



Teatrul Național din Lisabona.

Tiago Bartolomeu COSTA

*Considerații asupra relației
dintre creație și producție
în teatrul portughez al ultimilor ani*

Unul dintre aspectele care merită să fie discutate este importanța sistemului de producție (relația Stat-societate și cultură) în cadrul procesului de creație.

Revoluția de la 25 Aprilie¹ a permis reprezentarea unor autori, până atunci, interziși; dar și înființarea unor grupuri noi, grupuri apărute din nevoia de a umple golul care durase mai bine de 40 de ani. Înființarea companiilor independente, la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 (**Teatro Experimental de Cascais, Grupo 4, Comuna, O Bando, Cornucópia**), a dus la refuzarea criteriului comercial și la apariția din ce în ce mai multor creații artistice, din rândul cărora se distingea clar figura regizorului. Nevoia absurdă de a separa partea economică de cea artistică era și ea prezentă. Ca și când arta nu ar face parte din sistem. Din dorința de a nu oferi publicului lucruri cu care era deja obișnuit, ci lucruri de care avea într-adevăr nevoie, aceste

companii au devenit un substitut al teatrului național (este vorba despre concept și nu despre clădirea în sine), care lipsea, din neputința Statului. În fapt, aceste companii erau/sunt independente doar teoretic, din moment ce principalul lor sprijin financiar venea (și încă mai vine) de la subvențiile date fie de guvern, fie de primării.

Timp de mulți ani, această realitate asfixiantă a funcționat ca un impediment în calea apariției unor proiecte mai puțin dependente de subvențiile Ministerului Culturii. Aceste noi proiecte, foloseau un limbaj mai apropiat de alte arte, și aveau nevoie de o nouă definiție. Erău tot teatru? Cum puteau să nu fie? Lucrau și transformau aceeași realitate cotidiană. Cu un creator și un primitor, cu nevoia declarată de a redefini teatrul prin mecanismele sale convenționale. Pe scurt, exista nevoia urgentă de a-i restitui teatrului condiția sa eternă de critic, „de oglindă a vremurilor” și a contextelor în care era produs.

Astăzi, cele mai interesante producții portugheze nu apar în teatrele de repertoriu (prizoniere, din ce în ce mai mult, ale propriilor sisteme formale), ci prin proiecte cu adevărat independente, proiecte care la început constituiau un răspuns alternativ la formele vechi de a face teatru. Inițiativa se baza pe nevoia de a arăta și de a produce un teatru mult mai puțin convențional, deși fondurile și criticii puteau să-l evite. Această atitudine a dus la ignorarea anumitor concepte, dar și la nevoia de a fi diferiți, la care m-am referit deja. Noua generație (cu nume ca **Mónica Calle**, **João Garcia Miguel** și grupul **Olho** sau **Lúcia Sigalho**) a impus la începutul anilor '90, în special, noi relații în teatru, relații bazate pe trei aspecte principale: folosirea spațiilor neconvenționale și dezvoltarea elementelor de teatru ambiental, întoarcerea la corp – ca la un element de dramaturgie scenică (în care influența dansului era evidentă) și căutarea unui nou rol pentru public, în timpul spectacolului.

Acești trei factori au permis fondarea unei noi realități artistice, cu proiecte bazate nu numai pe actori și regizori, dar care puneau accent și pe colaborarea cu artiști veniți din alte zone, cum ar fi dansul, artele plastice, filmul, producțiile video, fotografia sau arhitectura. Dezvoltarea unor astfel de *pièces à these* aduce această nouă abordare mai aproape de conceptul wagnerian de *artă totală*, din moment ce, acceptând dificultățile procesului de creație, se permite altor tehnici să-și caute singure locul în arhitectura rezultatului final. Putem spune că este un răspuns contemporan la „teatrul documentar”, practicat la sfârșitul anilor '30 sau '60. Există deja o a doua generație care face asta: **Teatro Praga**, **Cão Solteiro**, **Utero**, **Rogério Nuno Costa**, **André Murraças**, **Sónia Baptista**, **Susana Vidal** sau **Patrícia Portela** – unii dintre ei combinând chiar tehnici academice, tradiționale cu elementele menționate anterior. Astfel, ceea ce avem sunt producții-hibrid, care încă respectă conceptul de teatru, aplicându-l totodată vremurilor în care sunt create. De fapt, chiar Statul a dezvoltat sisteme de creditare pentru a sprijini financiar proiectele pluri sau transdisciplinare, deși insistă să le judece după aceleași criterii aplicate și în cazul proiectelor teatrale.

