma forma exterior, mas sim representar/ transpor/colocar em jogo a dinâmica interna do sentido de algo, o que está mais próximo da mimese de Aristóteles. Lecoq debatia-se muito com o preconceito que ainda hoje existe, apesar dele, em relação ao termo mimo que permaneceu incrustado numa linguagem demasiado codificada e, quanto a ele, esclerosada.

E volto um pouco atrás em relação à minha reserva quanto ao verbo “representar” que, neste contexto, afasta-nos da ideia fundamental defendida pelos lecoquianos, em que a ideia de jogo se opõe à ideia de representação, enquanto representação da realidade. Neste contexto estão mais bem servidas as línguas francesa, inglesa e alemã com o *jouer*, *to play* e *zu spielen*, já que aqui estamos a falar de colocar em jogo dramático os impulsos criativos do ator apoiados no mundo exterior conhecido e experienciado por ambos, ator e espetador e não na representação *tout cours* desse mundo, o que seria aliás bastante limitadora do ato criativo.

Acerca então, deste processo de mimese, enquanto encarnação e incorporação de algo que é observado e por sua vez colocado em jogo pelo ator mimo, diz-nos Hajo:

A ideia de um *background* comum tranquilizava-me enquanto estudante de teatro. Significava, para mim, que não teria de inventar nada. Que alívio! Tudo aquilo que posso representar, na verdade, já existe. O que tenho de fazer é explorar as experiências partilhadas. Tenho de tentar perceber como surgem no meu corpo para conseguir jogar com elas. Algo que eu invente, algo que me possa parecer particularmente original, não tem nenhum valor em si mesmo porque o criei. O valor reside na forma como me liga ao observador ou espetador. (1, p.47/73)

A estas experiências partilhadas de que nos fala Hajo, chamava Lecoq de Fundo Poético Comum que ele próprio explica assim em “le Corps poétique”:

(...) trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de materiais, de sons que se encontram em cada um de nós. Estes elementos estão depositados em nós a partir das nossas diversas experiências, das nossas sensações, de tudo o que olhámos, ouvimos, tocámos, provámos. Tudo isto fica no nosso corpo e constitui o fundo a partir do qual vão surgir os impulsos, os desejos de criação. É por isso necessário, na minha abordagem pedagógica, atingir este Fundo Poético Comum para não ficar só pela vida tal como ela é ou tal como ela aparece. Os alunos poderão assim caminhar rumo a uma criação pessoal. (2, p.57)

Todo este trabalho de observação/identificação - encarnação/transposição é experienciado inicialmente no trabalho com a Máscara Neutra e de como é que esta máscara vai confrontar-se com o Mundo e com a Natureza.

Diz-nos Hajo: “As minhas primeiras experiências com as máscaras do Donato Sartori e Erhard Stiefel, durante a minha formação da Escola Folkwang, foram simultaneamente frustrantes e instrutivas”. (1, p.15/75) E posso dizer o mesmo, embora só tenha trabalhado com as máscaras de Sartori. Foram tempos conturbados para todos na minha escola também, a qualidade do jogo era má, péssima, o jogo era desajustado, havia um sentimento de falhanço generalizado e parecia que não se avançava de aula para aula, o que era raro acontecer. Muitas vezes, Lassaad, antes mesmo de nos virarmos para o público depois de calçarmos a máscara interrompia a improvisação que ainda nem sequer tinha começado. E se no início isto nos parecia cruel, foi-se tornando cada vez mais evidente quando é que não havia hipótese de funcionar antes mesmo de começar. Acerca disto, escreve Hajo:

No entanto, a verdadeira descoberta, nas primeiras tentativas de jogo, foi a seguinte: observando, sabia-se exatamente como poderia funcionar, e o que é que a máscara exigia do intérprete. Mesmo que as próprias tentativas falhassem completamente, aprendia-se infinitamente mais pela simples observação. A própria máscara era o professor, e este fenómeno criou uma atmosfera muito especial nas aulas sobre máscara. (1, p.16 trad.livre/75)

