

Dramaturges et groupes de théâtre au Brésil de l'après-1964 : art, engagement et politique

Kátia Rodrigues Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia

Art et engagement

Accusé parfois de fuir la réalité, d'autres fois encensé comme un outil de libération révolutionnaire, l'art continue à être, d'une façon générale, un thème brûlant à l'université comme au dehors. Ce n'est pas sans raison que Sérgio de Carvalho, directeur de la *Companhia do Latão*, créée en 1997, et professeur au cours d'Arts Scéniques de l'Université de São Paulo, soulève une question fondamentale : « quelle est la fonction de l'art dans l'appareil culturel capitaliste ? » (Carvalho, 2009 :12).

Cette question, au caractère plus général, apparaît dans le livre *Atuação crítica*, qui réunit une série d'interviews organisées selon quatre axes thématiques : économie politique, cinéma, théâtre et autres entretiens. Quelques uns de ces entretiens furent publiés dans la revue *Vintém*, publication éditoriale créée en 1998, conçue comme une production de militance et d'engagement du groupe *Latão* et réunissant, d'une façon exemplaire, critique et réflexion sur la société actuelle. Pour ce groupe, de tels dialogues ont un « sens pédagogique », à savoir qu'ils amènent à « apprendre avec l'interviewé ». Théorie et pratique s'entrelacent, dans un mouvement qui vise à « la construction d'un art dialectique et d'une action culturelle désaliénante » (Carvalho, 2009 : 11).

D'ailleurs, il n'est pas de trop de rappeler que différents groupes de théâtre avaient remis en scène, depuis la fin du XIX^e siècle, des mouvements à contre courant, ou, si l'on veut, des exercices d'expérimentation, des marques d'une autre sorte de théâtralité, d'une autre esthétique et – pourquoi ne pas le dire ? – d'une autre forme d'intervention sur le champ social. En Allemagne et en France, juste pour en donner un exemple, des propositions comme celles du Freie Bühne, de 1889, ou du Théâtre du Peuple, de 1885, se proposaient d'aller au-delà du simple rabais du prix des billets. Il y eut, en même temps, dans différents pays d'Europe, d'innombrables initiatives liées aux associations et aux clubs ouvriers. La nouvelle dramaturgie montrait, comme sa principale caractéristique, la célébration du travailleur comme thème et interprète, alliée à la perspective de reprise, par le théâtre, des thèmes sociaux.

En tournant l'attention vers le théâtre américain de la première moitié du XX^e siècle, on peut y retrouver plusieurs histoires. Il suffit de reprendre le mouvement théâtral des travailleurs américains, jetés dans l'oubli par la tradition qui avait conçu l'histoire et l'esthétique officielles du théâtre. Des groupes de théâtre tel que : Artef (1925), Workers Drama League (1926), Workers Laboratory Theatre (1930) et Group Theatre (1931) montraient non seulement leur liaison avec les anarchistes, les socialistes et les communistes — y compris quelque rapprochement entre intellectuels, artistes et militants de gauche —, mais ils enregistraient aussi les influences des propositions du théâtre politique de Piscator (voir Copfermann, 1971; Costa, 2001 et Samuel, Maccoll et Cosgrove, 1985).

Théâtre politique et théâtre engagé, voilà quelques unes des dénominations d'un vif débat qui avait traversé la fin du XIX^e siècle, s'étant consolidé au XX^e. Pour le critique anglais Eric Bentley, le théâtre politique se réfère au texte théâtral mais aussi à quand, où et comment il est mis en scène. D'ailleurs, en saluant la présence du théâtre engagé dans les années 1960, aux États-Unis, l'auteur rappelle que le phénomène théâtral en lui-même est subversif :

où que 'deux ou trois personnes se réunissent', un coup est asséné contre les abstraites non-réunions du public de la télé, et aussi contre les réunions digestives des commerçants harassés à Broadway. [...] La subversion, la rébellion, la révolution au théâtre ne sont pas une simple question de programme, et ne peuvent encore moins se définir en termes d'un genre particulier de pièces (Bentley, 1969 :178).

