

## **La mise en scène contemporaine face à la réalité brésilienne à partir de deux pièces de Plínio Marcos : *Barrela* (Companhia Gente) et *Navalha na carne* (Companhia Gente-de-fora-vem)**

Gessé Almeida Araújo  
Universidade Federal da Bahia

D'un point de vue historique, certaines pratiques du théâtre contemporain – considérées par quelques théoriciens comme caractéristiques de ce théâtre – sont nées au sein de certains groupes et artistes des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Parmi celles-ci, les travaux du metteur en scène français Antonin Artaud peuvent être considérés comme précurseurs en ce qui concerne une série d'éléments présents dans la scène contemporaine ; Maurice Maeterlinck, Meiherold, Jerzy Grotowsky, Bob Wilson, Heiner Müller, Peter Brook, Robert Le Page, peuvent en outre être cités parmi d'autres ayant jeté les bases de la composition de ce que l'on appelle aujourd'hui théâtre contemporain. Ce phénomène, constituant pour nous une « relecture » de poétiques déjà établies, sert à comprendre que la production théâtrale de la contemporanéité est en constante communication avec la « tradition théâtrale ». Selon les mots de Fernandes, « invention » et « tradition » ne sont pas incompatibles (2010 : 40) pour la scène de nos jours.

Le théâtre que l'on produisait pendant les années 1960, surtout à Rio de Janeiro et à São Paulo, a ignoré, pour des raisons politiques, les esthétiques contemporaines de son époque au préjudice du langage « dramatique », basé sur un texte préalablement écrit. Quelques groupes et/ou artistes ont tenté de donner d'autres contours à la scène théâtrale de cette période ; cependant, la forme « dramatique » est restée celle qui correspondait le mieux aux attentes de cette génération d'artistes.

Fernandes signale qu'une des caractéristiques des productions théâtrales porteuses d'un désir de contemporanéité est justement la nécessité de resserrer les liens avec la réalité sociale. En d'autres mots, le « bas voltage politique » a été remplacé par la « volonté explicite de contamination avec la réalité sociale la plus brutale, en général explorée dans une confrontation corps à corps avec l'autre, le différent, l'exclu, le stigmatisé » (Fernandes, 2010 : 85), des adjectifs auxquels on peut ajouter l' « exotisé », étant donné le caractère extravagant que la réalité brésilienne assume bien souvent. Il existe donc un lien étroit entre les mises en scène des œuvres de Plínio Marcos et le désir

avoué par quelques metteurs en scène contemporains de plonger au cœur de la réalité brésilienne. D'un point de vue thématique, l'œuvre de Plínio Marcos représente ainsi un champ riche à explorer.

Les mises en scène de *Barrela* et *Navalha da carne* ont interpellé par le traitement hyperréaliste donné à la violence, incontestablement présente dans les deux cas. Plínio Marcos a inauguré dans le Brésil des années 1960 un naturalisme anachronique, suite à quoi il fut considéré comme l'un des précurseurs du « genre » maudit dans le théâtre et la littérature brésiliens. En ce qui concerne l'auteur principalement urbain qu'a été Plínio Marcos, la métaphore de la jungle des villes suggérée par Fernandes – paraphrasant Brecht – vaut encore comme une tentative de réflexion autour de l'« état d'esprit » et de l'« insertion physique du citoyen dans ce chaos urbain de début de millénaire » (2010 : 71).

Selon Fernandes, « la ville a été le sujet préféré de la dramaturgie *paulista* récente, qui thématise un bas-fond de marginalisés, prostituées, policiers corrompus et sous-employés mêlés aux tragédies de rue de la métropole » (Fernandes, 2010 : 80). Ainsi, du point de vue thématique, l'œuvre de Plínio Marcos se trouve en phase avec les attentes de la scène dans la contemporanéité et elle est l'une de ses attractions préférées. Dans ce sens, il est important de considérer les œuvres de ce dramaturge comme principalement aristotéliennes du point de vue de la linéarité dramaturgique. Comme contre-argument, Fernandes suggère une interprétation « non-historique » du texte dramatique. Cette analyse prend en considération le fait qu'« une même forme dramatique peut être employée à n'importe quelle époque pour une construction poétique de tout sujet » (2010 : 154). Ce postulat, sur lequel nous nous appuyons pour interpréter les mises en scène de *Barrela* et *Navalha na carne*, trouve chez Werneck un accord théorique. Pour cet essayiste, les acceptions contemporaines de certaines œuvres portées à la scène théâtrale dans les dernières années « ont attribué au metteur en scène l'autorité de rendre le texte un matériau d'une extrême variabilité » (2009 : 68).

Cependant, les mises en scène de *Barrela* et *Navalha na carne* faites par les compagnies citées utilisent dans les spectacles ce que Cohen considère comme « formes conventionnelles de la narration », fondées sur une « formalisation rigoureuse » (Cohen, 2006 : XLI). En dépit de ce fait, les productions référées intègrent d'autres discours à cette forme de construction sans pour autant retomber dans le piège de « travaux formalistes » qui, à leur tour, tombent dans le « pur esthétisme [...] de la pure spéculation mentale ou d'expérimentations stériles sans support » (Cohen, 2006 : XLI). Les possibilités de la scène contemporaine sont assez vastes et cette « hybridation » des formes rend possible la richesse des groupes et esthétiques en communication avec des œuvres appartenant au canon dramatique brésilien – dont fait partie, pour nous, l'œuvre de Plínio Marcos –, ou relevant de poétiques de la mise en scène, considérées comme provenant de la tradition théâtrale.

Dans la mise en scène de *Barrela* comme dans celle de *Navalha na carne*, on retient – et il ne pourrait en être autrement, étant donné la teneur des textes de Plínio Marcos – une appropriation du thème de la pièce sans que la teneur esthétique de la scène ne se perde. Fernandes met en avant une certaine difficulté de la scène actuelle à :

[...] donner une forme esthétique à une réalité traumatique, à un état public dépassant les possibilités de représentation, qui apparaît en conséquence sur la scène sous la forme d'un résidu, d'une présence faisant intrusion dans la théâtralité, pointant vers quelque chose qui ne peut pas être totalement récupéré par la symbolisation<sup>1</sup> (Fernandes, 2010 : 107).

L'impression qui nous reste est que la scène contemporaine entreprend une tâche difficile : celle de réduire les barrières entre la fiction et la réalité. Dans la scène théâtrale à laquelle je me réfère, la tendance en faveur d'une séparation entre la fable et le réel est assez faible. Ce supposé intérêt pour la réalité est porteur d'un propos nettement idéologique de « fidélité » à la réalité dépeinte. Cette espèce d'alliance de la scène contemporaine avec un certain discours de défense préméditée de « valeurs » révèle, d'une certaine façon, un des intérêts que certains groupes artistiques entretiennent. Je me réfère à ce que Fernandes considère comme une estime plus immédiate du metteur en scène contemporain pour le réel, à distinguer du réalisme (2010, 185).