E o olhar, e o sentir vão-se harmonizando, até que há um momento em que Comprendemos, e isto só é possível, porque nos submetemos à máscara, então já não precisamos dela, ficará para sempre gravada em nós e servirá de base para todas as outras, seja uma máscara expressiva como as da Familie Floez ou como as Máscaras Larvares com as quais trabalho atualmente, uma meia-

máscara de *Commédia dell'arte*, a pequena *nariz vermelho* do Clown, ou nenhuma destas. A Máscara Neutra é a máscara que sustem todas as outras, sejam elas matéria ou o rosto nu e disponível do ator, é ela a responsável por acalmar o ego do ator. E vale a pena descobrir no livro o que Hajo nos diz acerca do ego do ator no capítulo *Máscara versus ego*. A Máscara Neutra encarrega-se de estabelecer um referencial de equilíbrio para que o ator possa sentir em tempo real as possibilidades de desequilíbrio e com elas as potencialidades de jogo dramático. No seu livro "*Le Gégèneur*", escreve Philippe Gaulier, também ele aluno de Lecoq e pedagogo, aqui, tomando a voz de Jacques Copeau, o criador da Máscara Nobre, a mãe da Máscara Neutra:

Imagino uma máscara sem caretas, sem passado, sem expressão, sem rugas, ou seja, neutra. Uma referência desconhecida no mundo. Haveria como estabelecer esse padrão? O ator usará a máscara e assim perceberá como e quanto é que os seus movimentos fogem desse padrão. (...) Tudo ficará gravado nele, de modo que ele compreenderá. (...) O objetivo não é o de fazer com que o ator se transforme num "ser neutro", mas fazer com que aprenda a divertir-se com as suas imperfeições. Os caminhos da liberdade traçados por uma referência imaginária: a neutralidade. (3, p.29)

E, tal como me foi pedido, vou passar a falar um pouquinho sobre a minha experiência com o espetáculo de máscara.

E em 2015, fundo, juntamente com o ator/músico André Louro, que foi ator da CTA durante alguns anos e que estudou comigo na Bélgica na Escola Lassaad a Companhia da Chanca. E porquê este nome? Aprendemos com o Joaquim Benite, "Porque é que achas que esta companhia se chama Companhia de Teatro de Almada?". Instalámo-nos numa pequena aldeia rural no interior do país, no distrito de Coimbra, chamada Chanca. Iniciámos a companhia com o propósito de criarmos os nossos espetáculos e práticas artísticas, em relação e ligação com a vida, com as pessoas e com o contexto ao nosso redor. Esta ambição levou-nos também a desenvolver outros projetos, nomeadamente na área da educação. A Chanca é uma aldeia que, em 2015 tinha cerca de 40 habitantes, agora deve ter 30, com uma população muito envelhecida, com 3 crianças, sendo que 2 delas são nossas. Foi aqui que criámos e estreámos o primeiro espetáculo da companhia, *Sítio*. É um espetáculo de Máscara Larvar, que é também uma máscara inteira, sem hipótese de verbalizar. O *Sítio* foi estreado no quintal da nossa casa, para os nossos vizinhos, a maioria nunca tinha visto

teatro e nenhum deles, um espetáculo de teatro sem palavras. Durante dois anos, os nossos vizinhos tinham-nos oferecido hortaliças, ovos, batatas e fruta e agora havia chegado o momento de lhes retribuirmos com a “nossa colheita”. Desde então o espetáculo tem-se produzido pelo país e pelo estrangeiro em centros culturais e festivais bem como em espaços menos convencionais e de proximidade com as populações mais rurais, porque pode fazê-lo (a Máscara assim o permite), estes, normalmente seguidos de um convívio/lanche partilhado com o público.

