

Théma / Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos

« Réflexions historiques sur le genre sérieux et comique dans les danses dramatiques brésiliennes »

Marianna F. M. MONTEIRO

Résumé

Au cours de cet article, je prétends réfléchir sur certains aspects de l'histoire des spectacles au Brésil, tout en lançant un regard sur d'autres expressions dramatiques, d'autres théâtralités, en dehors du théâtre au sens strict. Au-delà de la vision hégémonique de l'histoire du théâtre, je veux rehausser les expressions dramatiques qui vivent dans la société brésilienne aux côtés du théâtre proprement dit, sans être considérées en tant que telles. Je m'intéresse tout spécialement à ce que nous appelons *danses dramatiques*. Il s'agit d'un point de vue qui, en même temps, se déploie et décentre l'histoire du théâtre, et donc permet de penser les danses dramatiques brésiliennes qui sont, en général, l'objet d'étude du folklore comme des expressions théâtrales à part entière dans l'histoire culturelle brésilienne. Pour dépasser les études folkloriques, il faut penser la culture populaire brésilienne en tant qu'une identité en construction, en mutation, qui naît de la première globalisation, celle de la colonisation des peuples du Nouveau Monde.

Abstract

In this paper I propose a new point of view about the history of Brazilian theater opened to the experiences that ordinary are not considered theatre performances. Beyond the hegemonic approach to theater history, I want to highlight others Brazilians dramatic performances existing side by side with hegemonic theater, however they are not considered theater. I am interested in the so called *dramatic dances*. It is a point of view that enlarge and decentralize the concept of theatre embracing many phenomenon that are traditionally the subject of folklore studies. Here they will be considered a kind of theater in the context of the Brazilian popular culture, that need be considered in terms of identity in construction and mutation, since the first globalization: the New World colonization.

Resumo

Nesse artigo quero sugerir novas formas de se pensar a historia dos espetáculos no Brasil. Pretendo ampliar o escopo da análise das expressões teatrais por meio de um olhar enviesado lançado sobre outras expressões dramática, outras teatralidades, fora do teatro tomado em sentido estrito. Para além da visão hegemônica sobre a história do teatro, quero destacar as expressões dramáticas presentes na sociedade brasileira ao lado do teatro propriamente dito. Interesse-me especialmente pelas chamadas danças dramáticas. Trata-se de assumir um ponto de vista que ao mesmo tempo amplia e descentra a historia do teatro e permite pensar as danças dramáticas brasileiras, tradicional objeto dos estudos do folclore, como legítimas expressões teatrais, construídas ao longo da historia cultural brasileira. Para superar a ideia de folclore é preciso pensar a cultura popular brasileira enquanto identidade em construção, em mutação, que nasce da primeira globalização, a da colonização dos povos do Novo Mundo.

Au cours de cet article, je prétends réfléchir sur l'histoire des spectacles au Brésil, tout en lançant un regard sur d'autres expressions dramatiques, d'autres théâtralités, en dehors du théâtre au sens strict. Au-delà de la vision hégémonique de l'histoire du théâtre, je veux rehausser les expressions dramatiques qui vivent dans la société brésilienne aux côtés du théâtre proprement dit, sans être considérées en tant que telles. Je m'intéresse tout spécialement à ce que nous appelons culture populaire, par opposition à une culture érudite et à la culture de masse mercantile et industrialisée. Je recherche une approche historique

qui me permette de comprendre comment ont été forgées ces séparations, de percevoir les différentes formes et processus d'exclusion de la culture populaire au nom d'une culture hégémonique, d'avoir un regard tourné tout aussi bien vers la culture érudite, que vers la culture populaire, surtout dans le sens de dénaturiser ce dualisme, à partir de la compréhension du processus de constitution de ces deux champs et de leurs dynamiques dans le temps.