En accord avec ce dernier, des études comme celle de Ramos assument, suite aux postulats du théoricien marxiste Guy Debord, que « parler du spectacle, c'est aussi parler du réel, mais c'est principalement parler d'une opération d'amplification, duplication, transposition du réel » (2009 : 92). Face à la mise en scène contemporaine, le réel finit par être perçu quasiment comme un kaléidoscope de possibilités pouvant le manipuler.

D'un point de vue dramaturgique, les œuvres de Plínio Marcos portées à la scène par les compagnies *Gente* et *Gente-de-fora-vem* suivent ce désir d'imprégner la scène d'une teneur politique incontestablement présente en elles. Il est intéressant de remarquer la valeur des thèmes lancés par Plínio Marcos, abordés avec une telle vigueur que – dans le cas de *Barrela*, il y a plus de 50, et dans le cas de *Navalha na carne*, il y a plus de 40 ans – ces thèmes font encore preuve d'un très grand pouvoir de provocation, poussant également à réfléchir au sujet de la scène contemporaine. Cependant, un bon texte ne présuppose pas une mise en scène de qualité, du moins quant à ce qui établit le « statut » actuel de la scène théâtrale.

La notion de « discours spectaculaire » est une clé de lecture pour la scène contemporaine. Le discours de la scène, ou spectaculaire, se trouve en lien avec le traitement de la mise en scène

---

<sup>1</sup> “[...]dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e por isso entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização” [Traduction libre].

prise comme génératrice de sens en elle-même, alors même qu'elle articule le spectacle avec une gamme d'intensités possibles (Ramos, 2009 : 99). Ce même essayiste se réfère à la distinction aristotélique entre le *mythos* et l'*opsis* pour évaluer la production théâtrale contemporaine. Le *mythos*, c'est l'élément « littéraire de la tragédie – sa structure narrative, ou trame » (2009 : 95), en d'autres termes, ce qui est le propre du texte. Dans ce même sens, Cohen (2006) suggère que le *mythos* est ce qui fait le « remplissage de signification » de la mise en scène. D'autre part, l'*opsis* est l'« élément de la matérialité et de la visualité du spectacle tragique » (2009 : 95). Pour l'essayiste, il y a une prédominance de l'*opsis* aristotélique au détriment du *mythos* dans le théâtre contemporain. Pour l'auteur, cette prédominance

[...] configure une théâtralité élargie à tous les arts performatifs et représente un changement radical de paradigme face à la réflexion aristotélique de la *Poétique*, mais n'entraîne pas forcément l'épuisement d'une notion telle celle de *mimesis* en tant que concept opérateur<sup>2</sup> (Ramos, 2009 : 99).

Ainsi, c'est à partir de la notion de « performance spectaculaire » (Ramos, 2009 : 89) que nous observons les mises en scène en question. Les deux pièces ont pour point de départ des textes du canon de la littérature dramatique brésilienne ; cependant, la notion de « performance spectaculaire » fournit des données importantes pour que l'on réfléchisse au traitement donné à ces spectacles par leurs directeurs respectifs. En dépit de l'importance du texte dans les mises en scène citées, celui-ci intègre l'ensemble de la scène, qui ne se base plus sur sa centralité. Le spectacle cesse donc d'être « accessoire » du texte pour devenir « objet intrinsèque » en lui-même (Ramos, 2009 : 92). D'autre part, le texte de Plínio Marcos, par son actualité et sa pertinence, se trouve, nous le pensons, parfaitement en phase avec les tendances théâtrales les plus contemporaines. On surmonte, par là, la possible limitation qu'on pourrait associer aux œuvres de cet auteur, estimées par plusieurs critiques comme datées du point de vue thématique comme de celui de la forme.

### **La mise en scène : le ressort**

Le point de départ pour que l'on pense le théâtre contemporain est, pour cette raison, la mise en scène « considérée comme langage dans l'espace et en mouvement », face à laquelle s'établissent toutes les « possibilités de réalisation du théâtre » (Artaud, 2006 : 46). Certains procédés de création scénique, surtout les plus récents, privilégient en leur élaboration le texte scénique au détriment du texte dramatique, qui occupera donc un espace moins important à l'intérieur de cette hiérarchie

---

2 “[...] configura uma teatralidade expandida para todas as artes performativas e, representa uma mudança radical de paradigma frente à reflexão aristotélica da *Poética*, mas não implica necessariamente que uma noção como a de *mimesis* se esgote como conceito operador”. [Traduction libre]

(Cohen, 2006 : 27). Dans ce sens, le texte dramatique « n'est plus le dépositaire de sens en attente d'une mise en scène qui l'exprime, l'interprète, le transcrive [...] » (Pavis, 2008 : 69). Le metteur en scène français Antonin Artaud, en tant que l'un des précurseurs de la mise en scène de la contemporanéité, a légué le postulat que plusieurs partagent en leurs pratiques de nos jours : « C'est autour de la mise en scène, considérée non pas comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute la création théâtrale, que sera constitué le langage-type du théâtre » (Artaud, 2006 : 106-107).

Les metteurs en scène de *Barrela* et *Navalha na carne* mettent en avant un exemple d'intertextualité à laquelle Pavis se réfère. Pour l'essayiste, l'exposition d'un même texte dramatique et spectaculaire à un nouveau « contexte social », c'est-à-dire, « à d'autres textes et discours étayés sur le réel par une société donnée » (2008 : 33) modifie fortement les possibles lectures qu'une même œuvre peut susciter. Donc, quand *Barrela* et *Navalha na carne* sont réalisées à Salvador de Bahia, ce changement de contexte promet en lui-même des transformations des clés de lecture que le public peut avoir, correspondant à ce que Pavis appelle « idéologisation du texte dramatique et de la représentation » (2008 : 32).