E faço aqui um parêntesis/paralelismo em relação aos contextos onde estas linguagens teatrais surgem, ou são mais vitais, ou onde existe uma necessidade mais evidente para que aconteçam: a necessidade de promover o encontro entre as pessoas e simultaneamente com o belo e com a arte em locais onde normalmente a arte não chega. No caso da Companhia da Chanca sentimos que precisávamos de encontrar de entre os nossos recursos uma linguagem que nos permitisse conversar com todas as pessoas independentemente da sua maturidade enquanto espetadores. E fomos de imediato convocados pelas máscaras. É interessante constatar que também o contexto da génese dos *Familie Floez*, na Escola Folkwang que se iniciou no começo do sec XX, em 1927, em Essen, uma cidade operária tradicional surge de um impulso idêntico: “(...) a *ideia* Folkwang foi moldada pela noção de combinar a vida com a arte e as artes.” (1, p.17/76) Sensivelmente na mesma altura, também Jacques Copeau se retira para uma zona rural da Borgonha e encarrega-se de reencontrar um teatro popular, direto e próximo da festa, das canções, do mimo e das máscaras. Estes atores, *Les Copiaux*, tornaram-se nos pioneiros de um género de espetáculo que, para um público rural que nunca tinha tido hipótese de ir ao teatro, ia de encontro à tradição dos atores do gesto e da improvisação, dando assim origem a novos atores, os atores e atrizes físicos.

E volto a encontrar Hajo que termina o seu livro da seguinte maneira:

O Certo é que há noites em que quase nada é criado. Quando isso acontece, o teatro é provavelmente uma das coisas mais aborrecidas que se pode imaginar. Mas há noites em que o poder criativo coletivo se revela no teatro e em que as pessoas se relacionam, de facto, umas com as outras. Então, o teatro é uma celebração. (1, p.47/103)

E vejamos mais de perto o que Hajo quer dizer com “o poder criativo coletivo”. Uma das reações recorrentes do público ao nosso espetáculo *Sítio*, e imagino que aos outros espetáculos de

máscara, é a sua perplexidade por sentirem que a máscara, apesar de saberem que é rígida, parecer conseguir mover-se ao ponto de poder mudar de expressão radicalmente e numa multitude de nuances: “parece que está viva”, “parece que muda de expressão”, dizem. Muitas vezes no final do espetáculo o público vem ter connosco com vontade de ver as máscaras de perto e é muito tocante ver o seu olhar a fixar o objeto com um sorriso de criança nos lábios e com um certo saudosismo da brincadeira que já acabou. Muitas vezes, quando já se estão a despedir, até nos pedem para lhes tocar como se ainda assim restassem dúvidas e tivessem que confirmar uma última vez.

A propósito deste fenómeno, diz-nos Hajo: “Para mim, a transformação de uma máscara rígida em algo vivo estará sempre associada às origens do teatro.” (1, p.20/79) E Hajo remonta justamente às origens do teatro europeu, ao teatro grego, para nos explicar de forma brilhante o fenómeno:

O que é que realmente acontece quando milhares de pessoas olham para um rosto rígido feito de lona, cortiça ou madeira que o ator utiliza no decorrer de uma ação? Porque é que os gregos escolheram fazer teatro desse modo?

No público, assumindo que este acompanha o evento com algum interesse, tem início um processo a que hoje chamaríamos *imaginação*. Na sua imaginação tentam transformar um objeto morto num rosto vivo. Mas como é que o fazem, efetivamente? A rígida máscara converte-se numa superfície de projeção que provoca um movimento interior no espetador, precisamente por causa da sua imobilidade. (1, p.21/80)

E sobre esta dissolução da rigidez da máscara em movimento, Hajo cita Klaus Hoffman que diz no ensaio *Religião-Máscara-Teatro*: “A máscara move-se entre o ausente e o presente e, em última análise, assume-se enquanto a presença da morte na vida” (1, p.22/81) E continua:

A redução do teatro à polaridade da vida e da morte – que talvez constitua a base de toda a arte – conduz-nos diretamente à máscara. Os vivos trazem à vida os mortos, a vida surge nos mortos. Na máscara, este processo é bidirecional. A vitalidade do intérprete penetra na máscara, bem como na imaginação do espetador. É a lente em que os dois mundos – do jogo e da vida, do ator e do espetador -, se reúnem numa pequena superfície. Neste campo de forças, emerge uma vida que não é real, mas que transcende e que está, ainda assim, indissociavelmente ligada aos corpos reais dos participantes. (1, p.22/81)

Penso que é justamente aqui que reside o “poder criativo coletivo” em que todos os intervenientes são simultaneamente criadores:

O processo imaginativo que o espetador leva a cabo com a máscara não obedece a nenhuma lei rigorosa. É orgânico, frágil e está profundamente ligado à sua personalidade. Provocado pela rigidez da máscara, são as suas emoções, pensamentos e imagens que são postas em movimento. E, precisamente por saber que a máscara não se move na realidade, sente-se um criador. (1, p.46/103)

E como criar as histórias, criar os espaços e as personagens para provocar e sustentar este espaço de imaginação? Os espetadores da Familie Floez, diz Hajo, colocam com frequência as seguintes questões: “Como é criada uma nova obra? Como é que arranjam todas estas histórias e personagens? Como são feitas as vossas máscaras?” (1, p.25/84) Hajo responde no livro com clareza e eficácia, dentro da incerteza do que são processos sempre orgânicos, logo diferentes, apontando para o facto de não existirem fórmulas – e não vou ser *spoiler...*, está tudo aqui, neste livro!

Na Companhia da Chanca, após a estreia do espetáculo Sítio na nossa aldeia perguntava o presidente da Câmara com genuína curiosidade: Como é que fazem para decorar o texto? Ele, que tinha acabado de assumir que nunca tinha visto um espetáculo de teatro sem palavras, estava genuinamente perturbado por não conseguir entender o processo - ainda para mais com a notoriedade que o cargo lhe impunha -. Como para ele, o grande feito do ator residia na sua capacidade em decorar um texto, ele não conseguia conceber como é que tinha acabado de ver uma história a acontecer diante dos seus olhos sem que tenha sido proferida uma única palavra e, no entanto, reconhecia a existência de um texto.

Mas regressemos às questões dos espetadores mais maduros da FF. Qual é o papel da máscara no processo de criação? Hajo fala-nos de duas funções distintas: de uma dramaturgia para máscaras, que viria acompanhada pela figura do dramaturgo ideal, que seria capaz de intuir o que acontece realmente na imaginação do espetador ordenando as ações de modo a que façam sentido, já que a construção da narrativa é não verbal e por isso apoiada nas ações, e a outra função, a das máscaras enquanto autoras, escritoras, mesmo.

Por exemplo, na Companhia da Chanca, para a criação do Sítio fizemos um processo algo semelhante ao processo da FF: primeiro buscamos as personagens dentro do universo que queríamos trabalhar, por meio de improvisações e só depois chegaram as máscaras. Quando chegaram as máscaras larvares - e digo chegaram por que não fomos nós que as construímos -, interrompemos a pesquisa das personagens para nos dedicarmos durante várias semanas, unicamente a conhecer as máscaras que nos tinham sido entregues para iniciar o trabalho. Testamos os seus limites: o que eram ou não capazes de fazer, os seus ritmos, direções, forças, a sua relação com o espaço, a relação uma com a outra,... Fomos sendo domados por elas e pouco a pouco, foram ressurgindo traços das nossas personagens iniciais que tinham ficado depositados no nosso corpo – “O corpo nunca esquece!” - e desta relação foram emergindo uma série de ações possíveis que se iam inscrevendo em nós e consubstanciando em guião.