D'après Dias Gomes, dans un article de 1968, « le théâtre est le seul art [...] qui se sert de l'être humain comme moyen d'expression. [...] Ce caractère d'acte politico-social de la représentation théâtrale, un acte qui se réalise à ce moment-là et avec la participation du public, ne peut pas s'oublier » (Gomes, 1968 :10). De ce fait, d'après Dias Gomes, le théâtre eut un rôle important dans la lutte contre la dictature implantée au Brésil en 1964. En fin de compte, depuis Anchieta – « notre premier dramaturge » (Gomes, 1868 :13) – théâtre et politique sont étroitement liés à la question de la fonction sociale de l'art. La défense de l'engagement part donc du principe que les auteurs qui parlent de la réalité brésilienne (sous différentes optiques) sont engagés. Ce qui veut dire que le théâtre est une forme de connaissance de la société. Ainsi, même celui qui s'autoproclame non-engagé ou apolitique assume, en réalité, une position qui est aussi politique.

Les expériences du théâtre ouvrier de *l'Arena*, des *Centros Populares de Cultura (CPCs)*, des théâtres *Oficina* et *Opinião*, à la recherche du politique et du populaire, entraînèrent un vaste mouvement culturel comprenant des groupes, des directeurs, des auteurs et des acteurs – un ensemble qui essuya un violent revers avec le coup d'état militaire et, en particulier, après le décret

de l'AI-5, en 1968. Dès lors, pour de nombreux groupes, faire du théâtre populaire signifiait prendre une position de rébellion à l'égard du théâtre commercial – le grand théâtre – et du régime politique ; et on peut même détecter quelques expressions de cette forme d'agitation, à l'instar du théâtre indépendant et du théâtre alternatif.

En ce qui concerne le domaine de la culture, notamment dans le théâtre au Brésil de l'après-1964, il est intéressant de souligner que, tandis que la plupart des artistes étaient professionnellement liés à l'industrie culturelle, d'autres cherchaient provisoirement l'exil et quelques uns tentaient encore d'opposer une résistance à la modernisation conservatrice de la société, y compris au progrès de l'industrie culturelle. Ces derniers cherchaient à s'articuler avec les nouveaux mouvements sociaux auto-proclamés, qui s'organisaient peu à peu malgré la répression (notamment dans certains syndicats et des communautés de quartier) et très souvent dans des activités associées à des secteurs de gauche de l'église catholique. À Santo André, par exemple, le *Grupo de Teatro da Cidade (GTC)* a été fondé en 1968. Avec d'autres groupes de théâtre créés dans la périphérie de São Paulo (tels que *Núcleo Expressão de Osasco*, *Teatro-Circo Alegria dos Pobres*, *Núcleo Independente*, *Teatro União* et *Olho Vivo*, *Grupo Ferramenta de Teatro* et *Grupo de Teatro Forja*), le *GTC* a constitué le « théâtre de la militance » – selon l'expression de Silvana Garcia. À ce propos, d'après cet auteur, les traits qui « rapprocheraient davantage ces groupes entre eux, en montrant le point fort du mouvement des indépendants », ce seraient : « produire collectivement ; agir en dehors de la sphère professionnelle, amener le théâtre au public de la périphérie ; produire un théâtre populaire ; établir un engagement de solidarité avec le spectateur et sa réalité ». Ces aspects ne doivent pas élider la « subtilité des différences » entre les groupes, ce qui assure la spécificité de chacun et marque les « divergences entre eux » (Garcia, 2004 :124).

Plusieurs de ces groupes, à l'exemple du *Teatro União e Olho Vivo*, du *Ferramenta* et du *Forja*, étaient liés aux mouvements sociaux des quartiers, aux syndicats et aux communautés de base, en fusionnant politique et culture dans la réorganisation de la société civile sous la dictature.

Productions collectives et recherche théâtrale

Sur la scène du Brésil de l'après-1964, des segments importants du théâtre se distinguèrent en raison du maintien d'une position de lutte contre le régime. À cette époque, le groupe d'artistes qui avait été lié au *Centro Popular de Cultura (CPC)* de l'*União Nacional dos Estudantes (UNE)* se réunit dans le but de créer un foyer de résistance et de protestation contre cette situation. Le spectacle *Opinião* fut alors créé, avec la participation de Zé Queti, João do Vale et Nara Leão, sous la direction d'Augusto Boal. Présenté à Rio de Janeiro, le 11 décembre 1964, au *Teatro Super*

Shopping Center, ce spectacle marqua la naissance du groupe et de l'espace de théâtre appelés dès lors *Opinião*. Le noyau permanent du groupe comprenait Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira et Pichin Plá.