À partir du concept d'« idéologisation » suggéré par Pavis (2008), Fernandes (2010) pense qu'une des caractéristiques du théâtre contemporain, c'est son lien étroit avec les thèmes de l'actualité. Naturellement, la thématique plinienne déborde lors de sa propre mise en scène, n'étant pas différente des mises en scène référées : autant dans *Barrela* que dans *Navalha na carne*, la composition des discours spectaculaires fait de la scène un lieu privilégié, en la considérant comme « tous les systèmes signifiants dont l'intention est productrice de sens pour le spectateur » (Pavis, 2008 : 21) ; en d'autres termes, tous les éléments qui composent la mise en scène, à laquelle il est possible d'associer un signifié pour l'ensemble de l'œuvre. Elle devient l'une des grandes sources génératrices de sens pour le théâtre contemporain. Dans les mises en scène référées tout particulièrement, prenant en considération l'urgence des thèmes traités par Plínio Marcos dans les deux, la scène surgit comme « un espace de provocation, réflexion et proposition »<sup>3</sup> (Rosa, 2006). Et voici l'un des désirs des compagnies comme celles ci-référées : produire, outre des bons spectacles, des clés de réflexion sur le moment historique que nous vivons. Cette conception devient quasiment inévitable tout particulièrement dans l'espace brésilien, étant donné les indicateurs sociaux actuels, et malgré les changements de ce cadre là dont nous avons pu être témoins ces dernières années, qui laissent encore à désirer.

---

3 Le document référé fait partie des journaux de travail du processus de création du groupe et se trouve ci-référé de la forme suivante : ROSA, André. *Apontamentos sobre a encenação de Navalha na carne do teatro Gente-de-fora-vem*. Salvador, 2006.

André Rosa (2006), assistant de direction et préparateur corporel du spectacle *Navalha na carne*, rappelle que « chez Plínio, seuls les subalternes parlent ». En d'autres termes, l'auteur a créé, dans le texte et sur la scène, des espaces pour que la voix de ceux qui auparavant n'y avaient pas droit fût entendue. Dans cet espace, des éléments considérés comme subalternes

[...] peuvent prendre position, organiser des idées, des opinions à propos de leur situation, des réglages et ordres qui ne les considèrent pas comme des individus participants, mais des bêtes, des objets de désir et de l'intense maintien de cette diversion de classe qui va de pair avec les préjugés de race, sexualité et genre, qui font la performance de cette idée de nation si bien fondée sur l'unité et dans le progrès au détriment de toute initiative pour une insertion critique qui envisage cette nation comme une mise en scène quotidienne de la destruction de ces subjectivités<sup>4</sup> (Rosa, 2006).

Sur scène, ces aspects sont traduits sous forme de violence et d'agressivité, accompagnés d'une dose de sordidité presque spontanée chez certains personnages. Cela dépeint peut-être bien ce que Fernandes appelle le « réalisme cru » (2010 : 172) présent dans la dramaturgie de quelques auteurs contemporains, dont Plínio Marcos peut être considéré comme l'un des précurseurs. La scène dans *Barrela* et *Navalha na carne* se trouve enveloppée par la crudité et par la cruauté que les flagrants dramatiques pliniens promeuvent. D'après la citation ci-dessus, la « destruction des subjectivités » que la société brésilienne articule est un donné important pour que l'on comprenne l'explosion violente venue des classes moins favorisées. L'emploi de la force et de la coercition peut être interprété comme une attitude devant la vie, adoptées par quelques uns de ceux qui ont leurs « subjectivités détruites » au quotidien (Rosa, 2006). À partir de là, on crée une sorte de cercle vicieux à l'intérieur duquel le subalterne, à maintes reprises, réagit reproduisant des attitudes de soumission face à l'autre : « détruit et anéanti en tant qu'individu, je ne vois pas l'autre qui est lui aussi anéanti pour être noir, femme ou homosexuel » (Rosa, 2006). Cette manifestation de mépris devient évidente, par exemple, quand surgit une présence « étrangère », comme le Gamin harcelé dans *Barrela*. Face à cela, l'« emploi de la violence comme attitude efficace pour obtenir toujours ce qu'on souhaite » (Rosa, 2006) finit par devenir paramètre de conduite dans un environnement hostile.

## **La scène liminaire**

---

4 “[...] podem se posicionar, organizar ideias, opiniões acerca da sua situação, das regulações e ordens que não os consideram como indivíduos participantes, mas animais, objetos do desejo e da intensa manutenção dessa diversão de classe que anda de mãos dadas com os preconceitos de raça, sexualidade e de gênero, que fazem a performance dessa ideia de nação tão bem alicerçada na unidade e no progresso em detrimento de qualquer iniciativa de uma inserção crítica que olha essa nação como uma encenação diária da destruição dessas subjetividades”. [Traduction libre]

Le concept de liminarité appliqué à la scène théâtrale et/ou politique apparaît d'une façon percutante dans les travaux de la chercheuse cubaine installée au Mexique Illeana Diéguez Caballero, qui trace, dans la majorité d'entre eux, un panorama artistique, politique et théâtral concernant des pratiques artistiques et politiques des premières années du XXI<sup>e</sup> siècle, en Argentine, au Mexique, au Pérou et en Colombie. Les zones-frontières où l'on observe de possibles tensions entre l'art et la vie, l'éthique et l'esthétique, l'art et la politique dans les manifestations scéniques contemporaines de l'Amérique Latine constituent le cœur de ses études. Pour cette auteure, le principal à être traité dans une étude à propos de la scène contemporaine, c'est de prendre en considération ce que l'on produit dans le « territoire non théâtral, non esthétique : les gestes symboliques qui placent des volontés collectives dans la sphère publique et construisent selon d'autres manières leur être politique » (Caballero, 2011 : 14). Les recherches de Caballero démontrent ainsi un intérêt plus immédiat à la « théâtralité et non spécifiquement au théâtre » (2011 : 13), lue dans une perspective liminaire : limitrophe et frontalière.

L'évidente politisation des pratiques artistiques, en particulier dans le champ des théâtralités contemporaines constituant le panorama latino-américain, a été prise en considération par plusieurs chercheurs qui ont ouvert un espace de réflexion sur la constitution de ces nouvelles syntaxes scéniques de l'Amérique Latine, visant non seulement à « développer une analyse sur leur complexe hybridisme artistique, mais aussi à considérer leurs articulations avec le tissu social dans lequel elles se trouvent insérées » (2011 : 21). Selon Caballero, ces nouvelles modalités de configurations scéniques, ou nouvelle « forme de produire le facteur scénique », ont redéfini « le concept de théâtralité de moins en moins attaché à l'exercice des hiérarchies théâtrales et aux mécanismes de la mise en scène » (2011 : 25). Ce fait se manifeste dans l'intérêt croissant pour de longs « processus de recherche et expérimentation dans la recherche de thèmes, langages et moyens », qui maintes fois incluent des « travaux de recherche de terrain, avec des critères et pratiques plus collectives et hétérarchiques ».

Le concept liminaire tel que le définit Caballero est porteur d'un sens double : outre son emploi en tant que stratégie artistique unique d'entrecroisements et transversalités, il sert à l'analyse de la « condition ou situation d'où on vit et produit l'art » : « Le liminaire intéresse aussi comme condition. À partir de sa condition théorique, la liminarité est une espèce de feinte produite dans les crises » (Caballero, 2011 : 34).

