

## Théma / Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos

### « Trabalhadores da Cultura: effervescence et lutte du théâtre de groupe de São Paulo »

Carolina de C. ABREU

#### Résumé

Contrariant le caractère spectaculaire des représentations théâtrales capitalistes, la réunion de plusieurs groupes de théâtre de la ville de São Paulo a transformé en mode de vie la réflexion critique, le théâtre politique et les représentations d'acteurs de régions périphériques. Il s'agit d'un ensemble de compagnies théâtrales, presque deux douzaines, "travailleurs de la culture", impliqués avec les mouvements sociaux locaux et la tradition internationale marxiste. Offrant spectacles épiques, opéras, cortèges et défilés de carnaval à travers les rues, les terrains squattés et les chemins d'accès difficile, ces groupes créent et recréent dans les quartiers de la périphérie paulistana, depuis plus d'une décennie, des espaces conçus pour la convivialité et les festivités.

Un théâtre public et gratuit que se propage de bouche-en-bouche, de compagnon en compagnon et qui prend d'assaut les places publiques du vieux centre urbain en fin d'après-midi ou qui mérite une affiche devant un espace squatté aux confins de la ville. Théâtre qui se nourrit anthropophagiquement de "l'agitprop" soviétique et du théâtre épique allemand, devenant rire populaire sud-américain. Pédagogie de l'opprimé dont l'héritage est prolongé par des cours de théâtre offerts dans des écoles publiques ou des favelas. Un mode de vie qui a recours au travail collectif de volontaires pour se constituer des locaux et soutenir l'action, toujours généreux lorsqu'il s'agit de partager vin, musique et poésie.

#### Abstract

Group theaters in São Paulo make a way of life out of critical thinking, political theater and non-mainstream practice, running counter to spectacular capitalist works. A collective of group theaters in the city brings together almost twenty companies, who hold in common radical modes of thinking and seek to advance fighting strategies. The fact that they define themselves as "labourers of culture" is emblematic of their engagement with current local social movements and the International Marxist Tendency. Presenting epics, operas, parades and carnivals in the streets, occupations and *quebradas* have been creating and recreating spaces for meeting, talking and partying on the São Paulo outskirts for over a decade.

Free public theater presentations that are not publicised in the guides of major newspapers, but that spread like news by word-of-mouth thanks to fellow comrades, take by storm the squares of the old town in the late afternoon, or get under the limelight in front of one of the occupations on the outskirts in the extreme of South or East São Paulo. This is a theater that feeds anthropophagically from Soviet agitprop and German epic theater as it becomes popular laughter in South America. By extending the legacy of the *Pedagogy of the Oppressed*, it offers theater workshops in public schools and slum courts. It is a way of life that makes the most out of joint efforts to build and support their theater venues, always generously sharing wine, music, and poetry.

#### Resumo

Na contramão das obras capitalistas espetaculares, coletivos de teatro de grupo paulistano fazem do pensamento crítico, do teatro político e da atuação periférica um modo de vida. Um coletivo de companhias de teatro, quase duas dezenas, que compartilham pensamento radical e multiplicam estratégias de luta. Sua própria definição enquanto "trabalhadores da cultura" é emblemática do seu engajamento com os atuais movimentos sociais locais e a tradição internacional marxista. Oferecendo

épicas, óperas, cortejos e carnavais pelas ruas, ocupações e "quebradas" criam e recriam há mais de um década espaços de encontro, conversa e festa pelas periferias paulistanas.

Teatro público e gratuito que não sai anunciado pelos guias dos grandes jornais, mas corre como notícia no boca-a-boca dos companheiros, surge como assalto pelas praças do centro antigo no fim da tarde, ganha cartaz na frente de alguma das ocupações na periferia do extremo sul ou leste da cidade. Teatro que alimenta-se antropofagicamente do agitprop soviético e do teatro épico alemão para se fazer riso popular sulamericano. Pedagogia do oprimido que estende herança pelos cursos de teatro oferecidos em escolas públicas e quadras de favelas. Modo de vida que se vale dos mutirões para construir e suportar suas sedes para teatro, sempre generoso no compartilhar vinho, música e poesia.

Je respecte sincèrement ces artistes qui consacrent leur vie exclusivement à leur art - c'est leur droit ou condition! - Mais je préfère ceux qui consacrent leur art à la vie.

(Augusto Boal)

## ***Companhia Estudo de Cena: prologue d'un théâtre sans rideaux en velours ni des sièges numérotés***

Il est environ quatre heures de l'après-midi quand le cortège de *Fulero Circo* surgit à Praça da República en chantant le refrain: « la haine et la faim, c'est l'affaire des humains ». La jolie fille qui tient la bannière de la compagnie Estudo de Cena nous invite: « approchez-vous, le spectacle va commencer... approchez-vous ! ».

*Fulero Circo* est une pièce créée pour les places du centre-ville et des banlieues de São Paulo, pour les agglomérations et les campements des mouvements sociaux de cet immense Brésil. Grivoise, mais aussi délicate, drôle même quand elle soulève de dures critiques à la ténacité de l'inégalité sociale, *Fulero Circo* est une pièce pleine de musique. Ce que le public ignore, c'est que le refrain qui déclenche les jeux est une traduction d'une des compositions de l'allemand Bertolt Brecht.

À vrai dire, il semble que la citation des références importe peu pour les oeuvres de ce genre ; des oeuvres qui se produisent volontairement sur les places publiques, en dehors des salles à sièges numérotés. La bouffonnerie populaire, le *baião* <sup>(1)</sup>, les archives du régime militaire, la poésie russe et les émissions télévisées de divertissement sont quelques-unes des sources de création anthropophagique <sup>(2)</sup> des collectifs de théâtre de groupe de São Paulo. Les sources sont multiples, digérées sans vergogne, mais avec une orientation précise: la critique sociale engagée.

La page de présentation de la compagnie Estudo de Cena sur Facebook annonce:

*Le théâtre que le groupe se propose de réaliser va à l'encontre d'un art contre-hégémonique dont le contenu est défini par des thèmes qui contribuent au débat sur les conditions actuelles de vie, sans renforcer la paralysie inopérante ou la lucidité négativiste d'une partie de la pensée critique, mais qui assument la responsabilité qu'a l'artiste de tendre le futur.* <sup>(3)</sup>

La responsabilité assumée par ces artistes du théâtre de groupe de São Paulo, celle de « tendre » le futur, se réalise par l'instauration d'un théâtre sans rideaux en velours ni des sièges numérotés. La mise en scène publique et gratuite radicalise, au-delà de ses oeuvres, ce que Bernard Dort (1988) a défini comme la « vocation politique » du théâtre occidental. <sup>(4)</sup> Quoique « nécessairement politique, le théâtre ne peut être critique que par option », ajoute Fernando Kinas (2013, p. 25) <sup>(5)</sup>, directeur de la Kiwi Cia. de Teatro, une des compagnies importantes qui fait partie de la scène militante à São Paulo.

Et entre le théâtre qui s'intéresse à la réflexion critique et le théâtre militant il y a un petit abîme, puisqu'il

est possible, de maintes façons, aspirer à une sorte d'art transcendantal en séparant [conceptuellement] la production esthétique de son intervention sur les choses du monde. <sup>(6)</sup> Cette distance [profonde] ne se réalise pas par la forme ou par le contenu des œuvres théâtrales, ce que Walter Benjamin (1994) appelle la *tendance* politique, mais se crée, nécessairement, par la façon dont l'œuvre se produit, ou « en fonction de sa position dans le processus de production », comme le dit Benjamin dans *L'auteur comme producteur - conférence pour l'étude du fascisme, Avril 1934*.

Cet essai porte donc sur la façon de faire du théâtre militant dans la ville de São Paulo; sur les hommes qui ne se contentent pas de l'observation critique sur les autres et créent donc des pièces, des rencontres théâtrales, des interventions d'agitation et propagande (agitprop), comme forme participative et combattante d'être dans le monde. Cet essai traite de l'art qui existe chez les hommes et les femmes qui veulent se rebeller.

J'ai écrit cet essai sur l'option critique et militante du théâtre de groupe de São Paulo et j'invite maintenant le lecteur à suivre cette histoire encore inédite.

La production théâtrale comme terrain de débat sur les conditions actuelles de la vie a été le thème d'un projet d'études post-doctorales que j'ai élaboré dans le but de réaliser des essais vidéographiques et des expérimentations d'anthropologie brechtienne, tellement j'avais envie d'apprendre avec le théâtre militant de São Paulo. <sup>(7)</sup>

J'avais déjà noté quelques possibilités pour une anthropologie brechtienne dans ma thèse de doctorat <sup>(8)</sup>, en partant de l'hypothèse que l'écriture ethnographique porte une autorité spécifique, mais peut se prévaloir de différentes stratégies discursives.

Pour traiter de la mise en scène de l'anthropologie, John Dawsey (2007, p. 34) évoque l'étymologie du mot *théâtre* qui, tout comme *théorie*, renvoie à « l'acte de voir » (du grec *thea*). Cela veut dire que l'entreprise théorique serait quelque chose comme le théâtre, c'est-à-dire, une pratique qui calcule la place regardée des choses d'après la définition de théâtre de Roland Barthes (1982, p. 86) reprise par Dawsey. L'analogie est suggestive, d'autant plus si nous sommes sûrs du type de théâtre qui serait produit par notre exercice anthropologique. Avec les orientations de Brecht pour la construction de ce regard, la présentation de ce texte se suit, donc, comme une mise en scène qui veut dépasser le réalisme positiviste, basé sur l'objectif et la croyance de « montrer la chose telle qu'elle s'est produite », et se tourne vers quelques-uns des "rêves collectifs" produits par le théâtre de groupe militant de São Paulo. <sup>(9)</sup>

Cette proposition a pris [nécessairement] la forme d'essai vu que, comme souligne Theodor Adorno (2003, p.1) « en se rebellant esthétiquement contre la méthode mesquine, dont la seule préoccupation est de ne rien laisser passer, l'essai obéit à un motif de la critique épistémologique » <sup>(10)</sup>.