Le spectacle était présenté dans le célèbre *Zicartola* – restaurant du chanteur et compositeur de sambas Cartola et de sa compagne Zica – où se réunissaient musiciens, artistes, étudiants et intellectuels. Ce fut le lieu catalyseur de l'union d'intérêts de dramaturges expérimentés et de musiciens ayant différents styles et exerçant différentes actions dans le domaine culturel, ce qui produisit un scénario inédit : un spectacle musical comprenant des témoignages, de la musique populaire, la participation du public, la présentation de données et de références historiques, enfin, une mosaïque de « chansons fonctionnelles » (Hobsbawn, 1991 :52) et de traditions culturelles. L'argument et aussi les acteurs étaient particulièrement hétérogènes et c'est peut-être la raison pour laquelle l'*Opinião* commença son parcours avec succès. Depuis le début, le groupe privilégia l'art dit populaire, en faisant de la place à des présentations de compositeurs des écoles de samba de Rio de Janeiro.

João das Neves, qui dirigea l'*Opinião* pendant seize ans, souligne :

Le [...] travail était fondamentalement politique, tant et si bien que la recherche des formes nous intéressait – et nous intéresse – beaucoup. [...] La recherche en art n'est pas seulement esthétique – elle est esthétique et éthique en même temps. Je mets en ce que je fais tout ce que je suis, tout ce que je pense du monde, tout ce que je m'imagine de la possibilité de transformer le monde, de transformer les personnes. Je crois à la possibilité qu'a l'art de transformer (Neves *apud* Kühner e Rocha, 2001 :58).

On peut affirmer que le spectacle non seulement faisait voir, mais qu'il mystifiait « de nouveaux lieux de la mémoire : le *morro* (la *favela* + la misère + la périphérie des grands centres urbains industrialisés) » et le « *sertão* (des populations affamées, (...) le messianisme religieux (...) et le *colonélisme*) » (Contier, 1998 : 20). Par l'intermédiaire de la musique, les interprétations et les discussions à propos de ces réalités fluaient pendant le spectacle, en alternance avec des témoignages des acteurs qui partageaient, hors de la scène, les mêmes difficultés qu'ils y chantaient, comme c'est le cas de João do Vale (banni par la sécheresse de la zone rurale du Nord-est) et de Zé Ketí (habitant d'une *favela* de Rio). Nara Leão, au contraire, — connue comme la muse de la bossa nova qui personnalisait la classe moyenne — assumait une position d'engagement et se comportait de façon active, en mettant en question la réalité brésilienne.

Ce mouvement de rapprochement des différences sur la scène d'un théâtre était conduit par une tendance qui présentait encore un caractère « cépéciste », étant donné que dans les *CPCs* le mot d'ordre était de se conduire comme le porteur d'une mentalité révolutionnaire pour le peuple et d'en arriver ainsi à l'utopique révolution sociale. Il ne saurait en être autrement, car les dramaturges de l'*Opinião*, comme Vianninha et le poète Ferreira Gullar étaient membres actifs des *Centros Populares de Cultura* et utilisaient leurs pièces, y compris le spectacle musical *Opinião*, comme un moyen de « faire émerger » chez les spectateurs des « valeurs nouvelles » et une « capacité plus riche » de sentir « la réalité » (Kühner e Rocha, 2001 :54-55), dans le but d'établir une identification entre les acteurs et le public.

Mais ce n'était pas seulement la jonction entre musique et théâtre qui faisait de l'*Opinião* une référence. Son importance historique se mit en évidence pour d'autres raisons, grâce au moment où ce spectacle fut créé : sa première eut lieu alors que le coup d'état militaire n'avait pas encore un an de vie et on la considère comme la première grande expression artistique de protestation contre le régime. Ce qui attire aussi l'attention c'est la configuration générale du spectacle qui, sous forme d'arène, ne disposait pas de décor, il n'y avait qu'une estrade où les acteurs incarnaient des situations courantes de cette époque, comme les persécutions des communistes, la vie tragique des habitants de la zone rurale du Nord-Est brésilien et la bataille pour l'ascension sociale dans les *favelas* de Rio, tout cela, ajoutons-le, arrosé de musique, dans le but d'éveiller la conscience du public. Le répertoire, quoique signé par des compositeurs de différents styles, suivait une ligne homogène de contextes régionaux, en faisant amplement place à des genres musicaux tels le *baião* et la *samba*. Les chansons qui y étaient présentées – dont plusieurs marquèrent les années 1960, au point d'être parmi les grands succès de l'époque – exprimaient un discours alternatif et illustratif dans la comédie musicale. Dans *Borandá*, chanson composée par Edu Lobo, Nara Leão faisait résonner, de sa voix mélancolique, la tristesse des *retirantes*, ceux qui, chassés par la sécheresse, étaient obligés de quitter la zone rurale du Nord-Est. Par contre, dans *Carcará*, la chanson la plus emblématique de João do Vale, compositeur noir du Maranhão, la même interprète racontait l'histoire de cet oiseau du *sertão*, en faisant appel à des métaphores sur sa force et son courage ; dans cette chanson, il était possible de voir le rapport établi entre le *carcará* et la dictature militaire, qui s'attaquait furieusement à tous ceux qui s'y opposaient. Du fait même de sa conception, le spectacle *Opinião* se basait sur le présupposé que la représentation de la réalité s'aligne sur la perspective du « théâtre vérité » et suppose la création d'une ambiance de communion et d'égalité entre toutes les parties impliquées dans le spectacle, surtout le public, comme s'ils avaient tous un dénominateur commun : ils seraient unis parce qu'ils appartenaient, d'une façon incontournable, à la même réalité (voir Costa, 1965). Voyons le commentaire d'Augusto Boal là-dessus :