L'analyse des manifestations de la culture populaire ne devrait donc pas partir de la dualité *éru-dit-populaire*, ou *culture de masse-culture érudite*, ou *culture populaire-culture de masse*, mais elle peut éventuellement y arriver, comme, dans le cas d'une polarité d'un champ culturel déterminé, la disposition de lignes de forces dans un certain contexte. La forme cultivée, au théâtre, correspond à des moments déterminés de son histoire, au cours duquel certains mouvements, artistes ou groupes conquièrent ce locus à part. Les mécanismes de *distinction* et de *purification* (Latour, 1994) se mettent en marche pour établir une stratification hiérarchique, potentialiser les puissances symboliques et garantir les hégémonies. Mais nous savons que, la conjoncture une fois changée, le moment historique, l'éru-dit et le populaire, en état de permanente contamination, finiront par se re-territorialiser dans de nouveaux contextes.

Quel théâtre?

La réflexion sur l'histoire de la danse et du théâtre au Brésil est passée loin des expressions dramatiques populaires, car elle ne les considérait pas importantes pour la compréhension des arts de la scène dans le pays. L'assimilation du théâtre au texte dramatique est une des plus fortes expressions de cette hégémonie. Loin de vouloir minimiser l'importance du texte théâtral qui, souvent, est le document le plus éloquent à propos des pratiques théâtrales, il faut, cependant, considérer qu'une part importante de l'activité théâtrale est mise à part quand les critères de documentation sont basés sur la dramaturgie écrite. On sait, pourtant, que les pratiques théâtrales, même les plus institutionnalisées et les plus canoniques, se produisent à travers des procédés créatifs et des traditions transmises oralement, en dehors du texte écrit. La danse, le ballet, la *Commedia dell'arte*, le théâtre *Nô* et toutes les traditions scéniques basées sur la culture orale et, parmi elles, les danses dramatiques brésiliennes, se trouvent, dans un certain sens, à la marge d'une historiographie traditionnelle.

Déplacer le centre de la littérature dramatique vers les *pratiques* théâtrales apparaît comme un pas encore plus large, par-delà une discussion sur l'importance plus ou moins grande du texte dramatique dans le contexte du phénomène théâtral - car c'est ce que l'on entend par théâtre qui se trouve en débat. C'est la délimitation elle-même de l'objet de la recherche qui se trouve problématisée. Il ne s'agit plus de faire une histoire de la poésie dramatique, ou une histoire des mises en scène, mais de comprendre la théâtralité en tant que performativité dans les termes où elle se présente et s'élargit selon les différents contextes. Il s'agit d'un point de vue qui, en même temps, se déploie et décentre l'histoire du théâtre, et donc permet de penser les danses dramatiques brésiliennes qui sont, en général, un objet d'études du folklore, en tant qu'expressions théâtrales à part entière dans le théâtre brésilien.

Penser l'histoire du théâtre d'un regard élargi permet d'évaluer le poids culturel des expressions de la culture populaire, à contrepoint des hégémonies culturelles qui ne correspondent pas toujours au degré d'importance socio-culturelle et esthétique de ces expressions. On récupère, ainsi, une vision d'ensemble et, par-là, la perception des forces politiques qui traversent l'établissement du canon des disciplines artistiques. On sait, cependant, que, en dehors du canon, la culture se réinvente en processus toujours nouveaux et créatifs.

Culture populaire et expression ibérique

Le processus d'exclusion des théâtralités populaires du canon artistique a souvent été couronné par l'idée selon laquelle ces manifestations se trouvaient en dehors de la continuité historique. Associées au retard de la civilisation, on croyait qu'elles disparaîtraient avec le progrès, quoiqu'on reconnaissait qu'elles méritaient d'être "préservées" en tant que "survivances", "témoignages" culturels. Au Brésil, le folklore avait également ce caractère nostalgique, rêvait d'un passé duquel il se sentait écarté, exilé. Le passé historique du pays se trouvait, toutefois, aux antipodes de ce qui aurait pu être considéré comme une histoire locale et ne pouvait pas être sujet de la construction d'une identité essentielle, pensée comme une "origine". Liée à la première globalisation, à l'expansion du christianisme, à la découverte du Nouveau