Dans *L'essai comme forme*, Adorno remarque que l'essai, ne prétend pas atteindre quelque chose de scientifiquement nouvelle mais, au contraire, n'a pas honte à s'enthousiasmer de ce que d'autres ont déjà fait, car son caractère différencié n'est point un ajout, mais son moyen. L'essai prend place entre des absurdités: il commence « avec ce dont il veut parler, en dit ce qu'il lui survient et finit là où il sent qu'il est arrivé à la fin, et non là où il n'y a plus rien à dire » (Adorno, 2003, p. 2). <sup>(11)</sup>

Dans son intention, l'essai se débarrasse de l'idée traditionnelle de vérité et se retourne vers le processus de dévoiler l'objet de son intérêt, en laissant apparaître le côté étonnant de la chose. « La pensée est profonde parce qu'elle s'approfondit dans son objet, et non pas par sa capacité à le réduire en autre chose », nous dit Adorno (2003, p. 8). Dans ce processus, l'essai se compose en expérimentant, en retournant, en touchant, en interrogeant son objet. <sup>(12)</sup>

Cet essai que je vous présente, aussi proche que possible de son objet, s'est fait comme un arrangement expérimental: épisodique comme le théâtre brechtien, il cherche à évoquer une certaine lecture du monde à travers un jeu d'interruptions entre le texte et les notes de bas de page. Le caractère persuasif de sa communication réside dans la détermination de l'exposition en tant que telle. Au détriment des déductions conclusives, cet essai préfère les connexions transversales entre les éléments. Dans ce sens, il joue avec (déplace ludiquement) la sémantique des noms des groupes de théâtre avec lesquels il a dialogué <sup>(13)</sup>, en les mettant à côté des annonces des thématiques pertinentes.

Cet essai que je vous présente, aussi proche que possible de son objet, n'a pas honte à servir, sans préjudice de sa raison critique, aussi comme une pièce d'agitprop.

À travers l'allégorie du théâtre épique, cet essai utilise la pratique anthropologique tout en sachant qu'elle est une mise en scène qui choisit une perspective spécifique de présentation et qu'elle a des conséquences politiques dont nous devons nous porter responsables. Accepter que les textes ethnographiques sont inévitablement allégoriques - même s'ils ne sont pas seulement ou majoritairement des allégories <sup>(14)</sup> - révèle quelques-unes de ses dimensions politiques et éthiques; ça modifie et complexifie les formes avec lesquelles ils peuvent être écrits et lus, souligne James Clifford (2008).

## ***Cia. Antropofágica: héritage et utopie***

Bertolt Brecht est certainement une référence inestimable pour tout groupe de théâtre qui se veut critique. Son oeuvre fournit un matériau fondamental à la pratique du théâtre de groupe de São Paulo. <sup>(15)</sup> Mais quand je travaille sur le théâtre de groupe, ce n'est pas sur n'importe quel groupe de théâtre. Je me penche sur les groupements théâtraux qui se construisent comme des organisations collectives, qui cherchent à partager les savoirs et les moyens de production théâtrale, qui font de l'expérience théâtrale aussi une expérimentation d'organisation sociale. Le théâtre est, donc, un moyen et un instrument, un outil et une arme pour forger une société plus juste. Avant de définir comment leur théâtre peut être fait, ces groupes demandent à qui et à quoi le théâtre peut servir <sup>(16)</sup>.

Je travaille avec un certain « collectif de collectifs » <sup>(17)</sup> qui fait du théâtre comme une sorte de lutte sociale - et « en » lutte sociale, telle que la définit Luciano Carvalho (2011), membre de Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. Ses participants, conscients de l'importance de son organisation politique, articulent des partenariats multiples et tissent un réseau de groupes de théâtre de banlieue; ils se sont constitués comme un sujet collectif.

Oui, ce sont ces groupes qui habitent la périphérie de la ville, qui instaurent leurs QGs en s'appropriant d'espaces abandonnés ou simplement en jouant dans les places et dans les lieux méprisés. Ce sont des groupes qui voient rarement leurs pièces affichées dans les grands journaux ou magazines, bien qu'ils collectionnent des prix pour leurs mises en scène. Or, pour rendre publique leur critique au système, ils dédaignent publiquement les trophées qu'on leur a octroyés. Au siège de Dolores, par exemple, depuis au moins quatre ans une statuette du Prêmio Shell <sup>(18)</sup> reste presque invisible, par terre, et sert à bloquer la porte du couloir qui donne accès aux toilettes.

Ce sont eux qui, lors de l'occupation de la FUNARTE, en 2011, ont posé la question et ont soutenu la cause d'être des Trabalhadores da Cultura <sup>(19)</sup>. Ils sont les artistes militants qui préparent la révolution sociale et sont prêts à la faire.

Il est clair que Brecht est un héritage important pour leurs montages, mais ces artistes évoquent une tradition plus ancienne encore, qui débute formellement avec l'*agitprop* soviétique, rend hommage à Erwin Piscator et s'est constituée nationalement au début des années 1960 avec le Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants - le CPC de l'UNE ? et le Teatro de Arena paulista, alors reconnu pour sa défense de la dramaturgie nationale engagée.

Ils s'approprient des initiatives, font face aux paradoxes et travaillent activement contre l'ensevelissement des traditions et l'oubli du théâtre militant de gauche. Début 2014, par exemple, la Cia. Antropofágica a organisé la *IIème Foire Paulista d'Opinion*, qui a été au même temps la *Ière Foire Paulista Anthropolagique* ? une rature et une juxtaposition délibérées.

L'événement a re-posé la question traitée lors de la première foire, dirigée par Augusto Boal en 1968 <sup>(20)</sup>: « que pense-t-on du Brésil aujourd'hui? ». Cette question a été répondue alors par plus de trente présentations de groupes de théâtre, de musique, de cinéma et de littérature pendant deux intenses journées. L'invitation à la *IIème Foire Paulista d'Opinion*, aussi la *Ière Foire Antropofágica*, annonçait déjà son savoir-faire spécifique: dévorer le passé dans le présent. Et voilà que l'invitation au repas d'histoires, de chansons et de mises en scène est devenue un festin.

La Foire a été un lieu de rencontre. Une occasion généreuse pour partager de la nourriture, de la vie et du chant. Une opportunité d'être ensemble, en table-ronde, qui a recomposé la tradition.

La génération qui a fait la Foire en 1968 <sup>(21)</sup> a ouvert le chemin pour mettre le narrateur et le public dans un même flux. Une histoire qui ne s'est guère épuisée et reste ouverte à la constitution d'une mémoire commune. L'écoute intéressée de ceux qui y étaient, l'éclat lumineux de leurs regards et leurs sourires discrets semblaient, alors, savourer l'héritage avec beaucoup de respect à l'égard des pertes et des douleurs. Point de nostalgie. Juste une occasion de remémorer le(s) coup(s) sans se réduire à la froideur d'une dénonciation.

Des frontières pâles entre la scène et l'audience ont surgi les contours de la table-ronde. On se promenait entre les scènes comme dans un jeu d'occupation de l'espace entre les gestes, les musiques, les danses et les paroles. La communion s'est faite avec des comédies musicales, des interventions d'agitprop, des poèmes, des conférences, des bouffonneries... et avec du cinéma, des jongleurs, des chansons, des matchs de football et du carnaval.

L'impulsion anthropophagique nous invitait à chanter la bande-sonore de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* <sup>(22)</sup> autour de l'anniversaire des 50 ans de l'Ato Institucional I <sup>(23)</sup>, tous les deux de 1964. Mais cet anniversaire n'a pas été fêté, car on ne fête pas l'instauration d'une dictature. Ça ressemblait plutôt à un appel: préparer les caravanes, les canoës, hisser les voiles, « le désert sera la mer, la mer sera le désert » <sup>(24)</sup>. Notre terre n'appartient ni à Dieu ni au Diable. Le rouge du sang versé sur cette *terra roxa* <sup>(25)</sup> a été récupéré comme l'étendard d'une passion. Un acte politique délibéré qui hisse le drapeau rouge. <sup>(26)</sup> La passion-force qui se lance contre les silences, les oublis, l'apathie. L'utopie, armée par l'art, d'une terre partagée.

Parmi les groupes qui se produisaient, il y avait le Teatro Popular União e Olho Vivo, fondé en 1972, le plus ancien dans la militance auprès des couches populaires *paulistanas*. Autour des tables-rondes, César Vieira - nom d'artiste de Idibal Piveta, dramaturge de la compagnie et avocat qui avait pris la défense des prisonniers politiques pendant le régime militaire - rencontrait ses amis. Le Engenho Teatral était aussi présent - un autre cas rare de compagnie avec plus de 30 ans d'existence. La plupart des groupes qui ont fait l'événement sont apparus à la fin des années 1990; ils ont engagé le mouvement nommé Arte Contra a Barbárie et, ainsi, ont créé les conditions pour que d'autres groupes plus jeunes, aussi présents, puissent exister.

## ***Cia. Estável de Teatro: les conditions matérielles de production***

La *Ière Foire Anthropophagique* a été un événement gratuit, résolument ouvert au public, bien que sa production ait été coûteuse. Plus de 32 présentations dans six espaces différents ; du popcorn, du café, des sucreries et des hot-dogs ont été offerts aux spectateurs pendant les plus de 20 heures de durée de l'événement. Ça a été une sorte d'offrande festive, élaborée à travers la recherche théâtrale, la réflexion critique et la lutte politique.

Quasiment toutes les compagnies qui se sont produites ont donné naissance, en 1998, au Movimento Arte Contra a Barbárie <sup>(27)</sup>. D'autres y étaient « en tant qu'enfants » des conditions préparées au tournant du siècle.

Le Mouvement a été organisé par des artistes du théâtre paulistano à fin de lutter pour la construction de formes de travail qui ne mettaient pas en avant la logique de la consommation culturelle et de la marchandisation de l'art. Il s'est constitué en lutte contre les politiques culturelles en vigueur au Brésil qui stimulent (encore) la subordination des initiatives artistiques au parrainage des entreprises et corporations. Le meilleur exemple de cette politique est la Lei Federal de Incentivo à Cultura <sup>(28)</sup> (Loi Rouanet) de 1991, qui concède des avantages fiscaux sur l'impôt sur le revenu des entreprises qui financent des projets culturels sous la forme de dons ou de sponsors. Une telle politique permet que l'argent qui serait destiné à l'Etat sous forme d'impôts soit investi dans des projets culturels faisant la promotion des marques et services de ces entreprises.

Le Mouvement Arte Contra a Barbárie, grâce à un travail collectif acharné qui a schématisé des propositions concrètes et grâce à l'opportunité politique ouverte par la succession du parti de centre-gauche alors au pouvoir, a plaidé pour des conditions de production théâtrale inédites au Brésil jusqu'alors - et les a obtenues. En 2001, le Mouvement a fait approuver la loi de promotion du théâtre, qui a assigné, dès l'année suivante, une partie du budget de la ville de São Paulo au soutien, au maintien et à la création de projets de recherche et de production théâtrale. Cette conquête a garanti l'accès de la population aux spectacles et a assuré, quoique timidement, le développement artistique des groupes indépendamment des objectifs du marché ou des pressions pour atteindre des résultats financiers. La loi a beaucoup soutenu la formation et le maintien de l'expérience du théâtre de groupe tourné vers le développement de la pensée critique et de la recherche sur des formes de travail autres que les formes capitalistes, dont le caractère est absolument excluant.