Je voulais qu'on n'écoute pas simplement la musique, mais l'idée qui s'habillait de musique ! *Opinião* ne serait pas un *show* de plus. Ce serait le premier *show* d'une nouvelle phase. Un *show* contre la dictature, un *show*-théâtre. Cri, explosion. Protestation. La musique seule n'était pas suffisante. Musique idée, combat, je cherchais : musique corps, tête, cœur ! Parlant de ce moment-là, de cet instant-là ! (Boal, 2000 : 226).

Par l'intermédiaire de cet événement scénique, on entrevoit un éventail de représentations. Le théâtre se caractérise dès lors non seulement comme moyen de mise en scène/interprétation, mais aussi comme un propagateur de lieux et de sens politico-culturels.

Le spectacle et le groupe *Opinião* peuvent être vus comme des exemples du théâtre engagé. Pour cette raison, ils font l'objet d'intéressantes recherches historiques, du fait d'avoir élevé, encore en 1964, une voix de protestation initiale, « comme une protestation qui comblait une lacune de quelque chose : de la possibilité de dire. Une protestation, oui, bien que sous la forme spontanée, simple et improvisée d'une opinion » (Kühner et Rocha, 2001 :54-55). Dans cette perspective, les groupes de théâtre intègrent un ensemble significatif de documents insérés dans un certain contexte socio-historique et qui se constituent comme des fragments d'une période et d'une forme d'interprétation du social.

Il convient de signaler que plusieurs auteurs, préoccupés par la situation de l'après-coup d'état, ouvrent des discussions sur l'importance du théâtre, des dramaturges et des acteurs qui furent des personnages actifs de cette période de répression. On peut citer, parmi eux, Maria Helena Kühner et Helena Rocha, qui analysent la formation du *Grupo de Teatro Opinião* (et son spectacle inaugural), comme une référence de position politique, au début du gouvernement militaire. À la lecture de l'analyse qu'elles développent, il est possible d'entrevoir, dans la formation de l'*Opinião*, une expression de l'urgence du changement souhaité par un groupe de personnes que beaucoup qualifiaient d'« idéalistes, utopiques, romantiques, naïfs, fous [...] qui ont vécu la génération de l'utopie » (Kühner et Rocha, 2001 :34-35) et qui y créaient et s'y soutenaient, afin de faire du spectacle musical la première expression de l'engagement du théâtre brésilien après la dictature.

Il convient d'ailleurs de reprendre quelques passages de deux chansons du spectacle qui enthousiasmaient particulièrement le public qui comblait la salle du théâtre pendant ces sombres soirées. Dans la première, *Opinião*, Zé Kéti chantait : « On peut m'arrêter/ on peut me frapper/ on peut même me laisser sans manger/ Moi, je ne change pas d'opinion » (Costa, 1965 :41). Dans la seconde, *Carcará*, à travers la voix de Nara Leão, João do Vale racontait les aventures d'un oiseau rapace du *sertão*, qui ne meurt pas parce qu'avec son bec courbé comme celui de l'épervier, il « attrape, tue et mange » sa proie (Costa, 1965 :62). « *Opinião*, ce fut la première leçon donnée au

public sur la façon de réapprendre à lire certaines œuvres d'art – un enseignement extrêmement utile dans les années (de censure) qui s'en suivirent. Le climat [...] y était de catharsis et de sublimation. On y vivait la sensation d'une victoire qui avait été impossible au dehors » (Kühner et Rocha, 2001 :72).