E aconteceu-nos algo muito revelador do poder enorme da máscara escritora/autora: o lápis azul, a censura: o que foi para nós uma grande lição. Tínhamos quase desde o início a ideia – e esse era o problema! - de que queríamos incluir no espetáculo uma cena de *flashback* sobre o momento em que as nossas personagens, um casal de idosos, se tinham conhecido. Estávamos confiantes de ter todos os recursos necessários para assegurar uma fluidez na encenação sem depender de muitos equipamentos técnicos, já que a aposta era a de conseguirmos fazer o espetáculo em espaços não equipados – no limite, 2 atores e 1 iodine, o que ainda não aconteceu -. Dispúnhamos então, achávamos nós, de suficientes recursos técnicos e estilísticos, a banda mimada, o cinema mudo, o melodrama, a mimodinâmica, ..., já o tínhamos feito e observado várias vezes, sabíamos que funcionava, era agora apenas uma questão artesanal. Então, embora ainda não estivéssemos satisfeitos pela forma como estávamos a introduzir a cena no espetáculo, continuámos a ensaiá-la, e foi uma cena muito prazerosa de montar, mas também extremamente trabalhosa: fomos aprender danças com o Rancho Folclórico, coreografámos minuciosamente um pequena rotina complexa, fizemos montagens de som por tentativa/erro, havia muita contracena e tudo isto é muito demorado de montar pois estamos praticamente cegos sob as máscaras, foi talvez 1 mês de trabalho só para aquela cena. Ficámos suficientemente satisfeitos com a cena, e depois de alguns ensaios corridos, as máscaras não aceitaram que a ela fizesse parte do espetáculo. Não funcionava, algo se quebrava no fluxo do espetáculo em que é necessário manter vivo, “o espaço sagrado que separa o ator do espetador, o verdadeiro coração do teatro, que é um lugar de imaginação.” (1, p.46). As máscaras não queriam sair de cena para voltarem a entrar mais jovens. E nós, respeitámos

a fúria de viver daquele casal de idosos... cortámos a cena antes da estreia e nunca a fizemos. Diz assim Hajo acerca disto:

A máscara catalisadora cria uma força vital, pela qual ansiamos. Assumimos ingenuamente que o público fará o mesmo. Por via dessa vitalidade, em que a máscara inaugura o espaço mágico de que falei no início, temos muitas vezes preparados para sacrificar as nossas próprias ideias. A cena previamente imaginada estilhaça-se, mas foi, pelo menos, o veículo que deu vida à máscara. Vejo nesse momento um âmago secreto do nosso trabalho, a sua maior força e também a sua maior fraqueza. (1, p.30/88)

E é, quem sabe, devido à presença desta força vital, que para mim, o momento de descalçar a máscara no final de cada espetáculo é um momento de grande intensidade e sempre, a cada vez que o faço desde a estreia do espetáculo *Sítio* que me vem à memória, misturado com um turbilhão de emoções... a FF. Assumo que tenho uma relação com a FF de mais de dez anos. O único pequeno detalhe é que eles não fazem a mínima ideia que tal relação exista ou tenha alguma vez ter existido...!

Um dia, pouco depois de ter terminado os meus estudos na Escola Lassaad, um amigo encenador e dramaturgo galego, o Quico Cadaval, diz-me assim: “estou a fazer um projeto com o Paco (a quem Hajo dedica um capítulo do seu livro) e com a FF, acho que devias participar, vê isto” E entrega-me um dvd (na altura era o que se usava) com a gravação do Teatro Delusio, uma versão filmada em fevereiro de 2005 em Génova e cuja distribuição era Paco Gonzalez, Hajo Shueler e Bjoern Leese. O projeto não foi para a frente e nem sei bem o que aconteceu, em tantos anos de trabalho, já ouvirmos muitas vezes “devias entrar neste ou naquele projeto” e depois não dá em nada. Mas o certo é que vi a gravação do Teatro Delusio, revi e tornei a ver... e fui continuando a ver ao longo dos anos, e isto, mesmo sendo teatro gravado. E assim como as *Variações de Goldberg*, que consumo como uma espécie *detox* da outra música, era esta versão do Teatro Delusio para mim. Uma obra de um extremo bom gosto, eficácia, enorme beleza e mistério, inteligência e loucura, um verdadeiro consolo. E claro que quando a FF veio a Portugal em 2009 no quadro do FIMFA à sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, fui ver. Era o Hotel Paradiso. Pude comprovar o meu fascínio pelo trabalho dos FF, mas confesso que me lembro de poucos detalhes. Fiquei, no entanto, presa a uma memória física de um estado gerado por um momento que nunca consegui perceber e que