Maria Sílvia Betti a souligné l'importance des conditions de production créées par la Loi de Promotion lors de la célébration de la première décennie de son approbation:

*Avec cette conquête, on a pu noter un progrès important dans le champ de la culture : on a commencé à chercher des conditions essentielles à l'étude et à la réflexion critique, en les voyant comme des facteurs intégrant non seulement de la représentation des questions sociales et culturelles, mais aussi de la lutte pour la transformation de la société (Betti, 2012, p. 39).*

La loi de promotion du théâtre a encouragé le débat sur la particularité historique et artistique de cet art; elle a permis un développement rapide, bien que fragile, de la capacité des jeunes troupes théâtrales de la ville à se produire et a fait multiplier les nouveaux groupes et les différentes façons de faire du théâtre. Elle a aussi rendu possible la maturation des processus scéniques et des structures et méthodes de création dans plusieurs régions de la ville. <sup>(29)</sup>

Cette loi a, de façon directe ou indirecte, soutenu des programmes complémentaires de réflexion et de pédagogie qui ont atteint le public dans les rues, les écoles, les entrepôts et les centres communautaires de quelques quartiers pauvres de São Paulo. Elle a soutenu des programmes des groupes de théâtre qui entretiennent, avec les communautés des banlieues, des débats et des discussions telles que l'accès à l'étude et à la recherche en général. Plus important que de faire arriver en banlieue les possibilités du théâtre, la loi de promotion a soutenu, si bien que mal, les initiatives théâtrales de ces régions.

## **Dolores Boca Aberta Mecaônica de Artes: des technologies de combat**

La loi sur la promotion du théâtre n'a pas été pensée pour les égarés du système théâtral, mais a eu quand même un impact sur eux. Au début de l'année 2000, l'activité théâtrale s'est multipliée dans la ville de São Paulo et on a vu augmenter le nombre de spectacles et compagnies de théâtre de groupe <sup>(30)</sup> dans les banlieues paulistanas. Plusieurs groupes amateurs se sont professionnalisés grâce à la loi et se sont engagés dans le processus de lutte politique de leur région ou de leur classe. Ils ont pris la responsabilité de faire un théâtre populaire, gratuit et contestataire. Un théâtre contre-hégémonique et anti-marché, dont la valeur n'est pas liée à un produit ou à des résultats, mais à sa construction.

Dans la construction de cette histoire, plusieurs groupes ont occupé des espaces et des lieux publics abandonnés dans les périphéries de la ville pour y instaurer leurs sièges et des centres culturels, puis ont commencé à travailler directement avec les communautés voisines en proposant des cours et des spectacles, en cédant les lieux à des groupes de capoeira, et pour les réunions des Alcoólicos Anônimos, par exemple.

Le Clube da Comunidade (CDC) Vento Leste, situé à Cidade Patriarca, quartier de la zone Est de São Paulo, était un grand terrain avec un hangar abandonné par la Mairie jusqu'en 2004, quand le groupe Dolores a transformé l'endroit. Ils ont refait le hangar, y ont écrit des chansons et des pièces, ont construit des toilettes et un « amphithéâtre vert » pour y présenter son « théâtre mutirão ». Le *mutirão* <sup>(31)</sup>, une tradition chez les travailleurs des couches populaires brésiliennes, « c'est l'insistance à faire de l'art, c'est la quête du travail non-aliéné, ce sont les tentatives de s'organiser collectivement, horizontalement » <sup>(32)</sup>, disent-ils du groupe.

La « arena arbórea » (l'amphithéâtre vert) est un espace créé avec des arbres en demi-cercle face à la côte en pente du terrain. Il a été spécialement conçu pour la réalisation du spectacle *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*, dans laquelle 32 artistes ont joué dans une « journée épique » qui cherchait à révéler « une somme d'expériences sociales, où nous, les individus en relation, ne nous percevons pas comme les bâtisseurs de la ville, de la société et de la vie qui nous entoure » (33).

Après le 1er Acte, le public était invité à déguster un bouillon préparé sur scène. Ensuite, il y avait une Fête jusqu'à 4 heures du matin, quand le métro de la ville, fermé depuis la veille à 23 heures, rouvrait. C'était l'occasion de parler d'art, de culture, de cadre de vie dans la ville, de la société et des banlieues.

Le CDC est le seul équipement culturel-sportif publique du quartier. C'est un espace autogéré par les groupes qui l'occupent (34) à travers la réalisation d'assemblées publiques bimensuelles. Son enceinte, de près de 10 mille mètres carrés, change constamment grâce aux constructions et aux interventions dans le territoire: il y a un terrain multi-sports, des salles pour les répétitions et les présentations, une cuisine à l'extérieur et une à l'intérieur, des promenades, un jardin de sculptures, des graffitis, des fêtes et des carnivals. Les efforts visent, spécialement, à stimuler les habitants de ces banlieues à utiliser l'espace, ayant en vue la création culturelle et la formation politique populaire. La lutte est constante et se développe aussi bien dans les négociations sans garantie auprès des pouvoirs publics qu'auprès de la population des environs, étant donné qu'il n'est pas rare que des politiciens, avec des motivations électorales, proposent d'autres usages à l'endroit.

Sur un autre front, mais aussi en constituant un espace chargé de sentiment politique de transformation à travers la conscience et la participation populaires, la Cia. Estável de Teatro (Compagnie Stable de Théâtre) se produit dans l'abri Arsenal da Esperança. L'abri, une institution attachée au Service Missionnaire de la Jeunesse (35), accueille tous les jours près de 1.150 personnes «en situation de rue ». Beaucoup parmi eux sont des ramasseurs de déchets, qui traînent des chariots dans la ville. L'Arsenal da Esperança, dans le quartier de Brás, s'est transformé en scène et lieu de recherche de la Cia. Estável de Teatro, qui a produit le spectacle *Homem cavalo & sociedade anônima* comme moyen de dialogue et de critique sociale. (36)

En ouvrant le grand portail de l'Arsenal da Esperança lors d'un spectacle, le groupe, en invitant le public à y entrer, soulève les rideaux d'un univers particulier. Depuis les petites rues qui séparent l'ensemble de bâtiments, le public suit le théâtre dans une espèce de cortège qui passe entre les possibilités vibrantes du passé et les visages du fardeau, de la souffrance et des projets de la vie présente.

Sur *Homem cavalo & sociedade anônima*, « une fable de l'homme animalisé et exploité dans ses efforts pour survivre », Alexandre Mate (2008) a noté: « [il est] impossible d'assister au spectacle et ne pas noter les protagonistes de ces fragments sur la scène et en dehors, mais si près d'elle. Normalement circonspects, quelques-uns de ces hommes ? dont les propres histoires leur sont (re)présentées ? font des commentaires, essaient d'interférer (...) ».

Parmi ces « quelques hommes » il y avait M. Argeu, qui s'est approché de la scène un jour où l'on répétait, et s'est mis à observer. Un des acteurs s'en souvient: « il a regardé la pièce et a pleuré. Il est revenu plusieurs fois, est devenu une partie du spectacle. Il chantait, applaudissait, pleurait, commentait... Mais nous, déjà à ce moment, ne le voyions plus pendant le spectacle: on risquait de tout perdre, tellement on était pris d'émotion ».

Peu de temps après, pendant un atelier d'écriture, M. Argeu a écrit une poésie:

*Société Anonyme*

*Qui vit de main en main,*

*Contrôlée par la main de l'Argent*

*Et ainsi tourne, comme le journalier*

*Dominé par le patron.*

*Le fort profite du faible*

*Car on obéit en silence*

*À celui qui a du pognon.*

*On remplace, anonyme, l'animal*

*En portant sur le dos son poids Brut*

*Au vent, sous la pluie et la tempête.*

Deux couplets après, la poésie termine en laissant ouverte une autre possibilité: « mais si on sort de l'anonymat, on n'aura plus besoin des faveurs de ces gens ». Toujours sans les contours d'un projet, la poésie lance un appel.

Les installations où fonctionne l'abri aujourd'hui ont été construites en 1886 pour l'Hospedaria de Imigrantes (L'auberge des Immigrés), afin d'accueillir les nouveaux arrivants de São Paulo ? quand le quartier de Brás était encore une banlieue excentrée. Les immigrés dormaient, mangeaient et se soignaient dans l'auberge pendant leurs premiers jours en sol brésilien, puis étaient dispersés pour occuper les postes de travail disponibles dans les fermes ou les usines. L'auberge a fonctionné jusqu'aux années 1970. En 1998 a été inauguré le Mémorial de l'Immigré dans le bâtiment principal, dans le but de préserver, étudier et divulguer cette mémoire. Parmi les diverses photographies cataloguées, numérotées et classées, il est possible d'en trouver quelques-unes du théâtre qu'on faisait dans les banlieues de São Paulo au tournant du siècle dernier : le théâtre ouvrier des anarchistes italiens. Même si le théâtre militant d'aujourd'hui ne s'en souvient pas, il convient de noter, brièvement, que ces terrains-là ont une riche histoire.

## ***Pombas Urbanas: des histoires latino-américaines***

Le théâtre ouvrier de São Paulo s'est développé au début du XXème siècle, jusqu'en 1937, quand la prédominance du syndicat corporatiste et la répression aux organisations indépendantes a anéanti les mouvements politiques et culturels des ouvriers. (Lima & Vargas, 1986).

C'était du théâtre fait par et pour des ouvriers italiens. Du théâtre suivi de fête. Un événement théâtral qui faisait partie d'un événement social plus large: les *veladas* du samedi, qui commençaient avec du théâtre, auquel s'ajoutaient musique, bals et conférences, et duraient toute la nuit.

Avant d'avoir sa propre presse, la classe ouvrière de São Paulo se servait du théâtre comme lien social,

soulignent les historiennes Mariangela de Lima et Maria Theresa Vargas (1986). C'est un langage qui ne requerrait pas d'alphabétisation formelle, mais avait pour but l'alphabétisation politique.

Les premiers spectacles de ce type ont eu lieu avec les premiers migrants. "C'était une sorte de théâtre *repentista*" (37), raconte un des participants. "C'était la mise en scène d'un événement important à l'époque. Son but était de faire comprendre aux ouvriers leur situation et de les obliger à prendre une attitude face à elle" (38). Une marque de théâtre épique sur sol brésilien avant que l'on parle de Brecht. (39)

Puisque les raisons de migrer étaient variées ? et c'est sûr qu'il y avait des exilés politiques européens entre les migrants ? quelques membres se chargeaient de prêter assistance culturelle aux nouveaux-arrivants (40). En plus de porter de l'aide matérielle, ils voulaient leur apprendre les conditions de travail dans le nouveau pays. « Entre autres raisons, le théâtre est, ici, la continuité de l'effort mené par l'immigré pour organiser sa défense en tant que classe sociale à travers l'unité de son groupe ethnique » (Lima & Vargas, 1986, p. 169).