Il est important de souligner que le groupe *Opinião* concentrait ses actions sur le théâtre de protestation, de résistance, et qu'il se caractérisait aussi par le fait d'être un centre d'études et de diffusion de la dramaturgie nationale et populaire. Ayant fait siennes ces propositions artistiques et idéologiques, le directeur João das Neves privilégiait la mise en scène des textes nationaux ou étrangers pouvant se prêter à l'examen de la situation politique du Brésil dans les années de la dictature, tels que : *A saída, onde fica a saída ?* en 1967, d'Armando Costa, Antonio Carlos Fontoura et Ferreira Gullar ; *Jornada de um imbecil até o entendimento*, en 1968, de Plínio Marcos ; *Antígona*, en 1969, de Sophocle, traduction de Ferreira Gullar ; *A ponte sobre o pântano*, en 1971, d'Aldomar Conrado ; *Mural mulher*, en 1979 et *Café da manhã*, en 1980, de João das Neves.

Une autre référence de base qui mérite d'être soulignée est l'utilisation de la dramaturgie et des méthodes proposées par Bertold Brecht. J'en cite un extrait qui me semble assez suggestif :

Je veux parler de ce que Brecht représente pour nous. J'ai participé, dans les années 63/64, au *Centro Popular de Cultura (CPC)* et plus tard j'ai été l'un des fondateurs du groupe *Opinião*, à Rio de Janeiro. Parmi nos préoccupations initiales, au programme du *Centro Popular de Cultura*, il y avait la lutte pour la transformation de la société que nous croyions possible, y compris par le théâtre, en l'utilisant comme instrument de cette transformation. La révélation de Brecht pour nous, les discussions sur Brecht à ce moment-là étaient extrêmement riches, parce qu'elles nous révélaient que le théâtre politique avait d'autres voies que celles de l'« agit-prop », que la seule agitation et la propagande. Brecht nous montrait que le théâtre n'excluait pas la possibilité de l'approfondissement, soit dans les sentiments, soit dans les mécanismes de l'existence de l'homme en société. Il n'avait pas besoin d'être immédiat pour avoir son caractère contondant et son efficacité politique assurés. Cette première constatation nous est venue par l'étude de Brecht. Bien que nous fussions loin d'appliquer les théories de Brecht, directement, sur notre travail, cette étude était pour nous d'une extrême importance, pour nous aider à faire une évaluation critique du travail que nous faisons dans les rues, dans les syndicats : le théâtre de l'« agit-prop » que nous faisons au *CPC* et ses développements possibles. Après le coup d'état de 1964, un groupe de personnes sorties du *CPC* en est venu à constituer le groupe *Opinião*, et ce groupe a approfondi un genre de dramaturgie et de mise en scène qui, s'il n'avait pas Brecht comme point de départ, doit cependant à la réflexion sur lui beaucoup de son niveau de qualité atteint [...]. Dans l'histoire d'un groupe comme l'*Opinião* et dans celle de groupes comme l'*Arena* et l'*Oficina*, le passage par Brecht, la connaissance de Brecht, la lecture ou la mise en scène de ses pièces, la discussion de ses théories, le fait d'entrer en contact avec son humour, avec un nouveau type d'approche théâtrale, avec un nouveau rapport acteur-spectateur sont d'une extrême importance (Neves *apud* Bader, 1987 : 242 et 244).

En 1976, l'*Opinião* mit en scène le texte *O último carro*, de João das Neves. Il convient d'ailleurs de mentionner que ce travail lui valut le prix Molière de meilleure direction et le prix Brasília de meilleur auteur de cette année-là et encore le prix Mambembe de meilleur directeur en 1977.

Dans une fantastique ambiance scénographique de Germano Blum, qui donne au spectateur la vive sensation de voyager dans un train de banlieue, se déroule une série de petits mais terribles drames quotidiens vécus par les habitants des quartiers périphériques qui dépendent de ce moyen de transport.[...] João das Neves créa, en montrant la dure réalité de ce sous-monde et en l'entourant d'une généreuse chaleur humaine, l'équivalent brésilien du chef-d'œuvre de Gorki « Les bas-fonds » (Michalski, 1985 :67).

O último carro ou *As 14 estações* « est un texte où le peuple brésilien est agent et patient, auteur et interprète de lui-même » (Neves, 1976 :5). João das Neves ajoute :

Son univers est l'univers des faubourgs de Rio de Janeiro, où vit plus de 65% des actifs. C'est l'univers de ceux qui ont besoin d'utiliser les trains de banlieue tous les jours. Ils y perdent 1/3 de leurs journées, 1/3 de leur vie. C'est l'univers des gens "emmurés" dans les wagons de la *Centrale* ou de la *Leopoldina*, ou de n'importe quelle autre voie ferrée dans cet immense Brésil. C'est un univers tragique, régi par les dieux aveugles d'un Olympe sans grandeur, dans un monde qui ne produit plus de héros car l'héroïsme est incrusté dans la lutte quotidienne pour la survie de toute la population d'une ville, d'un pays, d'un monde (Neves, 1976 :5).