D'un point de vue théorique, il est important de revenir sur des notions avec lesquelles plusieurs auteurs (des arts du spectacle ou non) communiquent pour composer une formulation conceptuelle de ce qui est l'hybridation dans la contemporanéité – conceptions qui nous servent bien entendu à penser le théâtre :

[...] "liminarité", "drame social", "communitas", de Victor Turner ; "convivialité", "événement convivial", "événement poétique de langage", "événement *expectorial*", de Jorge Dubatti ; "art relationnel", "œuvre d'art comme interstice social", "transparence du réel", "esthétique relationnelle", Nicolas Bourriaud : "acte éthique", "architectonique", "carnavalisation", "corps grotesque", "corps hybride", de Michail Bakhtin ; "hybridation", de Homi Bahbha, "cultures hybrides", de Nestor Garcia Canclini. D'une façon plus spécifique j'emploie aussi les dénominations : "situationnisme", "construction de situations", "société du spectacle", de Guy Debord, "Théâtre invisible", d'Augusto Boal ; "théâtre du réel", de Maryvonne Saison<sup>5</sup> (Caballero, 2011 : 35-36).

La caractéristique de l'interprétation des arts performatifs et de leurs possibles théâtralités exprime l'état « liminaire » ou « marginal » qui compose le faire artistique de la scène contemporaine en plusieurs espaces de production, surtout en Amérique Latine. Ainsi, « toute expression performative se trouve en relation ou 'exprime' une expérience" (Caballero, 2011 : 39). Dans ce sens, une partie importante des artistes contemporains s'intéressant aux thèmes de l'actualité vivent également dans un état de frontière : entre l'artiste et le citoyen (Caballero, 2011 : 37). Ce sont ces priorités qui font de la liminarité non seulement « une situation de marge, d'existence à la limite », mais qui est également « porteuse de changement, proposant des seuils transformateurs » (Caballero, 2011 : 38) des syntaxes scéniques possibles.

Dans la mêlée de conceptions qu'embrasse le théâtre dans son volet liminaire, le réel, entendu comme la réalité et ses événements, devient une source d'inspiration pour la création. Quoique sa présence « inquiète » fasse partie de la pensée scénique de maintes modalités de création contemporaine, il existe « une déviation dans la perception spontanée de ce qui constitue notre réalité ». Ce qui nous amène à citer Saison, pour qui « le réel, aujourd'hui, est occulté », dont « le constat de l'occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l'accès au réel » (*apud* Caballero, 2011 : 44). D'où le fait que la présence du réel dans les théâtralités possibles, outre l'« hyper-réflexion [...], fait appel à l'entrecroisement du social et de l'artistique, mettant en valeur l'implication éthique de l'artiste » (Caballero, 2011 : 45).

De cette manière, on fait ressortir « les aspects sociaux de la liminarité » (Caballero, 2011 : 59) s'intéressant aux théâtralités possibles à l'intérieur de contextes de production scéniques maintes fois marqués par des incongruités sociales qui conditionnent les pratiques poétiques. Pour Caballero, « la marginalité n'est pas exactement une alternative poétique, mais une conséquence de

---

5 “[...] “liminaridade”, “drama social”, “*communitas*”, de Victor Turner; “convívio”, “acontecimento convivial”, “acontecimento poético de linguagem”, “acontecimento *expectorial*”, de Jorge Dubatti; “arte relacional”, “obra de arte como interstício social”, “transparência do real”, “estética relacional”, Nicolas Bourriaud: “ato ético”, “arquitetônica”, “carnavalização”, “corpo grotesco”, “corpo híbrido”, de Mikhail Bakhtin; “hibridação”, de Homi Bahbha, “culturas híbridas”, de Nestor Garcia Canclini. De modo mais específico também utilizo as denominações: “situacionismo”, “construção de situações”, “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, “Teatro invisível”, de Augusto Boal; “teatro do real”, de Maryvonne Saison”. [Traduction libre]

la structure sociale » (Caballero, 2011 : 59). Cette dernière assume donc la nécessité d'observation de la « liminarité en tant que défamiliarisation de l'état habituel de la théâtralité traditionnelle et en tant que proximité plus marquée de la sphère quotidienne » (Caballero, 2011 : 60). À quelques artistes, il a été donné de réfléchir sur leur monde selon l'approche analysée par Caballero. Ainsi, désir poétique et nécessité poétique marchent ensemble, formatant ces scénarios liminaires, limitrophes et hybrides.

### ***Navalha na carne* : un « combat de coqs »<sup>6</sup>**

À partir de la scénographie de *Navalha na carne*, dans la mise en scène de la compagnie *Gente-de-fora-vem*, le public était invité à assister à une sorte de combat de coqs, où les acteurs se battaient en disant le texte de l'auteur santiste. La scénographie était composée d'une arène semblable à une cage pouvant contenir un peu plus de 30 personnes, au centre de laquelle trois personnages du bas-fond brésilien « défilaient ». La critique des dialogues pliniens entraînait ainsi en écho avec la scénographie et mettait en valeur la densité de la situation dramatique, transformant la scène en « discours spectaculaire » (Ramos, 2009 : 99), en phase avec les préoccupations de la mise en scène contemporaine.

Cette mise en scène a été d'abord créée dans une des salles de classe de l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Bahia (UFBA), à l'intérieur de laquelle se dressait la « cage ». Cette décision de la direction du spectacle de ne pas assumer la « boîte noire » comme essentielle pour raconter l'histoire des trois personnages de la pièce démontre un choix esthétique. Évidemment, ce choix peut être considéré comme d'ordre conceptuel, ce qui montre « non seulement une conception de théâtre, mais une attitude par rapport à la vie et à la ville dans le contexte contemporain » (Costa, 2009 : 59).

À l'intérieur du jeu proposé dans la mise en scène, la scénographie en elle-même fonctionne comme une balise dans la conception de cet univers dépeint. D'après Fernandes (2010), il s'agissait d'une « scénographie sociométrique », prête à dévoiler, dans le jeu scénique et dans la relation créée entre les acteurs et le public, la nature de quelques relations sociales. La scénographie de *Navalha na carne* a acquis une signification symbolique prépondérante, dépassant la teneur politique comprise dans la décentralisation de la scène hors de l'édifice théâtral. L'arène dans laquelle sont exposées les relations épuisantes de trois figures marginalisées fonctionne comme un résumé de la situation où vit une partie de la population du Brésil. Le *Huis-clos*, comme Sartre l'a suggéré, est

---

<sup>6</sup> Le terme a été emprunté d'une déclaration de la metteuse-en-scène Juliana Ferrari en témoignage cueilli par l'auteur et dont la référence vient notée ici de la forme suivante : FERRARI, Juliana. *Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009*. Salvador-BA, 2009.

une arène privilégiée pour qu'on puisse mieux visualiser certaines misères humaines. Plus largement, la nature du jeu psychologique tissé par Plínio Marcos est de l'ordre de l'humain – au détriment de la situation sociale où l'on vit. Cependant, le manque de perspectives quant à l'avenir (condition, d'ailleurs, de tous ces personnages mis en cage) amplifie la teneur violente de la scène proposée. Il y a, dans les deux mises en scène, une métaphore commune, en rapport avec l'espace où l'action a lieu, qui fait ressortir la clôture où vivent les personnages. Autant sur le plan métaphorique que concret (la cage de *Navalha na carne*, la prison dans *Barrela*), les liens et l'asphyxie présents chez les personnages se font remarquer dans la façon dont l'espace scénique est bâti.