Ce théâtre a été maintes fois joué en langue étrangère ? surtout en italien, mais aussi en espagnol et en français ? ce qui dispensait tout renouvellement (41), car c'était une communication particulière entre la scène et le public. Il importait peu la qualité du spectacle, on cherchait plutôt l'identification des spectateurs avec les problèmes et les personnages. Des allégories, des caricatures du patron, de l'aristocrate et du travailleur défilaient devant une audience active, participative et enthousiaste, qui criait, applaudissait, commentait, huait et encourageait.

Le théâtre était didactique et favorisait le rassemblement, le loisir et les aspirations artistiques des ouvriers *paulistanos*. Déjà à l'époque, c'était un événement à l'intérieur d'un autre, plus large (42) : la *velada* (rassemblement qui commençait à vingt heures du samedi et finissait avec un bal, à quatre ou cinq heures du dimanche) était un condensé des occasions de loisir que ces travailleurs ont créés pour eux-mêmes. Acte collectif, de renforcement de l'unité de la classe ouvrière, ce théâtre ne s'intéressait pas au théâtre bourgeois, ni en tant que spectateur ni en tant que aspirant comédien. Les groupes amateurs libertaires étaient imperméables au théâtre professionnel du centre-ville, et inversement. Comme les ouvriers employaient leur temps libre à la réalisation de leurs propres spectacles, ils n'avaient pas les conditions d'accompagner le mouvement culturel de la ville.

Plus important que la qualité des oeuvres, le processus d'engagement que ce théâtre a cherché à construire s'approchait de l'idée de « théâtre communautaire » que le péruvien Lino Rojas (43), libéré de la doctrine anarchiste mais toujours sensible à la construction collective de l'art, a développé cinquante ans après auprès des jeunes des banlieues paulistanas.

En 1989, Rojas a ouvert un cours d'initiation au théâtre, le projet *Semear Asas* (Planter des Ailes), afin d'articuler des jeunes intéressés par le théâtre dans le développement d'un processus de « construction d'un acteur, d'un langage scénique et d'une dramaturgie à partir de l'expérience des périphéries urbaines du Brésil ». Plus de 800 jeunes, la plupart des migrants du Nord-Est et des noirs, se sont inscrits, motivés, d'après quelques participants, par l'absence d'espaces de loisirs, l'oisiveté, le goût de la nouveauté, l'influence des amis et la curiosité.

Parmi les 100 participants du premier cours, vingt ont formé un groupe amateur de théâtre, le Pombas Urbanas (Colombes Urbaines), et ont fait de la production théâtrale un projet de vie. Au milieu de l'année 1995, les jeunes acteurs de Pombas Urbanas ont commencé à ouvrir des ateliers de théâtre dans d'autres quartiers périphériques de São Paulo. De cette initiative a surgi le « but de retourner aux régions d'origine pour transférer l'expérience théâtrale et de recherche d'un espace pour développer un processus continu ».

Avec le troisième appel à projets de la loi sur la promotion du théâtre, en juin 2003, le projet *Da Comunidade ao Teatro, do Teatro à Comunidade* (44) a pris du souffle. En 2004 il a atterri dans un hangar en ruines de 1.600 m<sup>2</sup> dans le quartier de Cidade Tiradentes, un des plus grands ensembles d'habitations populaires de l'Amérique Latine (45), et a construit un siège pour le Centro Cultural Arte em Construção.

Brutalement assassiné lors d'un braquage dans le centre de São Paulo en 2005, Rojas a donné naissance à la pratique d'un théâtre social qui demeure depuis des générations (46). Un travail voué à former "un acteur qui explore la vie et les conflits humains dans de différents contextes sociaux, mais qui cherche l'histoire de son identité culturelle à travers son corps et ses gestes" et qui a donné naissance à trois autres groupes

(47).

Filhos da Dita, le premier de ces groupes se définit ainsi:

*nous sommes de jeunes artistes, comédiennes et comédiens, fils des "soit-disant" (48) mères célibataires et désemparées, fils d'une "soit-disant" nation de tous, fils d'une "soit-disant" culture précieuse qui pourtant se déprécie tous les jours. Nous sommes les fils de Pombas Urbanas, issus d'un processus artistique collectif, humain et concret que nous avons choisi comme forme de résistance et d'existence dans le monde: le Théâtre.*

L'idée de « théâtre communautaire » met l'accent sur un théâtre fait par, avec et pour la communauté dans le but de développer l'esprit coopératif, l'autonomie (49) et les sensibilités artistiques de ceux qui y participent (en tant que producteurs ou spectateurs). Voilà que la « communauté » peut être de plus en plus large.

En 2009, plus de 30.000 personnes ont fréquenté le Centro Cultural Arte em Construção à Cidade Tiradentes à l'occasion du montage du spectacle *El Quijote*, qui a intégré des groupes, des réseaux et des expériences de théâtre communautaire de 10 pays d'Amérique Latine pour la création de la Rede Latinoamericana de Teatro em Comunidade (50). Un spectacle [du] collectif.

## ***Grupo Teatral Parlendas: des modes de transmission du savoir***

Sûrement les ateliers de théâtre proposés dans les banlieues de São Paulo sont la principale stratégie de recrutement de ceux qui conçoivent le théâtre comme un outil de lutte politique auprès de la population des banlieues. Un recrutement par le tact, qui partage des techniques corporelles et une certaine attitude éthique dans sa connexion avec les autres et le monde. Cette attitude du théâtre de groupe se révèle par sa façon particulière d'établir un réseau de collaborateurs, de gérer ses ressources, de s'organiser en interne, de proposer des provocations scéniques et de se mettre en relation avec son public spectateur.

En assumant un mode de vie collaboratif et une certaine tradition du théâtre engagé - souvent en faisant référence au théâtre brésilien des années 60, dont les activités ont été interrompues par la répression de la dictature militaire - les groupes se sont appliqués à s'organiser de façons socialement exemplaires (51). Des relations non-hiérarchiques, où l'on relaie les fonctions, c'est la forme d'organisation nucléaire qui cherche à rendre possible à chaque participant l'appropriation des moyens de production de son travail théâtral. On note que la pratique du théâtre ne fait pas seulement l'objet d'élaborations théoriques et de mises en scène, mais c'est aussi l'exercice de modes de penser en action, de savoir et de pouvoir avec le corps.

Cependant, il faut aussi prendre en compte le rôle des universités et des écoles de théâtre dans ce processus de formation.

Il est important de citer le travail réussi de Rojas et de Pombas Urbanas, mais il n'est pas fréquent que les cours libres et les ateliers atteignent toujours leurs objectifs : même si ces ateliers ont lieu dans les banlieues et visent les jeunes de la classe ouvrière des quartiers pauvres, ils attirent des étudiants de théâtre ou de musique, qui vont à ces quartiers ? et les découvrent ? pour fréquenter les ateliers. C'est dans le réseau déjà institutionnalisé d'artistes et intellectuels que le théâtre de groupe paulistano trouve ses plus larges voies de continuité. La plupart des participants de ces ateliers sont des artistes de classe moyenne ayant une formation technique ou universitaire, surtout en arts, lettres et sciences humaines (52).

L'université publique établit d'importantes connexions par le biais du réseau de collaborateurs et de promoteurs du théâtre militant de São Paulo. Des enseignants de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo - USP, tels que Paulo Arantes, José Antonio Pasta Júnior et Iná Camargo, par exemple, accompagnent et soutiennent le travail de groupes militants, en leur offrant des formations politiques et de l'orientation théorique. Sérgio de Carvalho, professeur à l'École de Communication et Arts de la même université, en plus d'être un intellectuel qui s'implique dans la

production théâtrale et qui coordonne des recherches sur la relation entre le théâtre et la société, est aussi directeur et metteur en scène d'un des groupes d'inspiration brechtienne le plus respecté de la scène nationale: la Companhia do Latão, créée en 1996.

Dans une autre université publique, l'Universidade Estadual Paulista, on voit depuis les années 2000 l'origine d'un flux spécial d'artistes qui enrichissent les filières de l'art militant. Ce phénomène est le fruit d'un cours d'arts du spectacle tourné vers la formation critique et du travail acharné du professeur et critique théâtral Alexandre Mate, qui donne des cours réguliers sur l'histoire du théâtre, et organise des séminaires ouverts aux intéressés sur des textes de sociologie et politique.

Dans ces filières, des catégories théoriques telles que la dialectique, la praxis et la classe ouvrière, par exemple, alors récitées à partir de textes marxistes, apparaissent parfois comme des *parlendas* (53): des ensembles de mots ayant un arrangement rythmique, qui peuvent rimer ou non et en général impliquent des plaisanteries ou des jeux. Le plus grand défi pour l'ensemble du théâtre militant paulista est de traduire en langage théâtral et en interventions scéniques la pertinence de la discussion du conflit entre les classes sociales au Brésil, sans faire de concession à l'académisme vieillissant. Dans ce sens, ces artistes-chercheurs avancent avec force inventive et vigueur critique à travers des expérimentations scéniques qui montrent les contradictions sociales en surmontant les discours linéaires. Ils synthétisent des *gestus* (54) et présentent de nouvelles formes sur de vieux thèmes. Ces thèmes persistent, bien que [délibérément] ensevelis par les nouveautés proposées [sans cesse] par le système de marché.