Dans ce même cadre de vie au Brésil, il est intéressant de souligner une autre expérience de production et de recherche théâtrale : celle du *Grupo Ferramenta de Teatro* – lié au Syndicat des Métallurgistes de São Bernardo do Campo – développée entre 1975 et 1978. Pendant cette période, le groupe présente des textes de théâtre de Martins Pena, Augusto Boal, Oswaldo Dragún et Ariano Suassuna. En commençant leurs lectures à voix haute des textes de théâtre des XIX^e et XX^e siècles, ces lecteurs composent et recomposent différents univers, selon leurs intentions et leurs désirs. Ils donnent à l'expression « passé et présent en un » de Brecht (2000 :233) le sens d'allier la lecture (avec des significations nouvelles) de textes truffés de critique sociale dans un contexte déterminé à la représentation ouvrière d'un groupe de métallurgistes à São Bernardo do Campo (dans l'état de São Paulo).

Les questions politiques et esthétiques contenues dans les pièces étaient mises à jour par le débat entre le groupe de théâtre et les spectateurs, dans le Brésil des années 1970. En rappelant ici l'idée de Natalie Davis, ces hommes et ces femmes étaient des « usagers et des interprètes actifs »

des textes imprimés qu'ils lisaient et entendaient et auxquels ils aidaient aussi « à donner forme » (Davis, 1990 :184).

Dans cette perspective d'analyse, le fait que le syndicat ait accueilli un groupe de théâtre contribua à l'institution d'un champ de circulation et d'échanges culturels. Le public montait sur scène et, en dépassant leurs limites de simples spectateurs réfléchis, ils se joignaient aux acteurs et construisaient de nouvelles scènes, avec différents discours qui réalisaient l'intertextualité de ce qui avait été mis en scène (voir Neves, 1997 et Ribeiro, 2006).

Dans ce sens, il faut faire remarquer le travail du groupe *Forja* – lié aussi au Syndicat des Métallurgistes de São Bernardo do Campo – entre 1979 et 1987. Parmi ses objectifs, il faut signaler le suivant : « faire un théâtre qui soit une option culturelle de loisir pour les travailleurs et qui puisse accomplir la fonction du théâtre, celle de fournir des subsides à la réflexion sur sa propre vie et sur la réalité » (Urbinatti, 1982 :15-16).

Le *Forja*, comme le *Ferramenta*, produisit un univers de langages, de représentations, d'images, d'idées et de notions qui étaient assimilés par les dirigeants du syndicat et aussi par les travailleurs de la base. Si d'une part, le *Ferramenta* était plutôt lié à la mise en scène de pièces d'auteurs consacrés, de l'autre, le *Forja* se distinguait notamment par la création collective de textes (*Pensão liberdade* et *Pesadelo*), par son action dans les campagnes salariales et dans l'assistance à des groupes locaux, sans oublier des pièces qui intéressaient directement le groupe comme, par exemple, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (voir Paranhos, 2005).

Dans les années 1970 et 1980, les métallurgistes de São Bernardo ont lu et mis en scène des textes qui étaient en accord avec leur répertoire socioculturel. Ce processus complexe s'amplifiait et se fortifiait avec les discussions et les débats qui suivaient les présentations des groupes, dans leur syndicat, dans d'autres syndicats et dans différents quartiers de la région dite ABC (composée de Santo André, São Bernardo et São Caetano). C'était une occasion de plus pour échanger des idées sur les textes mis en scène. À ce propos, en se référant aux différents genres littéraires, Benoît Denis fait remarquer que le théâtre est un « lieu » important de l'engagement, c'est exactement celui qui permet les formes de contact les plus directes entre l'écrivain et le public (voir Denis, 2002 :83).

C'est ainsi que les dits « groupes de théâtre alternatifs de l'après-1964 », qui combattaient aussi bien la dictature que la censure imposée, agissaient souvent dans les franges du circuit culturel. Faire du théâtre engagé, à cette époque-là, c'était chercher d'autres lieux de représentation ainsi que d'autres regards sur les années de plomb. Plusieurs de ces compagnies alliaient l'art et la rébellion politique comme, par exemple, *Santa Edwiges*, *Produções Artísticas Livres/PAL*, *Grupo de Teatro Comute*, *Grupo Teatro Debate do ABC* et *Fora do Sério*, pour ne citer que ceux de São

Paulo. Dans d'autres régions du pays surgirent également des expériences importantes comme le *Teatro de Arena de Porto Alegre/TAPA*, à Rio Grande do Sul, *Grita*, au Ceará et *Imbuça*, à Sergipe.

