

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.

„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 trimiterii 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 dezbaterea 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 redefiniște 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

chiar politic, creatorii din generațiile cele mai puțin apropiate din punct de vedere cronologic, se deosebesc, dacă nu radical prin tipul de teatru pe care îl fac – un teatru încă centrat pe text și regizor –, prin referințele lor teatrale și prin atitudinea față de ierarhiile existente.

În această perioadă și până în 1994, în ciuda constatării statistice a unei anumite întineriri și diversificări sociologice a publicurilor, produse de-a lungul anilor '80, numărul de spectatori diminuează aproape constant. În 1994, acest fenomen cunoaște o răsturnare radicală datorită creșterii ofertei și cererii de spectacole mediatice, o caracteristică a programelor asociate importantului eveniment cultural și instituțional reprezentat de desemnarea Lisabonei drept Capitală Europeană a Culturii.

Începând cu 1990, în teatrul portughez se remarcă un evantai tot mai larg de creatori. Asistăm la apariția câtorva fenomene identitare notabile, care sunt urmărite cu atenție de către festivaluri și de structurile de producție, de creație și de difuzare interesate să susțină și să promoveze grupurile mai puțin convenționale și mai tinere.

Din nefericire, majoritatea zecilor de grupuri apărute în acest moment, ca și valul tot mai mare de tineri începători multidisciplinari, fără formație sau cel mult formați prin cursuri rapide de inițiere, au dispărut, au fuzionat sau au devenit inactive, fără a reuși să depășească limitele micilor comunități urbane sau suburbane din care proveneau. Nu este mai puțin adevărat că noile generații de actori-*performeri* s-au afirmat datorită acestei mișcări de expresie și de individualizare culturală a periferiilor. „Colectivele de creație” apărute în acel moment reprezintă una dintre trăsăturile distinctive ale generației venite în teatru în anii '90.

Regizori și scenografi

La sfârșitul anilor '80, evoluția limbajelor teatrului s-a produs pe scară largă prin intermediul încorporării de către regie a tehnicilor și specificităților scenografiei. Influențele lui Bob Wilson și Pina Bausch au fost decisive.

Regia portugheză a evoluat progresiv spre un autentic parteneriat între regizor și scenograf (Luis Miguel Cintra/ Cristina Reis ; Ricardo Pais/ António Lagarto, Rogério de Carvalho/ José Manuel Castanheira etc.). Grație acestor parteneriate și preferinței tot mai mari afișate pentru un teatru al imaginii (Ricardo Pais/ António Lagarto) sau pentru un teatru fondat pe ilustrarea scenică a textului (Carlos Avilez/ José Manuel Castanheira), am asistat în ultimii douăzeci de ani la afirmarea estetică a unei scenografii de autor. Numele de referință sunt ale artiștilor Cristina Reis, José Manuel Castanheira, António Lagarto, Vera Castro, Nuno Carinhas (scenograf și regizor, cofondator al companiei *O Cão Solteiro/ Câinele celibatar*), Frederica Nascimento, Maria Sá Nogueira, José Eduardo Espada, João Mendes Ribeiro, Nuno Lacerda Lopes, José Manuel Reis, Manuel Graça Dias, Egas Vieira sau Rita Lopes Alves.

