

DOSAR TEATRAL: *Portugalia*

Maria Helena SERÔDIO

Dramaturgia portugheză astăzi

Dramaturgia portugheză contemporană, care încearcă să concureze pe scenă cu atât de multe alte variante repertoriale, mă duce întotdeauna cu gândul la invidia declarată a lui J. (John) B. (Boynton) Priestley. Acesta scria, în 1955, *Împotriva lui Shakespeare*:

„Ni se cere să concurăm cu un dramaturg care pornește cu toate avantajele faimei sale, care este cultura personificată, căruia îi vin sute de copii de școală la matinee, care nu cere nici măcar dividende pentru serviciile sale [...] Capodopere ale genului; piese de care se poate bucura toată lumea; distribuții excelente, probabil cele mai bune din oraș; producții opulente, la care biletele nu costă mai mult, dimpotrivă, poate chiar mai puțin decât în alte părți. Este, încă o dată, Shakespeare; în timp ce după colț, producția unei piese noi se îndreaptă clătînându-se spre faliment, autorul ei neștiind dacă va mai găsi vreodată alt manager suficient de curajos care să-i mai pună în scenă o altă piesă“.

Situația în Portugalia este mai mult sau mai puțin asemănătoare, dar fără Shakespeare... Deși vă recomand cu căldură să vedeți ultima producție a companiei **Cornucópia** din Lisabona – **Esopaida** – pe un text de **António José da Silva**, un scriitor din secolul al XVIII-lea, cunoscut drept Evreul, motiv pentru care a și fost executat de către Inchiziție.

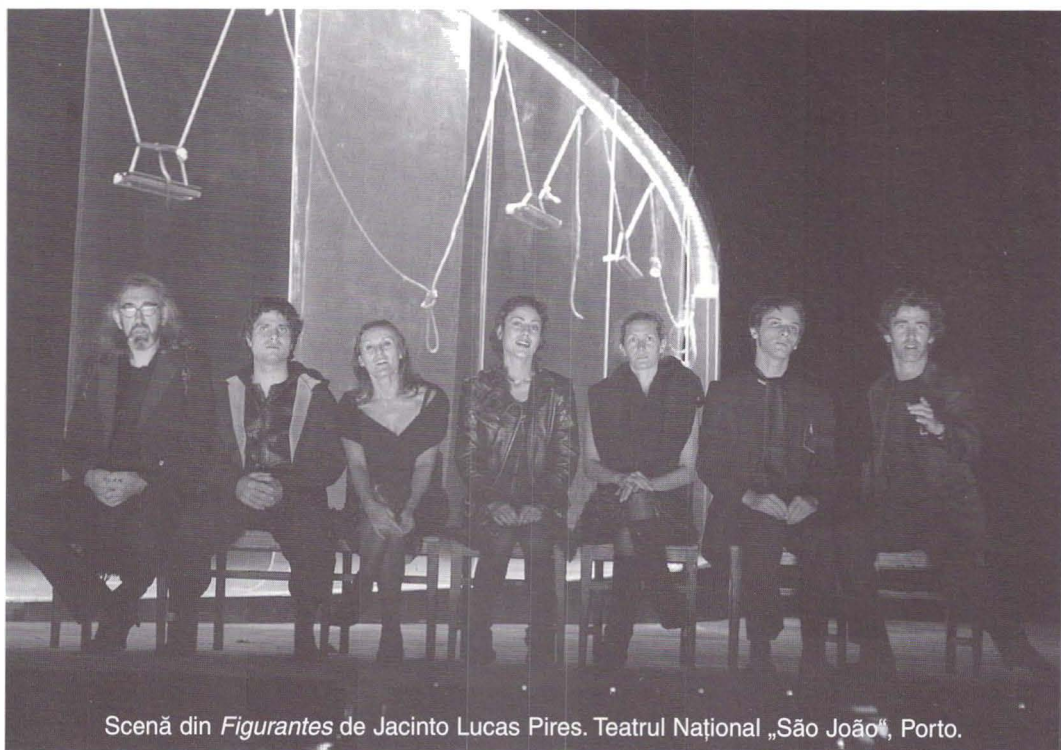
Chiar dacă dramaturgia portugheză contemporană nu este încă la fel de puternică și de vizibilă în exterior – cum ar trebui să fie, ultimele două decade au adus, în mod clar, o îmbunătățire considerabilă nu numai la nivelul scriiturii dramatice, dar și în montarea textelor, uneori în săli de teatru foarte importante (ca Teatrul National, unde s-a jucat **Figurantes-Extras**, de **Jacinto Lucas Pires**).