Monde, la culture populaire brésilienne apparaît plutôt au sein d'une identité en construction, en mutation. Si le passé le plus lointain se confond avec les épisodes de la colonisation, où retrouver le primitif, l'authentique, le pur ? La recherche des racines ne pourrait pas mener en Afrique, ni vers un territoire indigène quelconque, d'autant plus que, là-bas, les cultures étaient également soumises à des négociations infinies et à des arrangements caractéristiques des espaces inter-ethniques du monde moderne. Le contexte des expressions populaires brésiennes sur lequel on se penche n'est donc pas celui d'une culture autochtone, primitive, mais celui des expressions culturelles liées au projet expansionniste portugais et à l'idéal théologico-politique de la constitution d'une république chrétienne universelle.

Il faut comprendre les formes de légitimation de la domination et de l'oppression coloniale, leur inscription dans les pratiques culturelles et aussi la résistance à elles, comme monnaie courante dans les interactions entre la culture européenne baroque et les cultures africaines, les cultures amérindiennes et les sous-cultures portugaises archaïques. Voilà le matériel complexe de l'histoire culturelle brésilienne, dont fait partie l'histoire du théâtre au Brésil.

Dans l'Europe moderne, contemporaine de l'expansion portugaise, deux traditions culturelles coexistaient: la culture lettrée d'une minorité, reproduite dans les écoles, les universités, les cours, les églises, les monastères, et une culture illettrée de la majorité qui se produisait dans les farces, les mystères, les contes, les images dévotes, les fêtes religieuses, etc. La première se trouvait en expansion et atteignait de nouvelles couches de la population, en contrepoint à la culture orale. De plus, elle se fortifiait grâce à la Réforme protestante, elle provoquait une réaction de l'Église catholique, qui développait des ressources culturelles et artistiques appropriées à une politique dédiée chaque fois davantage aux masses illettrées, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Europe, dans le but de freiner les avancées du protestantisme et de christianiser le païen et l'infidèle.

Dans les pratiques catholiques, s'établissait une culture de l'image et du son, mobilisée pour organiser religieusement et politiquement la résistance face aux avancées du protestantisme. La Contre-Réforme développa une culture pour les masses illettrées très ouverte aux traductions et aux adaptations d'éléments populaires et païens. Ainsi, la tension entre la parole et le geste, caractéristique de la longue tradition chrétienne de lier le corps au péché, qui s'était accentuée avec l'augmentation de l'amplitude sociale de l'écriture, s'affaiblissait lorsqu'on cherchait de nouveaux moyens de pouvoir symbolique par l'intermède de l'exaltation gestuelle et l'imagerie. Dans ce sens, il est trop simpliste de penser le parcours des théâtralités dans la modernité en tant qu'un processus linéaire qui consacre la raison et l'écriture au détriment du geste et de l'expression non verbale. Dans les fêtes baroques ibériques, avec de fortes connotations religieuses, on vérifie une inflation de symboles plastiques et gestuels.

Les fêtes baroques portugaises, aussi bien dans la métropole que dans les colonies, étaient des événements théologico-politiques et avaient lieu à l'occasion des jours saints, d'un événement lié à la famille royale, ou à une autorité quelconque: mariages, baptêmes, naissance de princes ou de princesses, arrivées de rois et de reines, d'évêques, sans parler des pompes funèbres (Castello, 1969). Dans le cas des processions portugaises et de l'Amérique Portugaise, qui nous intéressent spécialement étant donné la proximité des danses qui s'y déployaient avec une série de danses populaires brésiennes actuelles, le modèle était la procession de *Corpus Christi*, dans laquelle tout le corps social devait être représenté et constitué, comme un Corps Mystique, ayant le Sacrement Divin en son centre. Une théologie politique était allégoriquement représentée dans la procession et, au moyen de l'élaboration visuelle et gestuelle, parvenait à se faire comprendre par des cultures diverses, par les lettrés et les illettrés. La fête baroque était une oeuvre ouverte à la diversité des jouissances, et possédait les mécanismes symboliques pour configurer toutes ces différences dans un tout organique.