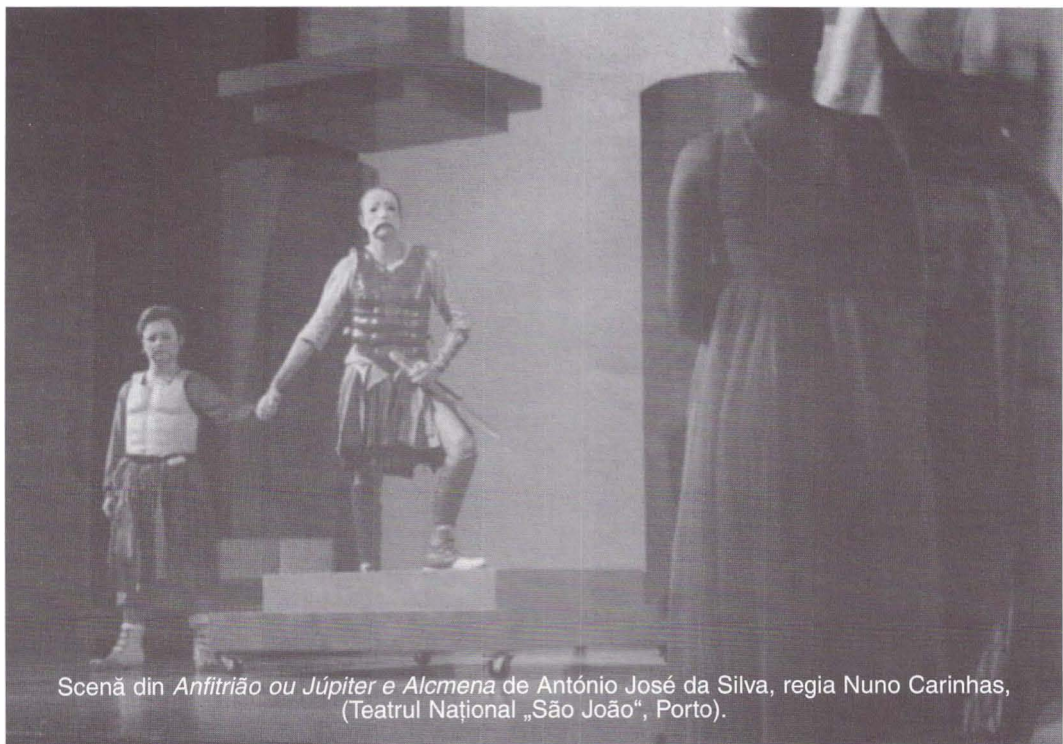
Totuși, pe lângă companiile instituționalizate, dotate cu sedii stabile, care au un gust pronunțat pentru „marele spectacol” (João Lourenço, Ricardo Pais, Carlos Avilez, Filipe La Féria etc.), se observă o preferință pentru genul „spectacolului total”, în care regizorul semnează atât dramaturgia și regia, cât și scenografia (adesea chiar design-ul costumelor).

Un caz exemplar este cel al pictorului și sculptorului João Brites, cofondator și director al colectivului *O Bando* (creat în 1974). L-am putea caracteriza drept un

regizor-scenograf interesat de texte non-narative și de prezența actorului cu rol de obiect scenografic. Limbajul său a fost influențat de cercetările personale în zona patrimoniului etno-cultural portughez (actualizarea legendelor ancestrale, utilizarea obiectelor și a instrumentelor tradiționale), care l-au dus către valorizarea unui imaginar scenic erudit și popular. Procesul său de creație este marcat de lucrul cu spațiul, pe care nu îl consideră un loc al acțiunii și al poveștii, ci un spațiu fizic și topografic ce devine limita în măsură să determine, prin reacție, jocul interpreților. Limbajul său, deliberat mai mult mecanic decât tehnologic, este o referință, în teatrul nerealist, pentru generațiile de scenografi și de actori pe care i-a format în mod direct sau indirect. (Teatro da Garagem, Projecto Teatral, Olho, Teatro do Vestido etc.).

De câțiva ani, João Brites și teatrul său semiologic, caracterizat prin omniprezentele mașinării de scenă și prin figurile denaturalizate, grotesci și expresioniste, sunt victimele unor grave probleme economice în urma instalării grupului în afara Lisabonei, în orașul Palmela, acolo unde echipa încearcă să înrădăcineze un proiect de teatru comunitar care – păstrând proporțiile – ne duce cu gândul la utopia simbolistă a Teatrului din Bussang al lui Maurice Pottecher, creat în Vosgi, în 1890.

Uneori, dimpotrivă, regizorii al căror limbaj este foarte „politizat“ dovedesc apetență pentru scena degajată de decor, căutând, în interiorul teatrului lor, totuși logocentric, spațiul vid al unui teatru sărac recentrat asupra personalității actorului și a textului, text pe care regia îl oferă mai degrabă lecturii decât îl pune în scenă. Această „renunțare“ a regizorilor, cu ani în urmă dictatori ai scenei, definește, de altfel, nu numai limbajul regizorilor „politizați“ (João Mota, Jorge Silva Melo, Luis



Scenă din *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva, regia Nuno Carinhas, (Teatrul Național „São João“, Porto).

Miguel Cintra, Joaquim Benite, Fernanda Lapa etc.), dar, în general, limbajul „în criză” al creatorilor aparținând generației celor care au dat o identitate teatrului portughez după 25 aprilie 1974.