## ***Brava Cia.: contre la marchandisation de l'art et l'ordre capitaliste***

En Août 2014, la Brava Cia. (55) a annoncé avec « plaisir et tristesse » la mise-en-scène publique de son répertoire de pièces théâtrales:

*Du plaisir, pour avoir résisté et agi dans la direction d'un théâtre critique, socialement engagé dans la dispute contre la marchandisation de l'art et contre l'ordre capitaliste.*

*De la tristesse, de considérer que les sujets de toutes nos pièces sont encore actuels, importants et pertinents. De la tristesse parce qu'il existe encore des problèmes incontournables.*

*Du plaisir, pour avoir tissé une histoire avec des fils d'humour, divertissement et critique (...)*

*De la tristesse, de faire du théâtre dans la lutte de classes.*

*Du plaisir, pour s'assumer comme classe.*

*De la tristesse, de survivre dans l'hégémonie du correct, du droit, de la cordialité imposée, de l'endoctrinement de la vie-marchandise, de la réification de l'être, de la survie spéculaire.*

*Du plaisir, pour construire un théâtre erroné et contre-hégémonique.*

Le texte fait appel à un espace bien défini dans la lutte contre l'ordre capitaliste ? celui de la classe ouvrière ? et reconnaît en même temps les paradoxes de la position critique qu'il assume. Dans ce cas, il évoque non seulement sa position auprès des travailleurs ? soit par empathie, soit par conviction de leur position politique ? mais il s'assume comme sujet travailleur. (56)

En effet, le groupe ? en tant que forme et force productive de théâtre critique à São Paulo ? s'est développé à partir d'une impasse: les artistes possèdent leur force de travail ? on ne considère pas la figure du manager dans l'organisation de leur métier ? mais ne sont pas complètement propriétaires de leurs moyens de production, comme le note très à propos le professeur José Fernando Azevedo:

*Il en résulte que la continuité du travail ? basée sur l'intermittence, même celle de la Loi ? se fait aux dépens d'accords et de relations précaires (...). Donc, la question porte sur le contenu des négociations de ces relations ou sur la capacité des groupes à les transformer en partenariats, en définissant par ce mouvement quels sont leurs alliés. (Azevedo, 2010, p. 214).*

De façon emblématique, en Juillet 2011 plusieurs artistes ont envahi et occupé la FUNARTE <sup>(57)</sup>. L'intervention a été motivée par la lenteur de l'État à lancer des appels à projets et sa défaillance vis-à-vis des paiements des subventions. Avec le soutien d'une grande partie de la catégorie des travailleurs du théâtre, s'est formé pendant cette occupation le Mouvement des Travailleurs de la Culture. Son identification avec la classe ouvrière s'est faite au même temps que leur appel à la rébellion: « Travailleurs de la Culture, il est l'heure d'en avoir marre » <sup>(58)</sup>, tel était le slogan du mouvement qui ornait des t-shirts, des affiches et des bannières dans les rues, dans des vidéos sur l'autogestion de l'occupation et dans la lecture d'un texte du manifeste pendant les mises-en-scène des pièces. Les jours d'occupation de la FUNARTE ont soudé des alliances, des identités et des différences.

Zé Celso, directeur et un des fondateurs, en 1958, du Teatro Oficina, a été une exception polémique au soutien à l'occupation de la FUNARTE. Il y est apparu et a interrompu une assemblée avec une « ronde festive ». Quelques personnes ont hué, et il a expliqué: « on s'est fait virer parce qu'on n'était pas d'accord avec le Manifeste Xerox de vieux mots, écrit sans soin Culturel Spécifique ». Il dénonçait le texte du Manifeste pour son « langage politique d'ignorance académique, plein de remords, d'indignation' ». « Il est impossible à un artiste, un créateur qui doit inventer des stratégies, des valeurs, des solutions, de se soumettre aux MOTS D'ORDRE de quelques consciences en conserve ». <sup>(59)</sup>

La polémique ne porte pas sur la connexion entre création artistique et agitation politique, mais sur ses termes. Même si l'on reconnaît que l'art est inéluctablement politique, on espère qu'il ne prenne pas trop de position, ou qu'il ne le fasse pas de façon trop active, sous risque de devenir de la propagande <sup>(60)</sup>. La crainte de devenir du « battage », comme si cela « réduisait » l'art à une simple instrumentalisation idéologique, est très répandue dans les discussions sur les arts. La polémique alors n'est pas de savoir si l'art est instrumentalisé ou pas, mais de quelle façon il l'est et avec quelles intentions.

En dépit du fait d'être née avec des tonalités de radicalité, la polémique garde et actualise peut-être des différends plus anciens. Roberto Schwartz (1978), dans un article sur culture et politique dans les premières années après l'instauration de la dictature au Brésil - entre 1964 et 1969 - note que les différences entre les oeuvres et les productions du Teatro Arena, dirigé par Augusto Boal, et du Teatro Oficina, de Zé Celso, marquaient, emblématiquement, l'opposition à l'intérieur du théâtre engagé de toute la période. Alors que le Teatro Arena établissait des liens avec le public par la sympathie créée par l'humour de ses personnages et/ou l'incarnation mythique de figures du peuple ou de martyrs libertaires, Le Teatro Oficina créait ces liens par la brutalisation. Sa principale ressource était le choquer profaneur, sans aucune intention didactique <sup>(61)</sup>.

L'invasion de la FUNARTE en 2011 s'est produite comme un drame social (Turner, 1987; 1982) performé en occupation, et a façonné un sujet collectif: les Travailleurs de la Culture. Là, drame social et esthétique sont tellement imbriqués qu'ils ne se distinguent que comme des catégories analytiques. La défaillance de l'Etat a créé une crise ressentie comme un drame collectif, au point de mobiliser plusieurs artistes du théâtre qui, en performant toute la classe théâtrale, ont envahi et occupé la FUNARTE. La gestion de l'occupation, de son côté, s'est faite en « espace partagé »; elle a ouvert un *locus* pour le dévoilement de tensions, d'expressions individuelles et collectives, d'identification de similitudes et différences; l'occupation a façonné, réalisé et produit de l'expérience. <sup>(62)</sup>

Attentive aux occupations comme expérience et puissance politique, Julia Ruiz Di Giovanni (2015) note, dans ses recherches ethnographiques, la dimension irréductible des sensations de puissance et d'intensification qui marquent souvent des processus et des épisodes d'engagement collectif dans une action commune. Elle nous attire l'attention sur l'expérience des actions collectives, dans l'art ou dans l'activisme, qui se découpe du 'sensible commun', qui crée des espaces et des temporalités, qui modifie les limites du visible et du dicible. « Les pratiques organisationnelles, communicatives et tactiques d'un mouvement ne représentent pas que les conflits sociaux, mais créent aussi les formes de l'expérience de ces conflits », souligne Di Giovanni (2015, p. 18).

Toujours en 2011, les réunions sur la conjoncture politique organisées par les Trabalhadores da Cultura, tout comme ses pièces de théâtre, étaient suivies par des gens intéressés qui remplissaient les espaces de

rencontre, malgré le traitement péjoratif de la part des médias et d'autres artistes, qui les traitaient de « radicaux anachroniques ». Les accusations d'anachronisme, de manque d'engagement ou de consonance avec son époque, comme celles du « Manifeste Xerox », opèrent de vieilles formules.

Sérgio de Carvalho (2013), directeur de la Companhia do Latão, pense que la question qui se pose est celle de la légitimité de ce qui doivent être les thèmes et les objets de l'art. Il trouve « curieux, du point de vue philosophique, que l'accusation d'anachronisme de l'art politisé se confonde avec une revendication d'actualité critique » vu que cela propose une perspective généralisante, qui ne s'intéresse pas par la capacité de dialogue avec les conditions sociales concrètes de son temps historique. Il note que cette position a comme présupposé un art qui vise l'actualité pure, abstraite, en dehors du temps, sans assumer ou éclaircir une quelconque position politique, au lieu de représenter des référents clairs du monde réel.

Carvalho reconnaît que la dimension politique de l'oeuvre d'un artiste ne dépend pas que des sujets ou de la forme, mais spécialement d'un ensemble qui crée une attitude face au système productif de la culture (63). Ce serait par « l'ensemble de l'attitude formelle » - la forme en tant que discours, contenu, position critique - que l'oeuvre d'art pourrait réaliser sa force-esthétique. Cependant, Benjamin nous avertit: «[la] tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle semble être, est condamnée à fonctionner de façon contre-révolutionnaire tant que l'écrivain sera solidaire avec le prolétariat seulement au niveau de ses convictions, et non pas en tant que producteur». (1994, p. 125-126).

La question porte sur l'intellectuel-producteur au service de la lutte des classes, qui transforme, par son action, les formes et les moyens de production, ce que Brecht appelle la « refunctionalisation », puisqu'il s'agit d'une appropriation visant l'usage par le prolétariat. Comme le note Benjamin (op. cit., p. 127): « Brecht a été le premier à confronter l'intellectuel avec l'exigence fondamentale: ne pas nourrir l'appareil de production sans le modifier, tant que possible, dans un sens socialiste ». (64)

Iná Camargo (2012) note que l'enjeu est la confrontation révolutionnaire avec le monopole des moyens de production culturelle. Dans ce sens, Fernando Kinas, directeur de la Kiwi Cia. Teatral, insiste sur la compréhension conjointe des dimensions politique, sociale, anthropologique et philosophique de la culture et de l'économie de la culture. Dans son diagnostic, il fait la cartographie de deux grands ensembles de questions abordées par les militants à São Paulo:

*D'un côté, on discute de la spécificité de l'art et de la culture, ses caractéristiques, la relation qu'ils établissent avec le pouvoir politique et ses éventuelles capacités critiques ou, au contraire, leur rôle d'amortisseur des mécontentements sociaux. D'un autre côté, on discute des systèmes de subventions, soutien et financement de l'art et de la culture, en considérant ce qu'il reviendrait au secteur privé, à la société civile et à l'État, en tenant compte aussi bien des risques de cooptation et dirigisme que d'omission. (2013 p. 59).*

Toutes ces questions ne sont pas exclusives au contexte la ville de São Paulo. Elles concernent des discussions stratégiques qui présupposent une éducation politique et une position - éclairée ou non - sur la fonction sociale de l'art et du théâtre.

## ***Engenho Teatral: construction de collaborateurs***

La création d'un large réseau de collaborateurs pour construire des savoirs et des forces est une caractéristique du talent et du savoir-faire du théâtre de groupe paulistano. Ce sont des groupes de théâtre ou des collectifs d'artistes qui prêtent ou partagent des équipements, des connaissances et des espaces. Ce sont tant d'autres «camarades» intellectuels intéressés, des graphistes, des scénographes, des attachés de presse, des musiciens, des photographes, des réalisateurs, des partenaires d'activités de ce théâtre et de sa militance. Ce sont les connexions d'une articulation collective qui se configure comme un réseau étendu dans plusieurs directions et qui traverse les distances des quartiers périphériques à travers l'échange et la rencontre théâtrale.

Bien que la rencontre entre le public et les artistes soit au centre de toute activité théâtrale, l'expérience du théâtre de groupe s'étend au-deçà et au-delà de la mise en scène de ses pièces. (65) Cela comprend la

dynamique organisationnelle des compagnies et les relations que les groupes établissent et élargissent avec d'autres partenaires, avec les sources de financement de leur activité, avec la communauté impliquée d'observateurs, apprentis et/ou des gens intéressés. Chaque nouveau projet active, renouvelle et élargit les réseaux dans plusieurs directions. <sup>(66)</sup>

À travers son travail solidaire, la construction collective de dramaturgies expérimentales, le drapeau rouge hissé lors de provocations scéniques, le théâtre de groupe de São Paulo fait de son art un ouvrage de citations. Il ne vise pas une quelconque originalité. Il s'obstine certainement à sauver l'héritage de la lutte des opprimés et s'en inspire.