Patru factori principali au determinat aceste efecte:

O parte dintre autori aparțin unor companii teatrale (sau formează altele noi) – sunt fie actori, fie regizori, au acces la mijloace de producție și la subvenții de la stat: **Carlos J. Pessoa** (Teatro da Garagem); **Jorge Silva Melo** (Artistas Unidos); **Isabel Medina** (Escola de Mulheres);

Instrucțiunile de solicitare a subvențiilor de la stat au insistat continuu – în ultimii 20 de ani – pe faptul că alegerea unui text portughez pentru fiecare repertoriu anual este considerată un criteriu important de evaluare;

Diferite structuri (companii, universități, centre culturale etc.) au organizat scurte ateliere de dramaturgie, ateliere prezidate de un dramaturg portughez sau străin. De obicei, ele au atras tineri dornici să descopere secretele scrisului. S-au găsit chiar resurse financiare pentru publicarea pieselor scrise în urma acestor ateliere, deși textele au ajuns pe scenă de foarte puține ori;



Scenă din *Figurantes* de Jacinto Lucas Pires. Teatrul Național „São João”, Porto.

Au apărut premii pentru cei mai buni noi dramaturgi, date de: Asociația Scriitorilor Portughezi, Societatea Autorilor Portughezi (în colaborare cu compania teatrală – **Novo Grupo**), etc.

Au fost create anumite mecanisme pentru a promova noile piese, dar este, de asemenea, adevărat că acestea nu au asigurat o evoluție serioasă. Încercările nu au fost analizate în cadrul unor dezbateri solid argumentate, care ar fi putut duce la formarea unui spirit critic constructiv.

Oricum, piese noi s-au scris, iar unele dintre ele par destul de interesante, fie datorită subiectelor pe care le abordează, fie prin scriitura specifică pe care o propun.

Voi încerca să descriu pe scurt situația, urmărind două aspecte principale:

Cine sunt acești dramaturgi – din punct de vedere al experienței și al pregătirii lor artistice?

Despre ce scriu și cum își structurează textele?

Mă interesează – în special – dramaturgii care scriu piese începând din anii '70. Nu mă voi referi la autorii care scriau deja în anii '60: **Luiz Francisco Rebello**, **Jaime Salazar Sampario**, **Augusto Sobral** sau **Norberto Ávila**.

Cei care au început să scrie piese în anii '70 lucrau deja – majoritatea – pentru diferite companii teatrale, fiind actori, regizori, traducători sau secretari literari: **Helder Costa**, **Abel Neves**, **Isabel Medina** și cel mai cunoscut **Jorge Silva Melo**. Ultimul se distinge nu numai prin piesele pe care le-a scris, dar și pentru încurajarea tinerilor practicieni să traducă, să adapteze și numai după aceea să se aventureze să-și scrie propriile piese.