Ce înseamnă Noul Teatru în Portugalia?

Ceea ce pare constitutiv limbajului noilor generații este ideea că regia are tendința de a se confunda cu scenografia... Vreau să spun că, urmare a presiunii economice și, în același timp, a unei organizări a învățământului superior, care nu face întotdeauna distincția formală între specializări, regia tinde să se elibereze de scenografie și caută să se concentreze tot mai mult asupra actorului, purtător al unui cuvânt ezitant, dar considerat ca centru al spațiului, într-o măsură pe care nici Adolphe Appia (referință inconștientă mai importantă chiar decât Gordon Craig, care a traversat, întinerit, anii șaizeci–nouăzeci) nu și-ar fi imaginat-o.

Departajările convenționale între sarcinile regizorului și cele ale scenografului/costumier au tendința să se estompeze, în așa fel încât însăși noțiunea de regie, care încorporează – conceptual și tehnic – avatarurile scenografiei tradiționale, este supus redefinirii.

Scenografia-ambient

Scenografia, mai ales pentru creatorii obligați la un exercițiu itinerant al profesiei lor și supuși unor contingente economice dure (privind locul de repetiții și reprezentații) devine tot mai mult sinonimă cu *spațiul, cadrul, ambientul*. Aceasta se reflectă și în preferința actuală pentru expresia „spațiu scenic” care o înlocuiește pe aceea de „scenografie” (exemplu: *Visões Uteis* din Porto); sau pentru mențiunea „realizarea plastică a spectacolului” folosită în locul „decorului”. Ele sunt mai aproape de ideea de „compoziție scenografică” sau de „instalație”, foarte populară în rândul noilor generații, mai puternic stimulate de o mobilitate constantă și de adaptarea la spațiile de ocazie, fie ele alternative sau convenționale!

Flexibilitatea, epurarea, funcționalitatea, sinteza și lejeritatea sunt, după părerea mea, trăsăturile distinctive ale acestei „scenografii-nonscenografii”, care, în cazul cel mai fericit, plonjează în abstracție și polisemie, și care, cel mai adesea, nu ezită să promoveze urâtul, inconfortul, sărăcia și ruina. De altfel, este foarte greu de deosebit între ceea ce se datorează unei reale lipse de mijloace și „sărăcia” aleasă ca model sau ca stil ideo-programatic (cazul companiei *Artistas Unidos*).

Subiectivitatea câștigă, în sfârșit, spațiul scenografic contemporan, dând loc unei receptări „implicate”, complice, pe care noii creatori o cer din partea foarte tinerilor lor spectatori, transformați, astfel, în coparticipanți activi la crearea spectacolului.

Scenografi-autori-regizori-performeri

Una dintre consecințele cele mai interesante ale fuziunii regizorului și scenografului este apariția unei noi clase, cea a scenografilor-regizori-performeri, aflați în căutarea hotărâtă a consolidării autorității totale a spectacolului prin intermediul unui limbaj mixt, numit în general „*performance-instalație*” (sau *perfinst*, după expresia unui autor-performer de referință, Luis Castro).

Două importante tinere personalități în acest domeniu sunt Patricia Portela (născută la Lisabona, în 1974) și André Murraças (născut la Lisabona, în 1976).

Ambii scenografi, aparținând unei noi generații cosmopolite, au primit aceeași formație de bază la Școala Superioară de Teatru și de Cinema din Lisabona (în 1995 și, respectiv, 1998). După specializări în străinătate ca bursieri, au primit, de la sfârșitul anilor '90, o destul de solidă reputație de „autori” (cu texte publicate, expoziții, realizări video, mizanscene etc.) și ca interpreți-*performeri*, fiecare în parte încercând dificila stabilizare a unui grup personal de creație.

Noua scriitură dramatică

Dramaturgia este unul dintre teritoriile în care modificările înregistrate în ultimul deceniu de către scena portugheză s-au făcut simțite în modul cel mai profund și mai vizibil.

Conștientizarea de către dramaturgi a complexității fenomenului scenic și câștigarea unei intimități cu scena au avut ca rezultat refuzul simplificărilor dramaturgiei convenționale, înțesate de locuri comune și de stereotipuri. Am asistat la nașterea și dezvoltarea diferitelor generații de scriitori de teatru. Numărul autoarelor continuă să crească semnificativ, așa încât am putea caracteriza dramaturgia portugheză contemporană drept un sector care – după exemplul regiei și al scenografiei – se feminizează și întinerește.