## ***Kiwi Companhia Teatral: sujet historique et les mouvements sociaux***

Interrogé par un journaliste sur « comment faire une pièce de théâtre à partir d'un travail social, en privilégiant le résultat artistique » un des comédiens de la Cia. Estável a répondu:

*C'est difficile. On nous apprend à séparer la politique et l'esthétique (...) Une chose importante est de ne pas séparer la recherche théâtrale de sa vie. C'est d'avoir la conscience que nous sommes des travailleurs, dont le métier est l'art, et nous ne sommes pas des êtres privilégiés qui choisissent un sujet sur lequel ils donneront leur avis sur scène. <sup>(67)</sup>*

Des travailleurs dont le métier comprend aussi la cooptation de l'engagement d'autres travailleurs dans la lutte politique ayant en vue une société plus juste. Des artistes qui n'ont pas trouvé la « classe ouvrière » dans les banlieues où ils jouent. Sur ce point, Luiz Carlos Moreira, metteur en scène et directeur de Engenho Teatral, dit souvent aux débats:

*Le problème, c'est que la classe ouvrière se défait complètement ; elle ne se présente pas en tant que sujet historique, avec un programme propre et alternatif au capital. On a des luttes et des mouvements fragmentés. On n'a pas un projet de Nation, si cela était possible, ni de mode. Les groupes de théâtre sont un de ces fragments qui essaient de dialoguer avec la classe ouvrière, mais elle est absente en tant que telle.*

Sans trouver le prolétariat, la « classe » s'épuise dans la catégorie des artistes. Au delà d'elle, il n'y a pas de projet politique révolutionnaire majeur capable d'unifier les rêves de la gauche. Il y a des guérillas. Dans ces fronts, le théâtre de groupe *paulistano* réalise de l'agitation et de la propagande. Il agit auprès des établissements du Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra ? MST <sup>(68)</sup>, du Comitê Popular da Copa contre le processus accéléré de gentrification aux alentours des chantiers de stades, en dénonçant les crimes de la dictature avec le Cordão da Mentira <sup>(69)</sup>. Il agit aussi dans la défense de la gratuité des transports en commun, en résonance avec le Movimento Passe Livre <sup>(70)</sup>, et dans la lutte, avec les occupations de la Rede Extremo Sul, pour la légalisation des habitations urbaines irrégulières.

Pendant que les mouvements sociaux posent des questions décisives, mais souvent limitées, le théâtre militant de São Paulo assume la tâche de créer des constellations: (re)dessiner l'orientation universelle des demandes de la classe ouvrière. C'est un théâtre qui suit le scintillement des étoiles dans une sorte de clandestinité: en visitant les peuplements, en occupant des foires, des écoles, des gares, en improvisant dans la rue, dans la lutte contre l'oubli des gestes et des savoirs d'une longue trajectoire.

Benjamin note aussi que, bien que l'objet de la lutte des classes soit des choses brutes et matérielles, sans lesquelles il n'y a point de choses fines et spirituelles, celles-ci sont présentes dans la lutte des classes dans une autre configuration du butin qui revient au vainqueur après le pillage.

*Elles sont vivantes dans cette lutte en tant que confiance, humour, astuce, ténacité; et elles rétroagissent au fond lointain du temps. Elles vont questionner sans cesse chaque victoire qui reviendra aux dominants. Comme des fleurs qui tournent ses corolles vers le soleil, ainsi ce qui a été les inspire, par un héliotropisme secret, à se tourner vers le soleil qui se lève dans le ciel de l'histoire. (Benjamin, 2012, p. 19 - traduction libre)*

Je me souviens maintenant des clowns qui apparaissent dans les pièces de la Brava Cia. Ce sont des

bouffons singuliers, avec le maquillage toujours gribouillé, comme s'ils fondaient, les masques toujours sur le point de disparaître.

La dernière scène de la pièce *J.C.* montre les comédiens de la compagnie et quelques enfants de Parque Sto. Antônio, un quartier de la banlieue Sud. Les enfants, à force de regarder les répétitions, déclament à voix haute les répliques et interviennent, de façon improvisée, pendant les présentations. Sur scène, pour la première fois avec les visages maquillés, les acteurs et les enfants s'équilibrent sur un petit bateau fragile, fait de restes de coupes de bois des maisons démolies des bidonvilles. Ils rament, on ne sait pas vers où, et regardent l'horizon en silence. Fin du spectacle.

---

## Bibliographie :

ADORNO, Theodor, "O ensaio como forma", in: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003, p. 15-45.

AZEVEDO, José Fernando, "Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema)", in DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa (orgs.), *Teatro e Vida Pública - o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p.211-223.

BARTHES, Roland, "Diderot, Brecht, Eisenstein", in: *L'obvie et l'obtus - Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 86-93.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história", in: *O anjo da história - Walter Benjamin*, Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 7-20.

\_\_\_\_\_, "O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934", in *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.

BETTI, Maria Sílvia, "A luta do Fomento: raízes e desafios", in DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa (orgs.), *Teatro e Vida Pública - o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p.117-127.

BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, São Paulo: EDUSP, 2000.

BRUNER, Edward, "Experience and Its Expressions", in: TURNER, Victor & BRUNER, Edward (orgs.), *The anthropology of experience*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 3- 30.

CARONE, Edgard. *A República Velha*. São Paulo: Difel, 1978.

CARVALHO, Luciano, "Intercâmbio político - Coletivo dos coletivos", in: *Das margens e bordas: relatos de interlocução teatral*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011, p. 158-160.

CARVALHO, Sérgio de, "El teatro de grupo em São Paulo y la mercantilización de la cultura", in: *Conjunto*, número 167, Abril/ Junho de 2013.

Disponível sur: <<http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php>>.

CASTELLON, Antonio, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid: Enzimión,

1994.

CLIFFORD, James, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, Iná Camargo, *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DAWSEY, John Cowart, *De que riem os Bóias-Frias? Diários de antropologia e teatro*, São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2013.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz, "Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo", in: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2, 2015, p.13-27.

DORT, Bernard, *La representation emancipée*, Arles: Act Sud, 1988.

GARCIA, Silvana, *Teatro da militância - a intenção do popular no engajamento político*, São Paulo: Editora Perspectiva/ EDUSP, 1990.

KINAS, Fernando, "Mídias e a política cultural", in *Contrapelo - cadernos de estudos sobre arte e política*, ano 1, número 1, São Paulo, 2013a, p. 59-66.

\_\_\_\_\_, "Teatro, verdade e poder", in: a Parte XXI - Revista de Teatro da Universidade de São Paulo, número 6, 1º Semestre 2013b, p. 19-29.

LIMA, Mariângela Alves de & VARGAS, Maria Thereza, "Teatro operário em São Paulo", in PRADO Antonio Arnoni (org.), *Libertários no Brasil - memória, lutas, cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 162-250.

MATE, Alexandre, "Em qual limite pode ser encontrado o Homem Cavalo em condições de Sociedade Anônima? Qual a saída desses Pégasus aprisionados pelos pés?", in COSTA, Iná Camargo (org.), *Das margens e bordas: relatos de interlocução*, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2011, p. 77-82.

MOURÃO, Rui, "Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência", in: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2, 2015, p. 53-69.

ROPA, Eugenia Casini, *A dança e o agit-prop: os teatro não teatrais na cultura alemã do início do século XX*, São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto, "Cultura e política, 1964-1969", in: *O pai de família e outros estudos*, São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

TURNER, Victor, "Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience", in: TURNER, Victor & BRUNER, Edward (orgs.), *The anthropology of experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p.33- 44.

\_\_\_\_\_, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications, 1982.

## Notes :

1. Style musical brésilien. (NdT)

2. On doit comprendre le terme "anthropophagique" dans le sens théorisé par les modernistes de la semaine d'art moderne de 1922, notamment Oswald de Andrade dans son Manifesto Antropofágico et les fondateurs et collaborateurs de la Revista de Antropofagia, tels que Raul Bopp, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Antônio de Alcântara Machado, entre autres. Il s'agissait, pour ces auteurs, de créer un mouvement qui absorberait, sans imiter, l'art américain et européen, tout en incorporant les éléments culturels brésiliens. (NdT)

3. Disponible sur:

<<https://www.facebook.com/pages/Companhia-Estudo-de-Cena/132590290247937?sk=info>>. Page vue le 20 Septembre 2014.

4. Bernard Dort considère que non seulement le surgissement du théâtre dans la *Polis* grecque, mais aussi son développement en Occident, constituent la "vocation politique" du théâtre. Sur cette vocation politique ontologique commune à tout théâtre occidental, Fernando Kinas (2013) souligne la relation intrinsèque entre théâtre, vérité et pouvoir. Sur la définition de Dort du théâtre comme "critique en acte de signification", Kinas remarque que "sa dimension politique n'est pas seulement une possibilité, mais lui va collée à la peau" (p. 21 - traduction libre). La paire *pouvoir* et *vérité* ne peut pas lui être étrangère, car elle a trait à ce qui est partagé, à la société, à la politique.

5. Toutes les traductions de textes en portugais qui suivent sont des traductions libres. (NdT)

6. Il est vrai que l'on discute, depuis la *Poétique* d'Aristote, du *statut* et de la fonction de l'art - et depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle de l'opposition entre "l'art pour l'art" (cf. Alexander Baumgarten) et "l'art agissant", ces deux pôles étant rarement exclusifs et étanches. Cependant, le présent essai surgit de la supériorité de l'idée de pureté [ou autonomie] de l'art et s'intéresse davantage à la question de l'autonomie de l'auteur, telle que la pose Walter Benjamin dans *L'auteur comme producteur - conférence pour l'étude du fascisme, Avril 1934* (1994). Benjamin défend le concept de technique comme point de départ pour surmonter le contraste stérile entre forme et contenu, c'est-à-dire, les considérations sur les qualités d'une oeuvre sans prendre en compte sa situation *dans* les relations de productions et son époque.

7. Un des essais vidéographiques de cette recherche est devenu le film *A Pedra Balanceou* (35 min., 2015), avec Marianna Monteiro comme co-auteur. Disponible sur : <<https://vimeo.com/141936867>>. Avec des sous-titres en anglais sur : <<https://vimeo.com/141450469>>.

8. Disponible en portugais :

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20082012-102051/pt-br.php>>. Voir spécialement *Capítulo 3: Nude on the Moon*.