Erau fie poeți, ca **Jorge de Sena**, **Fiama Hasse Pais Brandão**, **Natália Correia** (toți trei publicau deja în anii '60), fie romancieri, ca **José Saramago**,

Mário Cláudio, Mário de Carvalho, Maria Velho da Costa, Hélia Correia, Luísa Costa Gomes și Jacinto Lucas Pires. Veneau din jurnalismul cultural, aveau studii de istorie, de sociologie sau scriseseră scenarii TV. Mulți dintre ei avuseseră legătură cu teatrul doar ca amatori sau lucraseră cu diferiți regizori de teatru: **Jaime Rocha, Fernando Dacosta, António Borges Coelho, António Torrado, João Santos Lopes, Eduarda Dionísio.** În privința subiectelor abordate și a felului în care este structurat materialul dramatic, fac apel la vechea rețetă aristotelică a diferențierii tragediei de comedie. În privința strategiilor dramatice, foarte potrivit pentru exemplificare mi se pare a fi conceptul de *teatru rapsodic* formulat de Jean-Pierre Sarrazac², la care mă voi referi mai târziu.

Comedia are în vedere, în special, aspecte din viața urbană a zilelor noastre: comportamente ridicole, fobii, neînțelegeri. În continuare, voi vorbi despre patru dramaturgi: **Luísa Costa Gomes, Teresa Rita Lopes, Mário de Carvalho și Abel Neves.**

Luísa Costa Gomes: *Nunca nada de ninguém*/Niciodată nimic despre nimeni (1991). Este o comedie de moravuri complexă și extrem de nostimă, foarte bună în creionarea – cu un excelent simț al umorului – unor tipuri de femei din mediul urban contemporan: urmărite de fobii, frustrări sau violență familială, cu comportamente ridicole, tânjind după dragoste și înțelegere. Se joacă foarte ușor cu structura dramatică: trei interludii și trei acte fără nici o temă explicită – uneori sunt pur și simplu doar voci surprinse în diferite locuri și situații. Selectez un scurt citat dintr-o conversație reală, existentă în piesă:

„[...] Ești atât de plicticos! Arăți ca o carte îndocrinantă despre ecologie. Când vorbești pari a cita dintr-un manual. Nu vorbești decât despre Amazon, marea, energie nucleară, tot felul de lucruri care sunt incredibil de departe de noi și care nu ne privesc în nici un fel. Tu nu ai nici un fel de simț critic!”³

Un alt exemplu de comedie de bună calitate, bazată pe o fină observație a defectelor umane este și recenta piesă a **Teresei Rita Lopes – *Esse tal alguém*/Acel oarecare** (2001). O suită nostimă de monoloage ale unei femei și ale unui bărbat (confrunțați cu un cor), într-o încercare deliberată de a compromite regulile clasice, prin propunerea unui gen hibrid – așa cum declară autoarea în introducerea piesei.

Cât despre textul lui **Mário de Carvalho – *Se alguém perguntar por mim, não estou*/Dacă mă caută cineva, nu sunt aici** (1999), o comedie amuzantă care pornește de la o neînțelegere – sunetele ciudate dintr-un bloc sunt puse pe seama unui tigru intrat în clădire. Piesa accentuează reacțiile vecinilor care înfruntă acest pericol. Frica provocată simbolizează, de fapt, pericolul iminent – un tip de ordine autoritară sau fascistă. Funcționează nu numai în descrierea diverselor personaje și a posibilităților lor reacții, dar și în demonstrația că oamenii tind să se obișnuiască cu ea. Așa că, în final, tigrul se transformă, cu ușurință, chiar în frica preventivă împotriva... fricii.

Abel Neves – *Além as estrelas são a nossa casa*/Acolo sus, stelele sunt casa noastră (1999) este una dintre puținele excepții: textul a fost montat deja de câteva ori. Nu numai situațiile și dialogurile sunt foarte ofertante, ci și structura piesei: o succesiune de scene scurte, cu cel mult trei personaje; structură flexibilă, gândită să fie reconstruită de către regizor prin alegerea din numărul total de scene (30), a oricăroră dintre ele, în orice ordine dorită. În felul acesta, spectacolul capătă diferite sensuri, în funcție de alegerea făcută de către regizor din materialul dramatic existent. Poate deveni un spectacol amuzant, idealist, înfricoșător sau nostalgic, dar cu siguranță foarte ancorat în realitate.