talvez hoje, após a leitura de “O que pode ser visto” tenha ficado a entender um pouco melhor. O momento foi bastante confuso: os atores após os aplausos, que foram muitos, e em que não tiraram as máscaras, iam entrando em palco já sem a máscara para, supostamente se dar início a uma “conversa com o público”, sentavam-se nas cadeiras dispostas para o efeito e aí permaneciam, em silêncio. Marcou-me muitíssimo ver os seus rostos completamente relaxados e abertos, despojados e totalmente vulneráveis. Não estavam com cara de grandes amigos, nem tinham que estar, afinal não éramos amigos. Era um silêncio carregado, carregado de sentido e de intimidade. Quando a conversa começou, se é que começou, vim-me embora. Tinha sido um espaço habitado por uma dimensão mágica, agora percebo, havia que deixá-lo estar e estava a ser violento para mim repovoar esse espaço com a coloquialidade da vida real. E de cada vez que descalço a máscara no final de cada espetáculo sou assombrada pela memória daquela estranha sensação. E assim, mesmo sem querer, foi-se mantendo viva a minha relação com os FF. E ainda guardo o dvd!

Neste tempo dos objetos digitais foi também um prazer receber outro objeto, que pode ser tocado e experienciado, este livro: *O que pode ser visto*.

Confesso que fiquei logo particularmente bem-disposta e de certa forma aliviada, quando Hajo termina a sua breve nota prévia da seguinte forma: “e agora gostaria de me levantar da secretária e ir ensaiar” (1, p.5/65). O facto do Hajo iniciar a sua obra dizendo-nos implicitamente que já chega de secretária, não é inocente. Para nós que entendemos tanto a prática como a pedagogia teatrais como artesanato (que é aliás o título de um dos capítulos do livro - Artesanato) e construção de aprendizagens, que fizemos estudos pela transmissão oral, observação crítica e experiencial é um grande embaraço tentar explicar através da escrita a amplitude de um processo que só pode ser Compreendido se for vivido, pois é isso mesmo que nos foi ensinado e que ensinamos. Alguns exemplos: para a sua conhecida obra de 1997, “Le Corps Poétique”, Jacques Lecoq resistiu durante anos em colocar a pedagogia da sua escola por escrito pois não lhe fazia sentido algum, acabando por ser convencido a dar uma série de entrevistas que ocorreram ao longo de vários meses e que foram em seguida editadas acabando por dar origem à obra. Em 2007 também Philippe Gaulier, no seu livro, “le Gégèneur” (O Atormentador) que referi há pouco e no qual reflete sobre a sua pedagogia, à laia de paródia sobre o “Le Corps Poétique”, coloca-se a si próprio a ser interrogado por uma personagem a quem ele chama de “o Interrogador” que é ferozmente insultado pelo mestre Gaulier por lhe fazer perguntas estúpidas e ter visões banais e preconceituosas sobre o