Dramaturgii portughezi devin apropiați ai creatorilor de teatru – fiind adesea ei înșiși creatori de teatru, actori, regizori sau scenografi. Autorii lucrează de cele mai multe ori direct cu grupurile sau companiile, așa încât dramaturgia portugheză regăsește o anumită prospețime și câștigă o independență nouă în raport cu literatura.

Această pierdere în raport cu „literatul” nu se dovedește, totuși, pacifică. Noi probleme apar, care produc destul zgomot pe scena portugheză contemporană.

Una dintre aceste probleme o prezintă emergența unui limbaj de mână a treia, nici lusitan, nici englez, nici francez sau altminteri – o limbă artificială, puțin elaborată și puțin cultivată, un soi de secreție produsă prin multiplicarea traducerilor mediocre (să nu uităm că, în ciuda unei puternice prezențe a textelor portugheze contemporane pe scena autohtonă, un important procentaj este dat de textele străine). Influența nefastă a traducerilor proaste se face simțită și în cele mai noi scrieri ale celor mai tineri dramaturgi.

O altă problemă se naște dintr-o confuzie bine ancorată pe scena europeană, ce își are cu siguranță originea în lupta pentru democratizarea ierarhiilor convenționale ale teatrului. O „democratizare” destul de criticabilă, după părerea mea, atunci când face atingere drepturilor de autor sau identității dramaturgiilor individuale și naționale.

Este vorba despre fuziunea – sau confuzia – între adaptare și rescriere și intruziunea în creația unui autor (chiar și o importantă companie ca *Artistas Unidos*, a actorului și regizorului Jorge Silva Melo, este în mod programatic adeptă „adaptării”). Acest exercițiu utilizează toate metodele „contaminării” artistice dezvoltate începând cu secolul al XIX-lea (montajul, colajul, citatul și autocitatul etc.). Rezultatul îl reprezintă, însă, de cele mai multe ori, „materiale scenice” elaborate fără nici o grijă pentru *copyright* sau pentru proprietatea intelectuală.

Această confuzie este nu doar răspândită, ci și foarte prizată, provocând polemici care devin adesea politico-demagogice – proprietatea, mijloacele de producție, tinerii, Brecht etc. Ea are loc în același timp cu treptata conștientizare a procesului de creație, în cadrul instituțiilor publice – școli de teatru sau teatre naționale – ca și în officinele de scriitură-dramaturgie-interpretare răspândite în toată țara, cea mai mare parte, cu scopuri pur lucrative, provocând apariția unui val

de „scriitorăși“ care invadează scena teatrală și editurile, nu ca o moștenire organică a „crizei formei dramatice“, ci, adesea, ca o arogantă impunere a lui „scapă cine poate“, consecințele negative făcându-se simțite într-o criză reală a limbii înseși.

Totuși, „textul“, amputat, refăcut, transformat sau deviat, continuă să fie un garant pentru validarea creației teatrale contemporane din Portugalia. „Piesa“ și personajul au dat loc „atmosfera“ textuale, create într-un proces de improvizație performativă, plecând de la texte contemporane sau de la autori clasici (greci, ruși etc.) – cu o preferință foarte curioasă, în acest moment, pentru Cehov.

Chestiunea „politicului“

Noțiunile de „autor“, „proces de scriitură“, legate în diferite moduri de căutarea „esteticilor radicale“ și de revendicarea diferenței minoritare, stau la baza definiției unui nou teatru politic în Portugalia, ale cărui frontiere depășesc politica obișnuită și fac să coincidă biograficul – formula „*personal is political*“ pare să fi fost, în sfârșit, asimilată în Portugalia – cu Istoria sau chiar cu un discurs reînnoit de tip „*agit-prop*“.

Exemple răsunătoare de asemenea noi atitudini politice apar în rândul tinerelor grupuri care discută liber chestiuni precum cea a identității sau a libertății de alegere sexuală, mai ales atunci când nu există un director mai vârstnic care să determine opțiunea pentru anumite texte sau teme de dezbatere.