La capitolul vocilor noastre tragice, menționez trei dramaturgi: **Eduarda Dionísio, João Santos Lopes și Jorge Silva Melo.**

Eduarda Dionísio este cunoscută pentru activismul său politic. Lucrează în cadrul unor asociații culturale, dar și ca dramaturg pentru companii de teatru independente (ocazional). Piesa ei ***Antes que a noite venha/Înainte de venirea nopții*** (1992) este o succesiune de monoloage susținute de patru personaje tragice foarte cunoscute: Julieta, Antigona, Inês de Castro și Medeea. Femei la diferite vârste (de la tinerețe până la bătrânețe), care au suferit din dragoste în societăți patriarhale. Sunt diferite voci, în dialog cu diverși interlocutori. Vocile se intersectează pe scenă – vorbind în același timp despre ficțiune și despre viața reală. Lirismul piesei este foarte greu de evocat, dar o citez pe Antigona, care vorbește cu mirele ei:

„Fratele meu e mort.

Nimeni nu se va naste în locul lui.

Sunt aici în palatul tău

Supusă justiției divine.

Rebelă

În cea mai adâncă dragoste pe care a văzut-o noaptea.

Voios învăluită în imensa mea încăpățănare.”⁴

Sociologul **João Santos Lopes** a scris ***As vesez neva em Abril/Uneori ninge în aprilie*** (1998). Una dintre acele puține șanse deosebite în care o competiție literară aduce un rezultat teatral dintre cele mai interesante. Este, într-adevăr, o piesă strălucită, cu o acțiune extrem de crudă întreprinsă de un grup de tineri dintr-o suburbie împotriva unei adolescente de culoare. Este foarte teatrală, și analizează atent comportamentele rasiste, atât din punct de vedere sociologic, cât și politic – propunând în final una dintre cele mai provocatoare declarații: după viol, fata vorbește, în sfârșit, spunând că are SIDA.

Prometeu (1997), piesa lui **Jorge Silva Melo** este o rescriere a mitului grecesc într-o manieră care continuă să chestioneze și să comenteze într-o altă cheie soarta eroului, privilegiu aparținând, în textul clasic grecesc, vocii corului. Transpune într-o manieră politică, filosofică și poetică vocea orașului (a *polis*-ului grecesc). Melo consideră că teatrul lui este o interpelare critică a lumii, ce se interferează activ cu viața socială, acuzând totodată hegemonia simbolicului și a ideologicului. Acest demers poate fi și chiar este dus la bun sfârșit – în cazul lui Melo – prin probleme politice clar delimitate, dar și prin dramatizarea vieții obișnuite a oamenilor simpli, care se luptă disperat să supraviețuiască în dezordinea lumii noastre contemporane.

În piesa sa, **Prometeu** – eroul tragic este evocat în multiplele reconfigurări istorice ale revoluționarilor secolului XX: Rosa Luxemburg, Lenin, Buharin, Troțki, Gramsci, Che Guevara. Alte nume portugheze au fost adăugate listei acestor eroi internaționali, punându-se accent pe unii dintre cei care au luat parte la Revoluția garoafelor, în 1974 (25 aprilie), răsturnând regimul fascist Salazar-Caetano.

Dramaturgia specifică a acestei piese – și felul în care a fost montată – o transformă într-un exemplu strălucit de teatru rapsodic, în felul în care l-a definit Jean Pierre Sarrazac în importantul său studiu despre teatrul contemporan: *L'avenir du drame*. Definește strict sensul genului dramatic potrivit definițiilor codate de-a lungul secolelor de unii dintre adepții lui Aristotel. În prezentarea acestui nou concept, Sarrazac rezumă teoria lui Brecht (a teatrului epic și dialectic) pe care o citește prin prisma altor perspective critice și teoretice: Walter Benjamin, sau teatrul lui Heiner Müller, cel mai faimos discipol-eretic al lui Brecht.