Iná Camargo Costa avertit, dans la couverture du livre *Atuação crítica* que nous avons mentionné au début de ce texte, que même en « temps de totale colonisation de la sensibilité et de l'imaginaire par l'industrie culturelle, des défis pratiques et théoriques (sont) lancés depuis toujours, à ceux qui se disposent à faire du théâtre ou toute autre modalité d'art conséquent au Brésil » (Costa *apud* Carvalho, 2009). Heureusement, malgré les temps modernes et les difficultés qui en adviennent, les expériences théâtrales à contre-courant de la pensée dominante sont toujours en cours et à l'ordre du jour avec une incroyable ténacité. Faire du théâtre en subissant des pressions commerciales c'est sans doute une forme de provocation, d'insoumission au marché des « succès du moment », dont se valent encore beaucoup les groupes : *Teatro União e Olho Vivo* (São Paulo), *Engenho Teatral* (São Paulo), *Oi Nós Aqui Traveis* (Rio Grande do Sul), *Tá na Rua* (Rio de Janeiro) et *Galpão* (Minas Gerais). Et aussi, dès les années 1990, les groupes de São Paulo : *Folias D'Arte*, *Companhia do Latão*, *Vertigem*, *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, *XIX* et *Companhia São Jorge*.

Il faut enfin souligner que les entretiens groupés dans ce livre, qui débute par l'examen du caractère global de l'économie, en passant ensuite aux sens actuels du cinéma, du théâtre et de la télévision, ont pour noyau agglutinant l'intention de dresser la carte de l'importance de la mise en question formelle des moyens de production. Dans ce sens, pour les intervieweurs et pour les interviewés, l'importance politique de certains sujets est aussi nécessaire que la production et la division collective du travail et son rattachement aux mouvements sociaux.

Ainsi, au chapitre I, intitulé « Économie politique », Francisco de Oliveira et Jorge Grespan abordent les processus contradictoires de la rationalité bourgeoise dans le pays, en suscitant des réflexions qui, comme l'affirme Sérgio de Carvalho, sont profondément inspiratrices pour la dramaturgie de la *Companhia do Latão*, particulièrement à partir du montage de *A comédia do trabalho*.

Une telle approche suggère une question : que faire, face à l'engrenage destructif du néolibéralisme où « il y a des gens qui sont destinés, depuis leur naissance, à ne plus jamais s'intégrer ? ». C'est dans ce contexte que « l'exclusion dans le champ symbolique menace les droits de l'homme, les droits civils, les droits politiques et les droits sociaux ». On ne peut pas nier que « les formes de régime démocratique sont gravement menacées, du fait de cette érosion symbolique des droits. Mais on ne peut pas dire que ce soit une tendance inéluctable, parce que là, il vaudrait mieux lire Fukuyama » (Oliveira *apud* Carvalho, 2009 :24). En corroborant l'affirmation de Francisco de Oliveira, Jorge Grespan ajoute : « ce que l'on a c'est la situation que Rosa Luxemburg a si bien décrite, de socialisme ou de barbarie. Si on ne fait rien, on entre chaque fois plus dans la

barbarie totale. Dépasser la dépolitisation c'est voir que le capital est encore l'ennemi » (Grespan *apud* Carvalho, 2009 :44-45).

Au chapitre II, « Cinéma », ce qui attire l'attention, entre autres choses, c'est l'expression « esthétique de l'iceberg », utilisée par Jean-Claude Bernardet, en mettant en rapport le choix du thème et la recherche formelle. Cette expression, que je considère comme une synthèse de procédés artistiques, démontre combien les artistes, d'une façon générale, doivent prendre en considération « que la préoccupation de dialoguer avec la société n'est pas thématique, mais formelle. C'est la structure qui dialogue avec la société » (Bernardet *apud* Carvalho, 2009 :60).

À quoi cela sert de prendre comme objet un certain thème social et de le considérer dans une perspective pragmatique et/ou de résultats ? Il suffit de rappeler, dans cette direction, le film *Cidade de Deus*. Ce qui intéresse aussi c'est comment atteindre ce destinataire, en déconstruisant des formats consacrés. Ismail Xavier réélabore encore plus cette affirmation, en faisant remarquer que « les cinéastes qui arrivent à être plus inventifs dans la forme, ce sont ceux qui tentent de nouveaux refus du modèle hégémonique de dramaturgie. Ils cherchent à allier forme et situation historique » (Xavier *apud* Carvalho, 2009 :79).