La scène initiale de *Navalha na carne* propose au public (presque en l'incitant) une relation différente avec les acteurs. Le casting, dans un ballet provocateur et inouï, se met en rapport avec celui-ci en l'invitant à entrer dans la cage au son de la chanson *Som do inferno* du groupe « Detentos do Rap ». Les acteurs suggèrent des positions sensuelles pour la danse et des mouvements qui peuvent être facilement associés à la torpeur des usagers de drogues, développés dans une relation voyeuriste de qui se sait observé. Pour Rosa, la scène

Consiste à diriger le public vers une salle [...], où il y a une espèce de cage, un poulailler – un carré de 5 x 5m, fait entièrement de bois récupéré, lattes, objets de démolition, avec une petite porte qui reste ouverte invitant le public à y entrer au son de Detentos do Rap [...], à fond, provenant d'une petite radio, du type *micro-system*, qui se trouve à l'intérieur du cirque dressé. Dans cette cage-poulailler se trouvent trois personnages qui dansent, en s'exhibant entre eux et, à l'arrivée des nouveaux visiteurs [...]. Ces personnages commencent l'exhibition de leur corps à ce public, utilisant la persuasion, la sexualité, l'érotisme comme une voie possible pour plaire à ceux qui s'introduisent dans l'enclos. La scène dure à peu près 3 minutes : une prostituée, un proxénète et un homosexuel se partagent les personnes et leur attention, dans un jeu d'offre et recherche<sup>7</sup> (Rosa, 2006).

L'arène ouverte par la mise en scène suggère une interprétation de la société où nous vivons. Dans la danse des personnages, se révèle, selon Rosa (2006), un univers de « possibilités » pour que l'on se rende compte de « comment la Nation est faite ». Dans ce sens, la scène rend possible, d'une certaine façon, un regard plus critique sur la place que les marginalisés occupent dans notre société. Le discours standard « figé classe les subalternes comme une strate sociale dégénérative » (Ferrari, 2009). La valeur que l'incroyance acquiert en face des promesses d'avenir rend impossible « toute possibilité d'organisation et d'action » (Rosa, 2006) de la part des populations subalternes. Une fois

---

<sup>7</sup>“Consiste em direcionar o público para uma sala, [...], onde há uma espécie de jaula, um galinheiro – um quadrado de 5m por 5m, todo feito de restos de madeira, sarrafos, objetos de demolição, com uma portinha que está aberta convidando o público para adentrar ao som de Detentos do Rap [...], muito alto, tocando num radinho, tipo micro-system, que se localiza dentro do circo armado. Nessa jaula-galinheiro estão três personagens, dançando, exibindo-se entre si e, com a chegada dessas novas visitantes [...]. Essas personagens começam a exibição de seus corpos para esse público através da persuasão, da sexualidade, do erotismo como uma via possível de agradar os que estão adentrando ao recinto. A cena dura em torno de 3 minutos, onde uma prostituta, um cafetão e um homossexual, dividem pessoas, atenção, num jogo de oferta e procura”. [Traduction libre]

de plus, c'est la scène et l'univers construit par Plínio Marcos qui dépeignent la situation de ces populations.

La mise en scène de *Navalha na carne*, selon la metteuse en scène Juliana Ferrari, rend possible la réalisation d'« un théâtre sortant de la boîte noire, de ces dogmes qui règnent ici à Bahia » (Ferrari, 2009). La scène contemporaine, d'une façon générale, a forgé, de par sa manière de jouer avec les moyens de production, des éléments qui font partie de ce qui est indispensable au faire théâtral. Je me réfère, par exemple, à l'apparat technique que la mise en scène citée a laissé de côté. Il y a un caractère délibérément idéologique lorsque des conceptions du spectacle de cette nature sont assumées. D'autre part, il est important de mentionner la difficulté que certains groupes doivent affronter, surtout ceux d'envergure plus modeste, pour rester sur scène ou même pour produire des spectacles dont les ressources financières nécessaires soient plus conséquentes. *Barrella* et *Navalha na carne* ont toutes deux été générées à partir d'une petite production, donc grâce à un petit budget.

Autant dans *Navalha na carne* que dans *Barrela*, les acteurs vivent ce que Fernandes (2010) appelle une « auto-exposition effrayante ». L'excès produit par les images usées des personnages atteint effleure le grotesque, estimé par la scène contemporaine, surtout lorsque certaines formes théâtrales assument un langage au caractère « hyperréaliste ». Cette caractéristique est commune aux œuvres pliniennes : les corps, dans les deux mises en scène, sont toujours trop exposés, vulgaires. Les habitudes des personnages sont toujours trop excessives, constituant peut-être un reflet de l'excès que leur existence représente pour une partie de la société. Rosa attire l'attention sur la scène où le personnage de Neusa Sueli, dans *Navalha na carne*, se lave les parties génitales et, « en même temps, les aisselles, le visage, et essuie tout dans la même serviette » (Rosa, 2006). Elle identifie une « déformation de l'aspect » (Rosa, 2006) de ce personnage, spécialement à ce moment-là. Cependant, Vado, Veludo et les prisonniers de *Barrela*, à plusieurs moments de la mise en scène, « se zoomorphisent », surtout dans les moments où la règle qui s'impose est celle d'attaquer pour se protéger. Neusa Sueli, quoique subjuguée par le proxénète, ne se freine pas en le menaçant, avec la lame qu'elle porte dans son sac à la main ; le proxénète à son tour acquiert, lui aussi, des traits bestiaux lors de séances d'humiliation auxquelles il soumet Neusa Sueli et Veludo ; Tirica gagne des contours encore plus cruels en avançant sur Portuga et en l'étranglant. Lors de scènes à teneur presque insupportable, seins, nombrils, fesses, parties génitales, cris, armes, viol, sang, sont exhibés, sans compter des agressions et toute une liste de ce que l'on peut généralement considérer comme obscène.