Renunță astfel la unele stereotipuri extrase din teoriile brechtiene despre teatru, stereotipuri des folosite în anii '60 și '70.

Teatrul rapsodic propus de Sarrazac aduce în prim-plan o viziune mai complexă, o îngemănare efectivă a dramaticului cu epicul și a dialecticului cu liricul. Această structură seamănă cu o imagine „mozaicată”, astfel încât devine (la Sarrazac) modul cel mai adecvat de a descrie atât viața contemporană (văzută ca un *puzzle*) cât și percepția ei, imediată și fragmentară. Prin această multi-stratificată construcție care se bazează pe conceptul de „montaj” (în felul în care și Eisenstein proceda în filmele sale), se face auzită (sau percepută) o voce ce „electrizează” de la distanță lumea teatrului. Nu este o voce dogmatică, ci mai degrabă una curioasă, nesigură și dezorientată.

În cariera de dramaturg a lui Melo, **Prometeu: Schiță** este a treia piesă (publicată). Primele două – **António, un tânăr din Lisabona** și **Sfârșitul sau îndurare** – tratează viața de zi cu zi a tinerilor obișnuiți, care încearcă să supraviețuiască prinși în tot felul de probleme sociale și familiale: șomajul, violența urbană, lipsa dragostei, bolile, dependența de droguri etc. Diferită de acestea două, **Prometeu** se prezintă ca un ansamblu aleatoriu de scene în jurul unui erou mitic foarte cunoscut, fără urmărirea îndeaproape a unității de timp în care are loc acțiunea. Textul este scris în versuri albe, în special scurte, fără o punctuație anume, bazate pe tehnici discursive, după o anumită structură – de multe ori semănând cu o compoziție muzicală – care creează ritmuri puternice, o cadență precisă, un nucleu tematic plin de sensuri și o imagistică deosebit de sugestivă. Monoloagele sunt construite – de asemenea – printr-o schimbare continuă a tipului de discurs folosit: de la interogație la afirmație, implorare, paradox, sfidare agresivă sau exclamații plângăcioase. Împreună, aceste stiluri formează un ritm poetic, obsesiv și impresionant, care conține, în substrat, mirarea, supărarea și revolta. Chiar din prima scenă, vocea lui **Prometeu** rostește niște nume care pot fi comparate cu imaginea sa titanică. Așa că, eroii mitici ca Prometeu, Io, Okeanos și Hercule se amestecă cu personaje istorice, figuri importante sau oameni obișnuiți, care au schimbat mentalități, moduri de viață, făcând sau suferind de pe urma unor revoluții: țărancă comunistă, tipograful, hamalul, muncitoarea care la sfârșitul zilei se întoarce acasă (la fel ca Io), republicanul împușcat în timpul războiului civil din Spania (surprins de aparatul de fotografiat al lui Robert Capa).

Fapte, personaje sau discursuri unde cele mai multe îngrijorări asupra vieții noastre și a societății contemporane se întâlnesc cu un orizont de așteptare în care utopia este continuu pusă sub semnul întrebării, fiind evaluată și redefinită. Așa că, la întrebarea: poate arta – poate teatrul – să salveze lumea? Răspund în felul următor: sper că poate continua să distreze, să deschidă noi teritorii imaginare, dar să și analizeze modurile de viață și valorile lumii cotidiene. „*Până când* – și citez din cartea de rugăciuni – *moartea sau sfârșitul lumii noastre prezente ne vor despărți*”.

¹ După Alan Sinfield, „Making space: appropriation and confrontation in recent British plays”, în *The Shakespeare Myth*, Ed. Graham Holderness. Manchester University Press, 1988, p. 128.

² Jean Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999.

³ Luísa Costa Gomes, *Nunca nada de ninguém*, Lisabona, Cotovia, 1991, p. 118.

⁴ Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*, Lisabona, Cotovia, 1992, p. 40.