9. Ici, la critique est dirigée à ce que Walter Benjamin appelle "l'historicisme" - l'historiographie traditionnelle bourgeoise qui plonge dans le passé et oublie délibérément le présent. L'alternative à l'historicisme, à l'inverse, est favorisée par la quête de connaissance des "intérêts historiques de sa [ma] génération", ou encore du "temps du maintenant". Cette alternative critique est ainsi annoncée par Benjamin dans l'oeuvre *Passages* (l'archive numéroté <F0, 6>) : "Et ainsi nous présentons la nouvelle méthode dialectique de l'historiographie: traverser le passé avec l'intensité d'un rêve à fin d'expérimenter le présent comme le monde de la veillée, auquel le rêve fait référence !". (Benjamin, GS, V, 1006, in. Bolle, 2000: 63 ? traduction libre)

10. Traduction libre - NdT

11. Malgré cette proposition, le présent essai se limite à 50000 caractères, condition *sine qua non* pour être publié. L'essai a été fait de façon à privilégier la citation des propres auteurs du théâtre politique de São Paulo, dans la composition d'un panorama des questions pertinentes à la pensée anthropologique.

12. D'après Max Bense, écrit de façon essayistique "celui qui l'attaque de tous les côtés et réunit dans le

regard de son esprit ce qu'il voit, en mettant en mots ce que l'objet permet d'entrevoir sous les conditions créées par l'acte d'écrire" (cité en Adorno, 2003, p. 16).

13. Depuis 2012, j'échange, vais aux pièces, débats et ateliers, commente les interventions théâtrales et réalise des vidéos auprès de la Companhia Estudo de Cena, la Cia. Antropofágica, la Cia. Estável de Teatro, le groupe Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, le Pombas Urbanas, le Grupo Teatral Parlandas, la Brava Cia., la Engenho Teatral et la Kiwi Cia. de Teatro. Cela me sert de travail sur le terrain et de leçon de vie. *Trabalhadores da Cultura* est un collectif qui cherche à se construire comme mouvement politique dont les groupes sont les noyaux.

14. Inspiré par les considérations de Victor Turner, Clifford caractérise l'écriture anthropologique comme des performances qui mettent en scène de "puissantes histoires", mythiques et de sens commun. Le résultat est une rhétorique et une narration structurées dans le processus social. Les ethnographies décrivent des événements culturels réels et font des affirmations additionnelles, de type moral, idéologique et cosmologique, dit l'auteur. Dans ce sens, nous admettons que "l'écriture ethnographique est allégorique aussi bien au niveau de son contenu (ce qui est dit sur les cultures et leurs histoires) que de sa forme (les implications de son mode de textualisation)" (Clifford, 2008, p. 63 - traduction libre).

15. Rien qu'en 2014 il y a eu au moins quatre montages différents de pièces de Brecht dans la ville: *L'exception et la Règle* par la Cia. Estável de Teatro; *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, par la Cia. Antropofágica; *Le Cercle de craie caucasien* et *Maître Puntilla et son valet Matti*, alors sous le titre de *Le patron cordial*, par la Cia. do Latão.

16. Eugenia Casina Ropa (2014, p. xiii), attentive au théâtre allemand d'agitprop des premières décennies du XXème siècle, suggère que dans ces cas le théâtre se présente comme "situation expérimentale étendue": "dont le zénith éthique de l'*Erlebnis* se déplace du moment de l'acte théâtral à celui qui met en évidence les tensions qui le génèrent".

17. Un collectif qui réunit près de 20 groupes de théâtre. Ce nombre varie à cause du caractère éphémère de quelques groupes, qui durent juste 3 ou 4 ans - même si ses membres travaillent aussitôt avec d'autres (nouveaux ou anciens) groupes de théâtre engagé.

18. Créé en 1989, le prix Shell de Théâtre est octroyé par le géant de la pétrochimie mondiale et est un des prix les plus importants du théâtre brésilien.

19. "Travailleurs de la culture" ou "ouvriers de la cultura".

20. Le Brésil était sous régime dictatorial depuis quatre ans, depuis le coup d'état de 1964. Roberto Schwarz (1978) note une tendance hégémonique de la gauche dans le panorama culturel brésilien entre 1964 et 1969, malgré la dictature de droite. Il analyse, cependant, que cette tendance s'est concentrée dans les groupes liés à la production idéologique : des étudiants, des artistes, des journalistes, une partie des sociologues et du clergé, des économistes, des architectes... cette hégémonie de la gauche s'est limitée à ces groupes pour des raisons policières. Les intellectuels de gauche, dans leur articulation restreinte, n'ont cessé d'étudier, d'enseigner, d'éditer des livres, de produire des films et du théâtre, de parler... et, sans se rendre compte, ont contribué à la formation d'une génération fortement anti-capitaliste au sein de la petite bourgeoisie.

21. Étaient présents Cecília Boal, Chico de Assis, Dulce Muniz, Izaías Almada, Mário Masetti et Umberto Magnani.

22. Film de Glauber Rocha iconique du mouvement Cinema Novo. L'auteur de la musique, Chico de Assis, a joué et interprété la chanson avec la chorale de la Cia. Antropofágica au deuxième jour de l'événement.

23. L'Acte Institutionnel numéro I a été un dispositif juridique d'articulation du putsch dont le but était de constituer un gouvernement sans régulation du Législatif et sans élections directes.

24. "O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão" ("le désert sera la mer, la mer sera le désert") - la phrase est attribuée à Antônio Conselheiro, pèlerin qui a vécu au Nord-est brésilien à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et chef du mouvement mystique à l'origine de la Guerra de Canudos. La prophétie a été reprise dans la chanson *Sobradinho* des musiciens Sá et Guarabyra.

25. "Terra roxa" est le sol caractéristique des régions Sud et Sud-Est du Brésil. Sol fertile et rougeâtre, le nom a été donné par les immigrants italiens d'après *terra rossa* (terre rouge).

26. Alors que le théâtre rétablit "l'aura" d'être le lieu d'une rencontre unique, liée à un temps partagé, un univers de langage, précieux pour constituer une expérience collective - tradition et mémoire communes -, on risque de rectifier l'action sous l'émerveillement que les morts provoquent chez les vivants ; enchantement de "l'aura" d'une histoire transformée en monument. Et voilà que la lutte n'utilise plus les références historiques de la gauche comme opération contemplative: elle est au service de la réflexion et de la pratique révolutionnaires dans le présent, ici et maintenant. L'enjeu est d'enrichir la culture révolutionnaire de tous les aspects du passé porteurs de rêves d'émancipation et d'espérance utopique. La science de son moment historique unique finit par les faire commencer à nouveau, à partir du nouveau, et à s'arranger un peu, en regardant bien à droite.

27. Mouvement Art Contre la Barbarie (NdT)

28. Loi Fédérale de Promotion de la Culture. (NdT)

29. Pendant ses 25 éditions, entre Juin 2002 et Juillet 2014, la loi de promotion du théâtre a soutenu 372 projets de 135 groupes artistiques différents. Dans cette période, 2.328 projets de recherche sur le théâtre ont été inscrits à des concours à São Paulo. Même si l'on considère que le nombre de projets inscrits a chuté de la moitié dans cette période - 178 projets inscrits en 2002 et seulement 83 en Juin 2014 - on peut considérer qu'en moyenne un projet sur six a été approuvé. En effet, la loi a rendu possible la création de 339 spectacles et de 10.342 présentations. Cependant, peut-être qu'on peut estimer que sa plus grande contribution est le soutien donné aux ateliers, aux débats, aux conférences et aux présentations de travaux: 1.531 activités développées. On note aussi que les fonds assurés par la loi ont permis l'enregistrement et la divulgation de la production théâtrale et de sa pensée critique à travers 93 publications de livres, journaux, cahiers, fanzines, magazines et feuillets produits par les groupes de théâtre eux-mêmes et organisés ou publiés par la Cooperativa de Teatro de São Paulo - outre 11 CDs de musique et 17 films documentaires. Source: Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, 2014.

30. Depuis la promulgation de la loi de promotion du théâtre dans la ville de São Paulo, la quantité de groupes est passée de 80, en 2002, à 800 en 2012, d'après la Cooperativa Paulista de Teatro.

31. "Mutirão" est un terme désignant un travail collectif, collaboratif et gratuit, dans un système d'entraide et assistance mutuelle. (NdT)

32. Disponible sur < <http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/>>. Vu le 10 Juin 2014.

33. Idem.

34. Parfois, plus d'un groupe de théâtre utilise le même espace, pour maximiser les efforts. Au CDC, le Grupo Teatral Parlandas partage l'espace avec le Dolores. Ils cèdent l'espace aussi à un groupe de danse de vieilles dames du quartier et à un groupe de Boliviens qui y joue du basket et du foot, en plus du groupe de capoeira et les réunions des A.A.

35. Voir: < [www.arsenaldaesperanca.org.br](http://www.arsenaldaesperanca.org.br) >.

36. La recherche de la compagnie s'est faite à travers la convivialité et la réalisation de rencontres théâtrales ludiques. Ces rencontres, qui ne peuvent pas être qualifiées de "cours" à cause du renouvellement constant des occupants de l'auberge, sont hebdomadaires. Animées par la Cia. Estável de Teatro, les rencontres stimulent le partage de récits des participants et les utilisent dans leurs

compositions scéniques, dans le but d'articuler la réflexion sur le contexte de leurs vies.

37. "Repente" est une forme d'expression artistique typique du Nord-Est brésilien où deux chanteurs font une sorte de duel de paroles improvisées. (NdT)

38. Les sujets de ces improvisations étaient en général la grève, la délation, la dénonciation d'un état d'apathie. Témoignage de Radha Abramo enregistré pendant les recherches des historiennes Mariangela de Lima e Maria Theresa Vargas (1986, p.165 - traduction libre)

39. Au tournant du XXème siècle, la divulgation des théories libertaires se faisait déjà idéalement à travers l'art. Le théâtre s'avère être un outil important pour projeter l'image d'une société idéale - dans ce cas, un collectif harmonique à partir de la coopération individuelle - et, en même temps, un instrument de critique. Le théâtre a aussi été instrument politique en Espagne, entre 1895 et 1914, comme nous montre Antonio Castellon (1994). Silvana Garcia (1990) dit aussi qu'il a pris forme de propagande pendant la Révolution Russe. Sur le théâtre fait par les ouvriers en Allemagne, racine de l'agitprop qui a inspiré tout théâtre politique ultérieur et référence importante pour le théâtre militant de São Paulo, voir Eugenia Ropa (2014).