Dans *Barrela*, des latrines se trouvent constamment à l'avant-scène pour recueillir les excréments des hommes enfermés en ce lieu, où au moins l'un des personnages défèque, dos au public. Cette scène, entre autres, est suffisamment frappante pour susciter un rire dissimulé chez le

spectateur. La seule apparition d'une fesse d'homme, étant donné la teneur grotesque qu'elle prend dans ce contexte-là, suffit pour susciter un dérangement chez le public.

Cependant, la relation avec l'élément grotesque dans *Barrela* est poussée à son degré le plus haut lors d'une des scènes les plus fortes du spectacle : le viol d'un jeune prisonnier pour une raison banale auquel participent au moins cinq détenus. Seul l'un d'entre eux reste en dehors de l'action, en raison, on le suppose, de problèmes d'érection – étant considéré un « brocha », un impuissant, par les autres détendus. Le *black-out* utilisé lors de la scène n'empêche pas le public d'entendre les hurlements de douleur du garçon violé, ni les gémissements de plaisir des prisonniers qui, finalement, « enculent » le jeune homme.

### ***Navalha na carne* : la fusion de la scène et des spectateurs**

D'un point de vue esthétique, l'« arène sociale » présentée dans la mise en scène de *Navalha na carne* dans cet espace théâtral, forge également de nouvelles relations entre les éléments divers de la mise en scène : entre les acteurs, entre metteur en scène et acteurs, entre scénographe, costumier etc. Cependant, la relation que l'on remarque le plus dans cette perspective de transformation est celle qui existe entre acteurs et spectateurs et, d'une manière plus large, entre théâtre et public. À l'intérieur de l'espace théâtral en question se trouvent incluses des nouvelles conceptions relatives à la sphère publique et à la mise en valeur des « espaces de rencontre » (Costa, 2009 : 59). Dans ce cas, la rencontre se fait pour qu'on voie et réfléchisse à la situation de trois personnages de l'univers marginal brésilien.

La sortie de l'édifice théâtral conventionnel rend possible un progrès dans le rôle qu'assume le spectateur de ce « nouveau » théâtre. Le déplacement de la scène vers des ambiances extra-théâtrales permet au public de réfléchir à la maturation de son rôle en tant que spectateur. Ce fait révèle une préoccupation de nature politique, grâce auquel la mise en scène ne retombe pas dans un formalisme esthétique peu productif. À cet égard, Cohen considère que la recherche de nouveaux espaces pour le théâtre « instaure d'autres vraisemblances dans le transport des signes, créant des ambiguïtés dans les relations classiques de la représentation – par l'altération de contextes – et, insérant, dans ce déplacement, d'autres cognitions et participations de la réception » (2006 : 101 et 103).

En réalité, la scène contemporaine, comme suggère Cohen (2006), déplace des éléments d'autres scènes déjà connues et les utilise comme fondement de nouvelles conceptions. Ainsi, quand on réfléchit à la relation scène/public. Dans le cas de *Navalha na carne*, la proximité de la scène est un élément qui intensifie le grotesque qui y est présent. La relation des spectateurs aux personnages

est, dans ce cas, de l'ordre du témoignage, un témoignage terrible dans lequel « la sueur, les odeurs des acteurs se mélangent avec la respiration de ces individus » (Rosa, 2006). Rosa admet également que la mise en scène casse, ainsi, une possible « hiérarchie » que la scène peut établir face au public. Le déplacement du public vers une proximité de l'action dramatique le place dans une situation moins passive face aux événements scéniques, « un réceptacle de toute l'idéologie qui est en train de se développer dans les interstices de cette mise en scène » (Rosa, 2006). Dans le cas de *Navalha na carne*, le public compose la scène car il se trouve entièrement à l'intérieur de celle-ci :

[...] quand chaque individu qui s'y trouve sent les odeurs des acteurs, leur salive, leur sueur, distribués dans l'espace, en regardant cette mise en scène sous des angles divers, cela éloigne de l'idée d'une performance isolée et assurée par la frontalité de la vision unificatrice<sup>8</sup> (Rosa, 2006).

Il y a aussi une forme à laquelle la mise en scène de *Navalha na carne* identifie ses personnages. La scène met trois figures au centre de l'arène : un acteur noir, qui porte un slip de bain pendant tout le spectacle, joue le rôle du proxénète Vado, exploitateur de la prostituée Neusa Sueli. Pendant toute la mise en scène ces deux figures jouent constamment « au chat et à la souris ». La troisième figure est celle de Veludo, personnage à partir de qui le conflit commence à se déployer. Dans cette œuvre, c'est sa présence qui « inverse l'ordre, brouille les règles, déboussole les normes » (Rosa, 2006). La figure de l'homosexuel, dérangeante par son allure corporelle, son sarcasme, et la nature presque allégorique qu'elle possède – dont l'expression se dilate et acquiert des sens dépassant le sens littéral – est déléguée à la fonction de fomenter l'action dramatique et promouvoir, lors du combat de coqs, la discorde au-delà de celle déjà vécue par tous, y compris lui-même.

La mise en scène joue avec quelques questions de nature érotique quand elle exhibe, durant une bonne partie du spectacle, les personnages dans une situation de flirt avec le public. Quand la mise en scène propose à l'acteur de draguer les spectateurs, selon Rosa (2006), elle « favorise une distorsion dans les catégories qui provoquent l'étonnement du public et, peut-être, le début d'une remise en question des rôles imposés et construits socialement et culturellement ». On remarque également l'importance de la relation d'exploitation que Vado, lui aussi une figure subalterne, transfère sur Neusa quand il l'exploite lui-même, en la conditionnant doublement à sa situation de « membre de la racaille ».

Outre les facteurs sociaux qui imposent à une partie de la population de vivre en des situations de misère et pauvreté, un autre élément est contenu dans cette réflexion. Ce qui pousse

---

<sup>8</sup> “[...] quando cada indivíduo que ali está sente os odores dos atores, sua saliva, suores, cheiros, distribuídos pelo espaço, olhando esta encenação de diversos ângulos, isso rompe com a ideia de uma performance isolada e assegurada pela frontalidade da visão unificadora”. [Traduction libre]

Neusa Sueli à se sentir comme un « non-sujet », où un « excès à l'intérieur de la structure sociale » (Rosa, 2006) est accompli par la combinaison d'une situation sociale de misère – que tous les membres de la « racaille » subissent – et l'exploitation promue par ses propres « pairs », dans le transfert de ses oppressions. De même, dans *Barrela*, c'est Bereco – un des détenus – qui maintient l'ordre dans la cellule. Ce personnage, au point culminant de l'oppression, tente de délimiter, par la coercition, un domaine minimal dans cette ambiance de souffrance généralisée. Ainsi Vado, « malgré son état de subalterne, montre la poursuite des valeurs de l'oppression en adoptant par son discours et ses attitudes les actions d'un blanc hétérosexuel et colonisateur » (Rosa, 2006).