Reflecția asupra condiției negrilor și a emigranților, foarte subtil exersată în teatrul independent și în mod particular de către regizorul lusitano-african Rogério de Carvalho, continuă să fie abordată în spectacole recente. Asociația Culturală a Noilor Artiști Africani a fost formată în 1997, sub direcția actorului Miguel Hurts, urmărind afirmarea unui punct de vedere „african“ și exprimarea unei identități proprii. În Portugalia există deja o a doua generație de actori negri, purtători de dublă naționalitate și integrați adesea cu succes în grupuri și companii stabile.

Forme de multiculturalism și internaționalizare

Unul dintre cele mai speciale proiecte apărute în anii '90 este teatrul cu vocație itinerantă. În zone rurale s-au instalat grupuri ca Teatro Regional da Serra de Montemuro/ Teatro Profissional no Meio rural (creat în 1990–1993); Campo Benfeito (din Beira Alta), rezultat din fuziunea unui grup de amatori cu Pentabus Theatre din Anglia; Teatro ao Largo (creat în 1994), din Vila Nova de Milfontes, rezultat din asocierea unui antropolog originar din Footsbarn Travelling Theatre, al unei dansatoare născute la Roma și a câtorva actori portughezi, obiectivul lor fiind popularizarea teatrului în satele cele mai izolate din regiunea Alentejo.

Un alt exemplu de multiculturalism în teatrul portughez, de această dată citadin, îl reprezintă compania iberică *Teatro Meridional* (creată în 1992), grup format în urma întâlnirii unor tineri actori din Spania, Italia și Portugalia. Câțiva ani mai târziu, grupul s-a divizat, existând, însă, în prezent un sediu în Spania și altul în Portugalia, condus de actorul Miguel Seabra.

Compania Circolando (creată în 1990, în Porto) este un ansamblu de oameni foarte tineri de diferite formații (gimnaști, universitari, circari etc.), care opun formei complete a dramei teatrale „scena fragmentată“, construcția tablourilor vizuale și poetice, acordându-și lungi răgazuri de creație. Acest grup care circulă între teritoriul național și străinătate profesează utopia unui „public total“ căruia i se cere pur și simplu să contemple.

Încă de la mijlocul anilor '80, Portugalia s-a deschis către problematica teatrului contemporan. Beneficiul schimburilor interculturale s-a făcut simțit în universul creației celor mai tineri artiști și s-a tradus prin influența estetică, exersată fie prin intermediul coproducțiilor realizate în cadrul festivalurilor (*Almada, PONTI, CULTURGEST, CCB* etc.), fie prin rezidențele de formare și creație promovate de festivaluri, de orașele-capitale culturale (europene sau naționale), de Expoziția Internațională din 1998 ori subvenționate direct de către Statul Portughez.

Influențe notabile au exercitat, de pildă, grupul belgian *STAN, Wooster Group* sau, mai recent, compania engleză *Third Angel* etc.

Mobilitatea studenților portughezi, în virtutea unor programe europene precum Erasmus, lasă amprente culturale vizibile în teatrul acestor creatori cosmopoliți. Totuși, participarea grupurilor portugheze în festivaluri străine rămâne puțin semnificativă, dată fiind bariera lingvistică și absența investițiilor de stat.

În schimb, festivalurile sunt numeroase în Portugalia: există aproximativ 40, de importanță diferită, atât în nordul, cât și în sudul țării. Caracterul punctual și sărbătoreț al programării lor permite, în același timp, extinderea și concentrarea publicurilor, ceea ce are ca efect dinamizarea orașului sau a regiunii respective, de unde și suportul municipalităților. Dar aceste evenimente sunt, mai ales, spații de dialog și de întâlnire care favorizează schimburile interculturale și, desigur, supraviețuirea industriei festivalurilor.

De la multiculturalism la transversalitate

Dacă anii '80 și '90 au fost dominați de *multiculturalism*, anii 2000 promovează *transversalitatea estetică*. Conceptul, la modă în educație și științe, a intrat în lexicul subvențiilor de Stat și destul de multe grupuri se afirmă pe acest teritoriu hibrid, dând naștere unor proiecte pluridisciplinare, cum este cazul teatrului „de frontieră” (*Visões Úteis* din Porto, *Teatro do Vestido* din Lisabona), al teatrului-circ-muzică-dans-marionete (*Circolando* din Porto), al teatrului de stradă, al teatrului de forme animate, al teatrului-video-*performance*-improvizație etc. Tot acestui concept de transversalitate – care, în câmpul artelor produce multe neînțelegeri – îi datorăm creația noilor „structuri polivalente de producție”, care încearcă să se instaleze fie în afara centrelor urbane (de exemplu, *Transforma*), fie chiar în Lisabona (*Os Dias da Água* de Lucia Sigalho, *Karnart* de Luis Castro etc.) și devin centre de producție sau centre-gazdă, interlocutori, la rândul lor, ai noilor generații.