Au chapitre III, « Théâtre », Iná Camargo Costa nous avertit que « le mode de production a à voir avec la visibilité de ce que vous faites. Mais le problème surgit lorsque la mise en question du mode de production n'est pas liée à un mouvement social important. [...] Quand on ne participe pas à un mouvement collectif, l'important c'est de tenter de comprendre ce qui se passe » (Costa *apud* Carvalho, 2009 :98-99). Cette idée d'une certaine tradition de résistance contre un ordre existant de perturbation morale et politique est présente dans les discours d'autres personnalités, très différentes entre elles, telles que Gerd Bornheim, Ariano Suassuna et Matthias Langhoff.

Au chapitre IV, « Autres entretiens », Sérgio de Carvalho réunit quelques interviews faites par lui, comme journaliste, dans d'autres moyens de communication, avec des personnages éminents : Décio de Almeida Prado, Gianni Ratto – auteur de la phrase « je veux un théâtre d'idées » (p. 168) – Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Carrière, João Pedro Stedile, Ademar Bogo et Martelo. Malgré les difficultés quotidiennes, on peut encore respirer d'autres airs. De ce fait même, en paraphrasant Bertold Brecht, malgré tout et même quand nous sommes battus, nous avons encore l'alternative de la lucidité. Autrement dit, malgré le capitalisme sauvage – pardonnez-moi la redondance – ce qui compte c'est de continuer à lutter pour « comprendre ce qui se passe ».

Références Bibliographiques

BADER, W. (org.), [1987]. *Brecht no Brasil : experiências e influências*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

- BENTLEY, E., [1969]. *O teatro engajado*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- BOAL, A., [2000]. *Hamlet e o filho do padeiro*, Rio de Janeiro, Record.
- BRECHT, B., [2000]. *Poemas 1913 – 1956*, 5. ed. São Paulo, Ed. 34.
- CARVALHO, S. de *et al.*, [2009]. *Atuação crítica : entrevistas da Vintém e outras conversas*, São Paulo, Expressão Popular.
- CONTIER, A. D., [1998]. « Edu Lobo e Carlos Lyra : o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60) », *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo.
- COPFERMANN, É., [1971]. *O teatro popular por quê?*, Porto, Portucalense Editora.
- COSTA, A. *et al.*, [1965]. *Opinião : texto completo do show*, Rio de Janeiro, Edições do Val.
- COSTA, I. C., [2001]. *Panorama do Rio Vermelho : ensaios sobre o teatro americano*, São Paulo, Nankin Editorial.
- DAVIS, N. Z., [1990]. *Culturas do povo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- DENIS, B., [2002]. *Literatura e engajamento : de Pascal a Sartre*, Bauru, Edusc.
- GARCIA, S., [2004]. *Teatro da militância : a intenção do popular no engajamento político*, 2. ed, São Paulo, Perspectiva.
- GOMES, D., [1968]. « O engajamento é uma prática de liberdade », *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro.
- HOBSBAWM, E. J., [1991]. *História social do jazz*, 2. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- KÜHNER, M. H. & ROCHA, H., [2001]. *Opinião : para ter opinião*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura.
- MICHALSKI, Y., [1985]. *O teatro sob pressão : uma frente de resistência*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- NEVES, J. das., [1976]. *O último carro : anti-tragédia brasileira*, 5. ed., Rio de Janeiro, Grupo Opinião.
- _____, [1981]. *O último carro*. *Arte em Revista*, n. 6, São Paulo.
- _____, [1987]. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5. Rio de Janeiro, Inacen.
- _____, [1997]. *A análise do texto teatral*, Rio de Janeiro, Editora Europa.
- PARANHOS, K. R., [2005]. « Teatro e trabalhadores : textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista », *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia.

_____, [2012]. *História, teatro e política*, São Paulo, Boitempo.

RIBEIRO, M., [2006]. « Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral ». In : CARREIRA, André *et al.* (orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*, Rio de Janeiro, 7 Letras.

SAMUEL, R., MACCOLL, E. & COSGROVE, S., [1985]. *Theatres of the left 1880-1935 : workers' theatre movements in Britain and America*, London, Routledge & Kegan Paul.

URBINATTI, T., [1982]. « Pesadelo : um processo de dramaturgia », in *Grupo de teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema : Pesadelo*, São Paulo, Hucitec.