40. On calcule que 90% du prolétariat urbain du début du siècle était composé d'immigrés de plusieurs nationalités, surtout des italiens et des espagnols. Jusqu'en 1914, l'État de São Paulo avait accueilli plus de 840.000 immigrants italiens.(Carone, 1978, p. 191)

41. Beaucoup de pièces - des oeuvres d'auteurs tels que Zola, Tolstoï, Gorki, en plus des auteurs anarchistes de fiction - ont fait partie du répertoire pendant quatre décennies. Le mélodrame était fréquent, tout comme la présentation de quelque chose de comique après un drame trop tragique. Les auteurs brésiliens étaient des cordonniers, des chapeliers, des travailleurs de l'industrie du café ou du secteur textile, des métallurgistes, des maçons, qui s'orientaient vers une culture littéraire grâce à leur engagement dans le théâtre. Ce n'étaient pas les rédacteurs des magazines libertaires, comme on aurait pu espérer. Eux aussi, ils étaient engagés, mais publiaient des critiques théâtrales régulières. Voir Mariangela de Lima et Maria Theresa Vargas (1986).

42. Les *veladas* étaient un "événement social plus large" dans deux sens : un événement qui dure toute la nuit et aussi qui établit des connexions internationales. Les revenus des *veladas* étaient fréquemment destinés à la production de périodiques libertaires, mais ils étaient aussi utilisés pour aider les "camarades" malades, en prison ou exilés. Les mouvements internationaux dirigés par des anarchistes ont reçu aussi le support des *veladas* paulistanas, comme par exemple les mouvements pacifistes d'avant la Première Guerre Mondiale, le procès de Sacco et Vanzetti, la Guerre Civile espagnole et la résistance antifasciste. Comme le dit Ropa (2014, pp. 112-113) sur le début du XXème siècle en Allemagne, le bal était, chez les ouvriers allemands aussi, le centre d'attraction de la fête, précédé de conférences, lecture de poésie et de nouvelles et de présentations de groupes d'artistes dilettants.

43. Le directeur et dramaturge péruvien Lino Rojas, basé au Brésil depuis les années 1970, a été pionnier dans la recherche et la production de théâtre dans les rues de São Paulo. Il a créé des personnages, des interventions et des spectacles qui ont été produits des centaines de fois.

44. De la Communauté au Théâtre, du Théâtre à la Communauté (NdT)

45. Le quartier de Cidade Tiradentes se situe dans l'extrémité Est de São Paulo et est une des plus grandes agglomérations de l'Amérique Latine, avec environ 40.000 unités d'habitation. Le quartier a été pensé comme un grand ensemble périphérique et monofonctionnel, du genre "quartier dortoir", pour les déplacements des populations touchés par les grands travaux publics à partir des années 1970. Outre la "ville formelle", composée par des immenses cités, il existe la "ville informelle", formée par des *favelas* et des lotissements illégaux. Cidade Tiradentes a une population de 219.868 habitants, très concentrés - 16.309,67 hab./km², avec un fort taux de croissance démographique et de sérieux problèmes sociaux. Cette population se répartit dans 52.875 familles, dont 8.064 sont en situation de haute ou très haute vulnérabilité sociale. Vu le 30 Novembre 2014.

46. "Avec sa cohérence, sa dignité, sa générosité, il a semé une pratique artistique qui dialogue intensément avec sa réalité et qui nous inspire encore aujourd'hui", note le groupe Pombas Urbanas dans un magazine commémoratif de son travail à Cidade Tiradentes. Disponible sur: <issuu.com:pombasurbanas;docs;revista\_semear\_asas,46>. Vu le 20 de Septembre 2014.
47. Núcleo Teatral Filhos da Dita, en 2007; Cia. Teatral Aos Quatro Ventos, en 2010 et Grupo de Circo Teatro Palombar, en 2012.
48. En portugais, "soi-disante" se dit "dita" (NdT)
49. Dans ce contexte, le concept d'autonomie a pour référence le travail et la vie de Paulo Freire.
50. Réseau Latino-américain de Théâtre en Communauté (NdT)
51. D'après Ropa (2014, p. 27-28), l'idée d'un "collectif théâtral" naît au début du XXème siècle avec Erwin Piscator, comme garantie de lutte contre l'individualisme bourgeois. A São Paulo, au XXIe siècle, cette proposition semble être majoritaire parmi les groupes de théâtre militant, malgré des cas tels que ceux de la Kiwi Cia. de Teatro et de la Cia. Antropofágica, qui ne relaient pas les metteurs en scène, mais pratiquent tout de même des relations horizontales et des formes collaboratives de création.
52. Quelques-uns de ces artistes tiennent à souligner, pour indiquer leur proximité ou appartenance aux couches populaires, qu'ils ont étudié "dans des collèges et lycées publics". Ainsi, l'école primaire et secondaire, publique ou privée, sert d'indicateur d'appartenance sociale.
53. Les *parlendas* sont des formes littéraires traditionnelles, d'origine orale, récitées souvent dans des jeux d'enfants. Parlenda est aussi le nom d'un jeune groupe de théâtre né en 2007 dans le cours d'arts du spectacle de l'UNESP. Ce groupe cherche dans la culture populaire brésilienne de tradition orale la "voix des vaincus" comme matériau pour son théâtre de rue militant.
54. *Gestus*, un concept créé par Bertolt Brecht, est un geste, ou un ensemble de gestes (mais jamais une gesticulation), où l'on peut lire toute une situation sociale (Barthes, 1982, p.89). Il surgit comme une image dramatique qui se fixe, un instantané qui délimite les relations sociales du personnage, ainsi que l'époque et le lieu où ces relations se configurent. Comme souligne Dawsey (1998, p. 43), le *gestus social* de Brecht essaie précisément "de capter les ellipses, les moments de tension, les contradictions et les ouvertures qui montrent l'inachèvement du 'manuscrit social'".
55. Texte "Apresentação de repertório ou Peças erradas que tentam emperrar a máquina" de Fábio Resende. Brava Cia. *Repertório*. São Paulo, SP, 2014, 13 p.
56. Walter Benjamin note, dans *L'auteur comme producteur* "(...) la place de l'intellectuel dans la lutte de classes ne peut être déterminée, ou choisie, qu'en fonction de sa place dans le processus de production". (1994, p. 127 - traduction libre)
57. La Fondation Nationale des Arts - FUNARTE - est l'organisme responsable, dans le Gouvernement Fédéral (attaché au Ministère de la Culture) pour développer des politiques publiques de promotion des arts visuels, de la musique, du théâtre, de la danse et du cirque. Ses objectifs principaux sont le développement de la production, de la formation continue d'artistes et de la recherche, la préservation de la mémoire et la formation d'un public sensible aux arts au Brésil.
58. Ce mot d'ordre est une adaptation des vers de Mauro Iasi repris par la Brava Cia. dans un spectacle.
59. Zé Celso dans son blog. Il y fait un appel: "il faut absolument qu'à partir de notre création, nous luttons pour la déclarations d'Indépendance de la Culture". Il veut que la Culture soit créative, inventive, qu'elle ait un certain esprit scientifique et artistique dans le sens de mobiliser la "pulsion des foules" pour

la "merveilleuse éradication de la pauvreté du Brésil", en solidarité avec "les gestions de Lula, Gil et Juca" [Président de la République et les Ministres de la Culture des mandats du Parti des Travailleurs]. Vu le 20 Décembre 2014.

Disponible sur <<https://blogdozelso.wordpress.com/2011/07/29/libertemos-a-cultura-das-suas-prisoas/>>.

60. Rui Mourão (2015) développe une très sage discussion sur les formes de radicalité politique, voulue et limitée par le système des arts visuels contemporains. Dans la lignée de Marc James Léger, Mourão note qu'on accepte que les artistes fassent des critiques, du moment où ils ne menacent pas les institutions politiques ; qu'ils présentent des oeuvres avec des contenus politiques, mais qu'ils ne paraissent pas agressifs ou sérieusement préparés pour la lutte.

61. Schwarz (1978, p. 85-86) cite une interview de Zé Celso, traduite en *Partisars* n° 47 (Paris, Maspero), où il explique et déclare: Enfin, c'est une relation de lutte, une lutte entre les comédiens et le public. (...) La pièce agresse intellectuellement, formellement, sexuellement, politiquement. (...) Si l'on prend ce public dans son ensemble, la seule possibilité de le soumettre à une action politique efficace c'est par la destruction de ses mécanismes de défense, de toutes ses justifications manichéistes et historicistes (même quand elles prennent appui chez Gramsci, Lukács et d'autres). (...) Par rapport à ce public, *qui ne va pas se montrer en tant que classe sociale*, l'efficacité politique d'une pièce se mesure moins par la justesse d'un critère sociologique donné que par son niveau d'agressivité."

62. En suivant Victor Turner, (1986), la performance réalise, complète, façonne et donne de l'expression à une expérience. Si d'un côté l'expérience se structure en expressions, Edward Bruner (1986) note cependant que les expressions structurent aussi l'expérience. Dans la performance, des unités d'expérience et de signification se structurent.

63. La critique de Carvalho (2003) s'adresse aux "idéologues d'aujourd'hui" qui considèrent seulement la forme pour la forme: organisation rythmique, chromatique, une considération qui peut même se défigurer pour être ainsi appelée de paysage ou pulsion onirique. Ils parlent de tout, sauf de sa relation historique avec les avancées sociales". A partir de cette perspective, la fonction de l'artiste est réduite à l'offre de diversification d'expériences sensorielles, en élargissant l'éventail d'options de l'industrie culturelle. "Effet conservateur d'une tendance qui a su voir les nouveaux procédés, mais est devenue aveugle aux réelles capacités de cet art de faire face à la culture dominante".

64. Traduction libre - NdT

65. Kiwi Companhia Teatral, par exemple, organise régulièrement des débats et des fêtes pour promouvoir la rencontre de différents mouvements sociaux. Plus important encore, les dirigeants de ces mouvements disent qu'ils se retrouvent juste pour participer aux événements théâtraux.

66. Dans ce sens, la pratique artistique devient le *locus* politique central pour les nouvelles formes d'organisation et, ainsi, l'activité théâtrale même est ré-fonctionnalisée, comme l'avait revendiqué Brecht.

67. Entretien avec Osvaldo Hortêncio en Octobre 2008. Vu le 19 Septembre 2014. Disponible sur: <<http://territorioestavel.blogspot.com.br/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-02:00&updated-max=2009-01-01T>

68. Mouvement des Travailleurs Agricoles Sans Terre. (NdT)

69. Groupe de carnaval qui utilise l'humour pour dénoncer les abus de l'état. (NdT)

70. Mouvement Ticket Libre (NdT)

---

**Pour citer ce document:**

Carolina de C. ABREU , « Trabalhadores da Cultura: effervescence et lutte du théâtre de groupe de São Paulo », *Cultures-Kairós* [En ligne], Théma, Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos, Mis à jour le 25/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1276>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)