teatro. Outro exemplo é o de Norman Taylor, aluno de Lecoq e também professor na sua escola durante 18 anos e com quem tive o privilégio de estudar e ter um acompanhamento mais direcionado para a pedagogia. Taylor contava a seguinte história sobre o “Le Corps Poétique”: “Em minha casa, na cozinha, tenho um frigorífico, todo branquinho. O chão da minha cozinha não é totalmente direito, tem algumas falhas, algumas bossas. O meu frigorífico está direitinho. É lá que eu guardo o livro.” Taylor tem recusado ao longo dos anos, apesar de fortes insistências da comunidade teatral em passar os seus ensinamentos para a escrita e até mesmo, oralmente em formato de conferência. Confesso que eu própria, antes de começar a preparação desta apresentação tive um pequeno pânico e senti-me tentada em telefonar ao Hajo (pois o Rodrigo disse-me que disponibilizar-me-ia o seu contacto) para lhe propor darmos antes uma aula prática, mas depois achei que era a nossa vez de nos sentarmos à secretária para homenagear o Hajo e receber o seu livro neste mundo da maneira que se recebem os livros.

E, no entanto, apesar desta dificuldade que reside na própria essência do objeto que se quer transmitir, Hajo entrega-nos as suas reflexões, questões e relatos de experiências de uma forma autêntica e generosa, incisiva porém humilde, clara, simples e bela. Hajo transportou-me para o chão do estúdio de trabalho onde eu consigo quase imaginar a sensação do meu corpo suado e dorido, a frustração a escorrer-me pelas veias e o abraço poderoso do coletivo que faz corpo com o mestre. E imagino-me assim, enquanto o leio, a ouvir as palavras que o Hajo nos oferece neste livro, partilhas dos seus despertares para o teatro, para a máscara, encontros que o marcaram, histórias que lhe contaram os seus professores, histórias que se passaram com ele, observações, práticas, opiniões, leituras de outros, da História, do Mundo, do Agora e do Depois, do Aqui e do Lá... Hajo tece para nós uma teia de relações e questionamentos que é o que fazem os mestres. E como um bom mestre, mas também como um bom aluno (afinal é um *shueler*, que em alemão quer dizer aluno), levanta questões...

Eis algumas das questões que Hajo deixa abertas no seu livro:

- Quando veremos teatro com máscaras em palcos internacionais? (1, p.11)
When will we see theatre with masks on international stages? (1, p.71)

- Podemos interrogar-nos sobre se a repressão da máscara numa sociedade moderna, assente no individualismo não reduziria também as possibilidades do teatro. Enquanto na mitologia Antiga o Homem ainda fazia parte da Natureza e de uma ordem cósmica, nos tempos modernos tornou-se o rei e o conquistador da natureza, tornou-se, enfim, o destruidor. Como pode hoje o teatro questionar a posição do Homem no jogo de forças da natureza? Teremos perdido as ferramentas de que precisamos hoje? (1, p.24)
We could ask ourselves whether the repression of the mask in a modern society, based on individualism, would not also reduce the possibilities of theater. While in Ancient mythology Man was still part of Nature and of a cosmic order, in modern times he became the ruler and conqueror of nature, he finally became the destroyer. How can theater today ask questions about man's position in the play of natural forces? Have we lost the tools we need again today? (1, p.83)
- Nem tudo o que é contemporâneo tem de ser novo... (1, p.28)
Not everything that is considered contemporary has to be new... (1, p.86)
- O que é que se seguirá se deixarmos que algoritmos decidam se o nosso semelhante é tido como introvertido ou extrovertido, cooperante ou compassivo? Serão os arquétipos de hoje digitais? (1, p.40)
What follows if we leave it to algorithms to decide whether our counterpart is considered introverted or extroverted, cooperative or compassionate? Are the archetypes of today digital? (1, p.97)

(1)Shueler, Hajo (2020) O que pode ser visto / *What can be seen*, 36º Festival de Almada, O sentido dos mestres / *The meaning of the masters*, CTA, Almada 2020

(2)Lecoq, Jacques (1997) Le Corps Poétique, Un enseignement de la création théâtrale, tradução livre, Actes Sud, Paris, 1997

(3)Gaulier, Philippe (2016) O Atormentador: minhas ideias sobre teatro; tradução de Marcelo Gomes, Edições SESC São Paulo, São Paulo