Affonso d'Ávila, dans son analyse du Triomphe Eucharistique, fête *mineira* (référence à l'État de Minas Gerais, au Brésil) qui eut lieu à Vila Rica en 1733, à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Église de Notre Dame du Pilar, affirme :

(...) face au baroque, nous nous trouvons devant un art qui provoque en nous, en premier lieu, la libération de la sensibilité de tout ordre imposé à la contemplation et à la jouissance de l'objet esthétique par l'habitude. (...) L'oeuvre d'art contemplée s'offre ici par des points de vue, des angles ou des perspectives qui rompent la linéarité et la rigidité classiques, et nous invitent à une relation visuelle plus riche de possibilités, au cours desquelles notre disponibilité pour l'expérience des sens et la jouissance de l'intelligence est augmentée et excitée (Ávila, 1971, p. 19-20).

Penser quelques danses populaires brésiennes comme héritières des manifestations artistiques présentes

dans les cortèges des fêtes coloniales implique les percevoir dans le contexte d'une intense intervention politique de l'Église et du pouvoir royal. Il est possible que l'incorporation de la danse dans les processions et les cérémonies réalisées en dehors du temple, caractéristique de la tradition portugaise du ballet, soit le résultat d'un contrôle politique et religieux efficace, dans lequel les pratiques rituelles sont remplacées par des formes théâtrales qui sont à l'origine de danses plus domestiquées, codifiées et internationalisées (Sasportes, 1979, p-p 16-18) ⁽¹⁾.

Les Confréries Noires et les *Royaumes de Congo*, au Brésil

À l'époque coloniale, le Brésil était surtout une société agraire qui occupait un vaste territoire, avec une très basse densité populationnelle. Dans ce contexte, le contrôle de l'Église ne pouvait pas être efficace, ce qui était favorable à la diffusion de dévotions autonomes, qui échappaient des autorités ecclésiastiques. Le chapelain des propriétés de canne à sucre (*engenhos*), qui servait le seigneur, sa famille, ses esclaves et les ouvriers qui lui étaient liés, se trouvait très éloigné des autorités ecclésiastiques. Certaines dévotions privées se sont développées autour des oratoires domestiques ou de chefs religieux charismatiques. Dotés d'un caractère également autonome, les *Calundus* ⁽²⁾, pratiques religieuses africaines, se sont aussi multipliées comme part d'un réseau complexe de manifestations de religiosité populaire, autant dans les maisons privées qu'au plus profond des forêts.

Dans les zones urbaines, dans les espaces vagues abandonnés par l'omission des pouvoirs ecclésiastiques ⁽³⁾, on verra surgir de nombreuses associations religieuses, des ordres tiers, adjoints, fraternités, entre elles les fraternités de noirs, de mulâtres, de métis. Ces fraternités avaient pour attribution d'enterrer les morts, de s'occuper et d'aider les malades et les confrères dans le besoin, aussi bien qu'acheter leur droit à la liberté, dans le cas des fraternités des esclaves. Mais leur mission première, la raison de leur fondation, était d'augmenter la dévotion à certain saint ou sainte. La fête, avec son caractère spectaculaire, était l'instrument par excellence à cette fin. Une des principales obligations statutaires de la fraternité était de garantir la fête du saint patron.

Le phénomène de la sociabilité noire et fraternelle a été fondamental pour la constitution des danses dramatiques populaires brésiliennes, car il allait dans le sens opposé du contrôle ecclésiastique et assurait une religiosité noire catholique relativement autonome, dont l'importance pour l'histoire sociale du pays commence à peine à être soulignée amplement par l'historiographie brésilienne ⁽⁴⁾. La vaste bibliographie sur ce sujet apporte des informations importantes sur la participation des noirs dans les processions et les festivités, avec les danses et les mises en scène, cortèges dansants qui accompagnaient un roi ou une reine africains, danses qui simulaient des combats. Parfois, on citait la figure d'un ambassadeur. Ces mises en scène faisaient partie de la procession baroque comme une expression publique dévotionnelle des noirs.