Face à cela, Neusa n'a d'autre choix que de négocier avec ce qu'elle possède : son corps. C'est à partir du plaisir qu'elle réussit à donner à Vado qu'elle conquiert la tendresse et l'attention souhaitées. Rosa perçoit le sexe comme une possibilité de survie entrevue par le personnage. Ainsi, Neusa elle-même réitère les conceptions oppressantes de son partenaire « quand elle délègue à cet homme le devoir de lui faire éprouver du plaisir, de l'amitié, [...] et, ce faisant, lui donne la prérogative d'être son Homme à elle » (Rosa, 2006). La même attitude centralisatrice est reproduite par les personnages Tirica et Portuga, qui jouent le jeu psychologique tragique de *Barrela*. Portuga vit tourmenté par le fantôme de l'épouse qu'il a assassinée. Les cauchemars où il voit constamment la figure de son épouse morte, le poussant à réveiller tout le monde dans scène initiale de la pièce, légitime le désir des autres de le soumettre. Curieusement, dans *Barrela*, l'acte de soumission s'opère toujours par la voie de la violence sexuelle, comme nous l'avons déjà mentionné. Celui qui n'accorde pas son comportement à ce qu'on attend de lui dans ce contexte mérite d'être violé pour qu'ainsi il soit vu comme « moins homme » que les autres. Acculé par les menaces de viol, Portuga, dans le jeu de transfert d'oppression, raconte à tous le secret de Tirica, qui avait eu des rapports sexuels avec un détenu dans une autre cellule. De la même manière, ce fait donne à tous le droit supposé de le soumettre.

Dans *Navalha na carne*, l'action se construit de manière triangulaire avec le concierge homosexuel, Veludo. Il y a, dans l'œuvre de Plínio Marcos, toute une série de personnages dont la condition sexuelle n'est pas hétéronormative. Dans plusieurs autres pièces également, les désirs et instincts peuvent, à maintes reprises, devenir la cause d'une certaine confusion à ce sujet. C'est le cas des six hommes de la prison de *Barrela*, dont les désirs les plus profonds sont matérialisés dans un acte sexuel forcé avec l'un des détenus (du même sexe, évidemment). Pour Rosa, il y a une conscience politique délibérément exprimée quand le dramaturge inclut des personnages homosexuels dans la liste de ses productions. Pour l'essayiste, « être homosexuel dans les textes de Plínio Marcos équivaut à être subversif et cela est la raison pour laquelle [l'auteur] performe toujours cette homosexualité dans ses écrits » (Rosa, 2006).

## ***Barrela* : théâtre invisible**

Contrairement à la mise en scène de *Navalha na carne*, *Barrela* a été réalisé dans un espace conventionnel de théâtre à l'italienne, et, dans les saisons suivantes, dans une demi-arène. Cependant, quelques éléments employés par la mise en scène du spectacle démontrent des habiletés importantes pour notre réflexion. Nous considérons comme incontournable l'exemple de la scène initiale : elle se déroule dès le hall de l'édifice théâtral, sans que le public le sache pour autant. Alors que les spectateurs attendent pour entrer dans la salle de spectacle, un jeune acteur « déguisé » en spectateur est abordé par d'autres acteurs habillés en policiers. Le jeune refuse l'abordage en réagissant violemment par des cris, en exigeant que les policiers le lâchent. Ceux-ci n'obéissent pas et le harcèlent d'avantage, devant tous. Le public réel est saisi de stupeur devant une situation qui n'est nullement confortable : la vision du jeune homme persécuté par les supposés policiers jusqu'en dehors du hall. Le comportement que le jeune acteur « déguisé en spectateur » assume avant d'être abordé, produit un certain étonnement chez le public qui attend. Le jeune semble étourdi, sort et rentre quelques fois de ce lieu, enfonce ses mains dans ses poches pour les enlever ensuite à plusieurs reprises, sans que, pour autant, son comportement dépasse les limites de la ressemblance avec celui des autres personnes présentes dans cet espace. Cependant, aux yeux du public, ce jeune homme est potentiellement suspect. Au moment de sa plus grande exaltation, le jeune crie le nom de « Claudio », sans que pour autant le public devine que ce nom est celui du Garoto emprisonné pour une bagatelle, qui est violé au cours de la pièce.

Le spectacle reproduit, dans sa scène initiale, les circonstances contenues dans l'œuvre de Plínio Marcos et propose une avant-mise-en-scène au caractère provocateur. Cette espèce de « théâtre invisible » qui s'établit dans le hall du théâtre, introduit le public dans l'univers des personnages de la pièce : sept détenus dans une cellule de prison. Après la confusion provoquée par l'abordage du jeune homme par les policiers, un des acteurs jouant ce rôle s'adresse au public comme à un groupe venu dans une prison un jour de visite. D'un ton hostile, les « policiers » exigent que le public se divise en deux files : l'une d'hommes, l'autre de femmes. L'univers carcéral dépeint dans ce spectacle est marqué par une masculinisation extrême au point de provoquer, à certains moments, étonnement et tristesse chez le spectateur, ce qui est accentué par la division sexiste que la mise en scène propose.

En entrant dans l'espace scénique, frappé par le choc de la situation antérieure, le public reçoit une empreinte sur sa main, comme une marque les identifiant comme visiteurs d'une prison. En vérité, ce qui marque le public, c'est l'agressivité avec laquelle la première scène est dépeinte.

Ainsi, il pénètre dans le théâtre sous le poids de l'univers dépeint par Plínio Marcos et par la Compagnie de Théâtre *Gente*. Ces personnes garderont sans doute la marque permanente de la réalité dépeinte par cette mise en scène.

La scène initiale de la mise en scène, qui se sert de la rue pour établir l'action, pointe vers une des voies que le théâtre contemporain a prises. Le théâtre gagne du sens et acquiert une nouvelle approche quand il s'approprie d'espaces qui, au-delà de leur caractère alternatif, font partie du tissu urbain. Le théâtre finit par acquérir une vigueur pour son sens lorsqu'il communique avec la ville proprement dite. Il s'approche ainsi, d'après les mots de Cohen, « des contextes quotidiens » (2006 : 101). L'essayiste complète son propos en affirmant que ce fait se produit « à partir de l'effet de spectacularité du monde et de l'extension de l'artisticité en tant que regard esthétisant » (2006 : 101). Dans le cas de la scène de *Barrela* à laquelle nous nous référons, le « regard esthétisant » devient possible à partir du moment où le « code » de l'événement est transmis au public. C'est-à-dire, à partir du moment où il devient net pour le spectateur que l'épisode entre le jeune homme et les policiers fait partie du spectacle. À partir de ce là on peut générer, on l'espère, chez le public, des réflexions et prises de position que le théâtre puisse éventuellement susciter.