O altă problemă a stării în care ne aflăm: rolul Statului în cadrul procesului cultural. Ar trebui să conducă și să impună un model sau ar trebui să ofere condiții propice creației pentru toți? În alte țări, prezența activă a Statului a implicat reforma sistemului teatral. În Portugalia, acest lucru nu a avut loc (cu excepția orașului Porto, unde prezența TNSJ-Teatro Nacional São João a ajutat la revitalizarea sistemului teatral al orașului, scoțând în evidență și diferențele). Dar în lipsa unui model/a unui exemplu de urmat sau evitat, sistemul a devenit liberal și periculos.

Iar Statul și-a permis el însuși să renunțe la obligațiile sale, creând noi probleme: întârzieri repetate în deschiderea unor noi subvenții; întârzieri și mai

mari la efectuarea plăților; nedefinirea rolului și a responsabilităților TNDM II (Teatro Nacional Dona Maria II); imposibilitatea de a crea avantaje în aplicarea legii sponsorizării; absența unui discurs real asupra statutului artistului; lipsa cooperării dintre Ministere și celelalte organisme ale Statului – exemplul scandalos în acest sens fiind create teatrele pentru tineret: în multe cazuri, ele au fost înființate fără știrea Ministerului Educației și fără consultarea unui pedagog, și nu în ultimul rând, incapacitatea de a mări bugetul Ministerului Culturii, la cel puțin 1% din bugetul general al Statului (pentru a nu mai menționa ideea scoaterii unor profituri din cultură, sănătate sau învățământ).

Tiago Bartolomeu Costa a lucrat foarte mult în teatru, ocupându-se de producție. Este absolvent al secției Teatologie din cadrul Universității Lisabona, fiind interesat – în special – de istoria producției în teatrul portughez (1846–1954). Scrie cronici și analize asupra artelor spectacolului pentru *site-ul* <http://omelhoranjo.blogspot.com>, precum și pentru alte reviste.

¹ „Revoluția garoafelor” a avut loc în Portugalia pe 25 aprilie 1974, după 48 de ani de dictatură de dreapta. A început cu un protest împotriva trimerii a sute de tineri militari în fostele colonii portugheze din Africa: Angola, Mozambic și Guineea-Bissau. A fost una dintre cele mai radicale transformări din istoria Portugaliei, de la fondarea ei în 1143 și de la marile descoperiri geografice ale secolului XV. Se numește „Revoluția garoafelor” după obiceiul florăreselor de a vinde aceste flori la terminarea reprezentațiilor cu *Traviata*. Ele au început să pună garoafe în țevile puștilor tinerilor soldați care nu vroiau „să plece la război”.

Traducere din limba engleză de Irina IONESCU

Eugénia VASQUES*

Teatrul portughez al anilor 2000

În Portugalia, noțiuni precum *marketing cultural* sau *gestiune teatrală* încep să se impună, treptat, la mijlocul anilor '80. (O lege a mecenatului este promulgată abia în 1996, necesitând modificări în 1997). Sunt invocate, de asemenea, „noile valori”, „sfârșitul dictaturii regizorului”, „gramatica noului dans”, un „nou teatru” etc. „Artele performative” încep să-și facă apariția pe scena alternativă. Această expresie reflectă dezvoltarea unei arte centrate pe corpul de acum înainte „contaminat” de tehnici, tehnologii și noi estetici, și anunță apariția unei dinamici a creației vizând un „teatru total”, care nu face decât să reproducă acea *forma mentis* generată de impunerea economiei liberale.

În perioada în care are loc dezbateră asupra intrării Portugaliei în Comunitatea Europeană (1986), limbajele noilor creatori, ezitățile sau „pastișele” lor reflectă în egală măsură o serioasă căutare a identității și dorința unui dialog activ cu noile limbaje ale creatorilor străini pe care festivalurile încep să îi invite în marile orașe portugheze (Lisabona, Porto, Coimbra și Évora).

1987 este anul în care se redefineste o panoramă teatrală caracterizată prin întretăierea a trei vectori: instituționalizarea generației de patruzeci de ani; afirmarea generației de treizeci de ani; apariția unei generații purtătoare de o „nouă mentalitate teatrală”. Extrem de diferiți între ei, pe plan artistic, filosofic și