Le couronnement de rois était une pratique généralisée dans les fraternités noires, au point de nous permettre de supposer que, dans beaucoup de ces fraternités, il y avait deux hiérarchies parallèles: celle de la table de la fraternité, composée d'un président, de directeurs, de trésoriers, et celle des chefs rituels établie par la royauté africaine: rois, reine, princesse, prince, duc, ambassadeurs, etc., toutes deux approuvées et chancelées par le pouvoir royal et ecclésiastique portugais. Cette cour royale était même prévue dans les statuts des fraternités des noirs et métis, elle était "officielle" ⁽⁵⁾. La tradition la plus diffusée est celle du *Roi Congo*, probablement due à la conversion du Roi du Congo au catholicisme, en 1499. L'hypothèse est que le *Roi Congo* est devenu un titre générique pour tout roi africain converti au christianisme ⁽⁶⁾.

Dans la zone d'influence ibérique, un catholicisme de noirs s'est développé, célébré par des fêtes et des rituels et par l'élection de Rois et de Reines, en tant que part fondamentale de la religiosité noire, exactement au croisement entre la tradition européenne catholique, marquée par la Contre-Réforme, et la tradition politico-religieuse africaine. Dans les sociétés esclavagistes modernes, elles étaient des formulations institutionnelles, politiques et idéologiques originales qui portaient d'éléments cueillis aussi bien de la culture du colonisateur que de celle des colonisés.

Guerre juste

Dans les fêtes, les *Royaumes de Congo* sont un cas représentatif de ces formulations. Présence obligée dans les processions coloniales, accompagnés de leurs cortèges qui dansaient des combats guerriers, ils semblent faire appel à des aspects de ce que fut cette rencontre de mentalités et comment fut senti par les noirs le besoin de créer des royaumes de caractère dévotionnel dans le Nouveau Monde. Elles nous fournissent également des informations importantes à propos des discours de légitimation des relations esclavagistes.

Plusieurs de ces cortèges, encore aujourd'hui, mettent en scène une guerre dont la finalité est la conversion au catholicisme d'un royaume infidèle ou d'un royaume païen. Quelquefois, ce conflit s'explique dans les paroles des chants, même s'il n'est pas mis en scène par la danse ou la représentation. Au-delà des ambassades qui composent les dialogues entre les ambassadeurs, les rois ou les princes, il existe des chorégraphies guerrières qui corroborent le thème de la guerre. Les négociations entre les royaumes sont lentes et terminent frustrées, suivies par la déclaration de guerre, une guerre juste, de caractère théologico-politique.

Le concept de guerre juste, appliqué aux conditions de l'expansion coloniale portugaise, considère comme son fondement principal la propagation de la foi, soit dans la lutte contre l'infidèle, soit dans la catéchisation du païen. En 1643, Luis Marinho de Azevedo développe le thème de la "prudence militaire" et affirme que les aspects qui déterminent la justice d'une guerre sont trois: l'auteur, la cause et non seulement la fin (catéchisation, lutte contre l'infidèle, etc.). L'auteur juste de cette guerre est le Prince, car la commencer n'est le privilège de personne d'autre. La guerre est donc un sujet public, en dehors de la sphère des particuliers. Les causes justes se divisent entre défense et invasion. La défense peut être propre, quand c'est le Prince ou ses sujets qui sont menacés; dans ce cas, elle est définie en tant que défense de la liberté, de la patrie, de la famille et des parents. Elle peut être aliénée, quand elle va au secours d'un allié ou des opprimés "vexés de la tyrannie exacerbée ou intolérable violence, parce qu'alors la société humaine nous oblige à venir à leur secours" (Azevedo, 1644, p 1-10).