La scène initiale de *Barrela* propose une espèce de performance où le public, d'une certaine manière, entretient une relation d'identification en se mettant à la place de ce jeune homme. En puissance, toute personne qui y était présente aurait pu être une des victimes d'un abordage comme celui subi par le « suspect ». Dans ce sens, la scène citée propose, au-delà d'une représentation, « une expérience réelle [...] visant à être immédiate » (Lehmann, 2007 : 223). Dorénavant, il n'est pas excessif de dire, avec l'essayiste allemand, qu'il est possible d'effectuer une approximation entre la performance et la scène citée. De la même façon, le discours de la mise en scène de *Navalha na carne* est performatif, en raison de sa relation imminente à une expérience du réel. La metteuse en scène Juliana Ferrari (2009) assume la proposition d'un « combat de coqs », justifiant son choix par le fait que « les acteurs y étaient en lutte, en combat pour être vus en train de combattre, de s'entretuer, de se manger les uns les autres ». L'acte d'« enfermer » des personnes dans une cage et de les amener à assister à un groupe de personnes en train de s'attaquer, s'approche beaucoup de l'énoncé de Lehmann précédemment cité.

Il y a dans les deux mises en scène une tentative de rupture avec une supposée filiation du théâtre à l'édifice théâtral. On rompt aussi – bien que momentanément, comme dans le cas de *Barrela* – avec la structure qui place acteurs et public dans des lieux distincts, à l'intérieur duquel il est interdit au deuxième la manifestation à l'égard de ce qui se passe sur la scène. *Barrela* démontre cela par sa scène initiale provocatrice. Ainsi, les mises en scène analysées apportent au spectateur

une « expérience » scénique, dont on saisit le sens en l'éprouvant. Ainsi, le principe de base du théâtre – goûté concrètement – s'amplifie. Dans les mots de Lehmann :

Quand la distance entre acteurs et spectateurs est réduite de telle manière à ce que la proximité physique et physiologique (respiration, sueur, toux, mouvements musculaires, spasmes, regard) se superpose à la signification mentale, un espace d'une intense dynamique centripète, où le théâtre devient un moment d'énergies co-vécues et non plus de signes transmis, surgit<sup>9</sup> (2007 : 266).

Il est important de signaler que l'« expérience du réel » proposée par Lehmann ne se réfère pas forcément à une scène réaliste. Nous avons déjà mentionné le fait que l'intérêt de la mise en scène dans la contemporanéité pour le réel est plus prononcé, au détriment du réalisme et c'est à partir de la compréhension de ce postulat que l'« expérience » que nous citons peut se comprendre. Autant dans *Barrela* que dans *Navalha na carne*, on observe une intensification du « réel » dans les mises en scène. Cela se fait, d'une certaine façon, en raison des thèmes que les mises en scène favorisent.

Pour Übersfeld, le théâtre reproduit en son espace de représentation des structures qui définissent « non pas un monde concret, mais l'image que les hommes ont des relations spatiales dans la société où ils vivent, et des conflits qui soutiennent ces relations » (2005 : 94). Ainsi, l'essayiste conclut en affirmant que « l'espace théâtral est le lieu de l'histoire » (2005 : 94), étant donnée la teneur de « symbolisation » que la mise en scène jette sur les « espaces socioculturels » (2005 : 94). Dans les « espaces de représentation » auxquels nous faisons référence, que ce soit celui de *Barrela* ou celui de *Navalha na carne*, cela se fait d'une forme exemplaire. Ainsi peut-on, par le lien étroit observé entre les mises en scènes analysées et la réalité de la ville avec laquelle elles communiquent – Salvador de Bahia –, mieux comprendre, comme le suggère Pavis (2008 : 305), comment elles s'inscrivent « dans l'histoire et comment l'histoire s'inscrit en elles ».

## Références Bibliographiques

ARAÚJO, G. A., [2015]. *A violência na obra de Plínio Marcos: Barrela e Navalha na carne*, Salvador-BA, EDUFBA.

ARTAUD, A., [2008]. *Linguagem e vida*, Org. J. Guinsburg, S. Fernandes, A. Mercado Neto, São Paulo, Perspectiva.

\_\_\_\_\_, [2006]. *O teatro e seu duplo*, Trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes.

<sup>9</sup> “Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimentos musculares, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um espaço de intensa dinâmica centripeta em que o teatro se torna um momento das energias co-vivenciadas, e não mais dos signos transmitidos”. [Traduction libre]

- COHEN, R., [2006]. *Work in progress na cena contemporânea*, São Paulo, Perspectiva.
- COSTA, J., [2009]. Os sertões *do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens*, in WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J., *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- FERNANDES, S., [2010]. *Teatralidades contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, FAPESB.
- FERRARI, J., [2009]. *Depoimento ao autor em 21 de abril de 2009*, Salvador-BA.
- LEHMANN, H.-T., [2007]. *O teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify.
- MARCOS, P., [2003]. *Plínio Marcos: Melhor Teatro*, São Paulo, Global Editora.
- \_\_\_\_\_, [1996]. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*, São Paulo, Editora SENAC-São Paulo.
- \_\_\_\_\_, [2004]. *Histórias das quebradas do mundaréu*, São Paulo, Miriam Paglia Editora de Cultura.
- \_\_\_\_\_, [1984]. *Homens de papel*, Edição do autor, São Paulo.
- \_\_\_\_\_, [1996]. *O assassinato do anão do caralho grande*, São Paulo, Geração Editorial.
- \_\_\_\_\_, [s.d.]. *Oração para um pé-de-chinelo*, Banco de textos, Escola de Teatro – UFBA.
- MARREIRO, N., [2009]. *Depoimento ao autor em 29 de abril de 2009*, Salvador-BA.
- MENDES, O., [2009]. *Bendito Maldito: Uma biografia de Plínio Marcos*, São Paulo, Editora Leya.
- PAVIS, P., [2008]. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*, Trad. Sérgio Sálvia Coelho, São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_, [2008]. *O teatro no cruzamento de culturas*, Trad. Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva.
- RAMOS, L. F., [2009]. *Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular*, in WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J., *Texto e imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- \_\_\_\_\_, [2010]. *Pós-dramático ou Poética da Cena?*, in GUINSBURG, J.; FERNANDES, S., *O Pós-dramático: um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva.
- ROSA, A., [2006]. *Apontamentos sobre a encenação de Navalha na carne do teatro Gente-de-fora-vem*, Salvador.
- UBERSFELD, A., [2005]. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões, São Paulo, Perspectiva.