Rolul activ al spectatorului

Toate aceste modalități de producție-creație au avut consecințe asupra raportului scenă-sală și asupra statutului spectatorului. Două categorii de spectatori sunt, după părerea mea, moșteniri ale conceptului de *performance* din anii '60-'70:

1. Spectatorul-*performer*, care se regăsește împreună cu actorul, în spații ale intimității – de exemplu, într-un hotel (Lucia Sigalho) sau un bordel (Monica Calle), fiind chemat la complicitate, la „comuniune” (de pildă, în spectacolul Lúciei Sigalho, *Seres Solitários/ Ființe solitare*, 1999, unui receptor unic îi este destinat solo-ul executat de un actor, timp de trei zile la rând; în *Trei surori: și ce importantă are?* de Monica Calle, textul lui Cehov circula printre spectatorii invitați să citească replicile personajelor din actul IV).
2. Spectatorul-*autor*: textul va fi construit pornind de la mărturiile anonimilor invitați să intre în teatru și să înregistreze poveștile lor de viață (de

exemplu, spectacolul Lúciei Sigalho, *Realidade Real/ Realitate reală*, 1998 ; în spectacolul *Onde É que Eles Esconderam as Respostas?/ Unde au ascuns răspunsurile?*, 2003, coproducție lusitano-britanică, o procedură similară era aplicată istoriilor urbane fantastice).

Concluzie deschisă

La sfârșit, aș vrea să formulez un diagnostic provizoriu în ceea ce privește căile tatonate, urmate de noul teatru portughez. Limbajele celor mai tinere grupuri, marcate de afirmarea apartenenței la contemporaneitate, se află încă – după convingerea mea – în plină construcție, pe baze mai nesigure ca niciodată. Nici virtuozii, nici specialiști, tinerii creatori portughezi vor să fie recunoscuți pentru simplul fapt că există. Dar, la fel ca artiștii consacrați, ei urmează să învețe foarte devreme subterfugiile și discursurile ambigue ale supraviețuirii.

***Eugénia Vasques** este critic, analist de teatru și cercetător-specialist în istoria teatrului portughez din secolul XX; a scris studii pe teme ca rolul femeilor în teatru, frontierele travestiului în munca actorului. Este, de asemenea, doctor în litere (University of California, Santa Barbara, Universidade Nova din Lisabona). Între 1986–1987 a fost profesoară la Școala Superioară de Teatru și Cinema din Lisabona.

Traducere de *Andreea DUMITRU*
din *Études théâtrales* nr. 27, 2003

Oana BORȘ

Porto, un oraș care celebrează Crăciunul prin Teatru

„Teatrul portughez nu se înțelege încă pe sine însuși“ spunea Ricardo Pais, directorul Teatrului Național „São João“ din Porto. Și totuși, chiar dacă mai poartă, fie și cosmetizată, cicatricea anilor de dictatură, chiar dacă încă mai subscrie crezului artistic un militantism asumat, luptând de pe baricade estetice pentru o societate care să respire un aer european, viața teatrală portugheză pare extrem de dinamică. Mișcarea grupurilor mici de creatori este intensă și vie. Se face teatru în garaje, în săli mici, în baruri, sau în teatre-gazdă. Se experimentează diverse formule de structuri organizatorice. Și pentru că experiența Teatrului Național din Lisabona, un teatru de repertoriu, cu trupă fixă, pare una ratată, pentru o parte a comentatorilor vieții artistice portugheze, s-a optat, în cazul Teatrului Național São João din Porto, la formula unei instituții de proiecte, cu o largă deschidere către Europa. În același timp, literatura dramatică își reclamă identitatea și devine oglinda războiului, cu sechelele unei mentalități arhaice, care încă domină viața portughezului obișnuit. Și astfel, în spatele unei aparente seninătăți tipic portugheze, este de admirat determinarea cu care creatorii și toți cei implicați, într-o formă sau alta, în viața teatrală își urmăresc țelurile.