Du point de vue pratique, la doctrine est facilement adaptable aux situations les plus diverses et les plus contradictoires. Comme exemple, nous pourrions considérer comme juste une guerre contre les tribus africaines ennemies du Roi du Congo. Il s'agirait d'une guerre en défense de la parole donnée, selon les préceptes classiques de la vertu politique chrétienne. Comme on le sait, ce genre de guerre, dans laquelle le colonisateur s'allie aux pouvoirs locaux, a été un mécanisme puissant de mise en esclavage de milliers d'africains. La guerre contre les « indiens indomptables » qui menaçaient les grandes propriétés terriennes, ou qui guerroyaient contre les indiens « civilisés » est un autre exemple possible. On constate l'extrême malléabilité de la notion de guerre juste, car elle peut être utilisée de façon relativement facile pour justifier de forme casuistique l'esclavage de l'indigène et de l'africain dans les colonies.

Pour la compréhension de l'enjeu dramatique de quelques danses de *Congo* actuelles, il est essentiel de considérer les idéaux religieux et politiques de l'époque coloniale, de comprendre le concept de guerre juste. Le Père Domingos Mauricio, dans son article *L'Université de Évora et l'Esclavage*, démontre que, pour les théologues du XVIème, la question fondamentale était de savoir comment et pourquoi on assistait au passage de la condition naturelle d'homme libre à celle d'esclave. On a défini, alors, quatre cas dans lequel ce passage pourrait être légitime: "*per nativitatem* (par naissance); par réduction à l'état servile (prison), dû à des crimes; dans la guerre juste (par conversion); par la vente consentie ou par la vente d'esclaves déjà captifs" (Mauricio, 1977, p.166-7).

Tout indique que les *Congos* ⁽⁷⁾, avec leurs danses guerrières, soient une mise-en-scène d'une guerre juste et, dans ce sens-là, ils seraient également en train de mettre en scène la légitimité de l'esclavage. Dans le contexte du récit des danses, le point central passe de l'esclavage (qui n'apparaît jamais), à la guerre. Les doctrines politiques se transforment en théâtre dans ces *Congos*, la guerre juste devient structurelle dans son enjeu dramatique.

Les documents anciens, quand ils parlent des cortèges des royaumes africains, dans les fêtes publiques, ainsi que la réalité des fêtes actuelles, font penser à une tradition du catholicisme afro-brésilien, très bien structurée et perfectionnée au long des siècles, dans le sens d'articuler des espaces de pouvoir partout où il est possible de créer une organisation avec une face extérieure connectée à l'hégémonie européenne et une face interne qui puisse satisfaire aux appels identitaires et communautaires des afro-descendants. La fraternité a servi comme un outil à double tranchant qui articule différentes traditions et identités: l'identité catholique, dans les paramètres tridentins, et les diverses identités africaines, à partir des dominances raciales ou ethniques de leurs règnes.

On peut dire que la musique, la danse et la théâtralité furent essentielles dans la recherche des africains, dans le cadre des institutions imposées, de trouver des moyens pour réorganiser leurs identités. Il s'agissait d'incorporer l'expérience de la traversée et, en inversant sa signification, de renaître de l'autre côté de l'océan avec une nouvelle identité. Les anciens liens sociaux, rompus grâce à l'éloignement de leurs communautés d'origine, devaient être recomposés à partir d'un nouveau vécu. À l'intérieur de leur propre mésaventure, il fallait retrouver les éléments nécessaires pour cette recomposition.

Diversions honnêtes et malhonnêtes

On se trompe, cependant, quand on pense que ces danses dramatiques étaient dissociées d'autres pratiques afro-brésiliennes beaucoup moins acceptées. L'église et le pouvoir du colonisateur combattaient les pratiques de danse qu'ils appelaient malhonnêtes ou fétichistes, en opposition aux *Royaumes de Congo*, considérés comme des divertissements honnêtes (Dias, 2011, p.859). Diviser les divertissements entre honnêtes, malhonnêtes et fétichistes, n'avait pas de sens à l'intérieur des différentes cultures africaines qui, traditionnellement, ignoraient déjà cette façon de séparer le sacré et le profane. Du point de vue de la culture hégémonique, le danger était réel, car il y avait une tendance à ce que ces pratiques se mélangent, à ce que la procession s'africanise. D'autres bals populaires précédaient ou suivaient le moment de la procession et ces divertissements populaires étaient persécutés, vus d'un très mauvais œil par les autorités. En dehors du cortège, les *Batuques* ⁽⁸⁾ se multipliaient comme une espèce de bal populaire et ils étaient chaque fois davantage fréquentés par des hommes et femmes blancs également assoiffés de divertissements. Un exemple de cette situation se rapporte au conflit entre le Saint Office et le Gouverneur, que le Conte de Pavolide tente d'apaiser, déjà en 1780:

(...) que les noirs divisés en nations avec les instruments de chacune dansent et tournent comme des arlequins, et d'autres dansent avec des mouvements divers du corps, même s'ils ne sont pas les plus indécents autant que les Fandangos de Castelle et les Fofas de Portugal et les Lunduns d'hommes blancs et métis de ce pays; les bals que je considère totalement répréhensibles sont ceux que les noirs de Costa da Mina font en cachette, dans les résidences ou dans les champs, avec une noire maîtresse avec un autel d'idoles, adorant des boucs vivants, et d'autres faits de terre, oignant leurs corps d'huiles diverses, de sang de coq, donnant à manger du gâteau de maïs, après diverses bénédictions superstitieuses qui font croire aux rustres que ces onctions de pain leur apporteront la fortune, feront que les femmes aiment les hommes et les hommes aiment les femmes. Voici les deux castes de bals que j'ai vus dans cette Capitanía à l'époque où je l'ai gouvernée, et je suis persuadé que le Saint Office parle des uns et que le Gouverneur parle des autres, car je ne puis me persuader que le Saint Office réproouve les uns, ni que le gouverneur excuse les autres (Apud Mott, 1997, p. 270).

Comme on le voit, le Saint Office réproouve certaines danses de noirs et le Gouverneur les excuse. Dans ce cas, ce que le Conte de Palvolide considérait important d'éclaircir, c'est qu'il s'agissait de deux types de danses différentes: l'une devait être condamnée, comme danse de sorcellerie, et l'autre devait être excusée, même étant indécente. À la fin du XVIII^{ème} siècle, il n'y aurait plus seulement deux catégories capables d'expliquer les manifestations festives des noirs: païennes ou chrétiennes. La laïcisation de la vie sociale ouvrait une troisième possibilité, celle du divertissement populaire profane.

Il est important de souligner que la position hégémonique et dominante du catholicisme dans le champ religieux de l'Amérique portugaise impliquait, pour les noirs, le besoin de travailler à partir des catégories religieuses et culturelles imposées par les blancs. Dans ce sens, les fraternités fonctionnaient comme un fer de lance institutionnel de leurs intérêts. Les *Folies* (nom générique utilisé dans la documentation de l'époque pour les danses), le cortège royal et les *Batuques*, construisaient une nouvelle sociabilité afro-brésilienne à l'ombre de la dévotion catholique. Cependant, une religiosité africaine interdite s'exerçait dans le secret. On peut supposer que ces trois instances d'action culturelle du noir étaient interdépendantes. Vis-à-vis du *Calundu*, le *Batuque* pouvait être considéré acceptable, comme le disaient le gouverneur et le conte. Mais il peut paraître malhonnête, immoral, face aux danses de cortège qui accompagnaient le *Rois du Congo* dans les processions catholiques.

Les danses dramatiques d'aujourd'hui, liées aux dévotions religieuses du catholicisme populaire, s'articulent aussi bien aux *Sambas*, aux *Batuques*, danses profanes, aussi bien qu'aux pratiques des religions afro-brésiliennes, de l'*Umbanda*, du *Candomblé* ou de la *Macumba* ⁽⁹⁾. On assiste encore à la superposition de ces trois univers.

Courses de taureaux, entremets et clowns noirs

dans les danses dramatiques

Le caractère urbain de la culture baroque ne tarda pas à introduire sur la scène une culture de masse qui avait des rapports, soit cordiaux soit conflictuels, avec le monde du culte et le monde populaire. Une littérature de colportage prépare le terrain, fait le pont entre la culture orale et la culture lettrée, renforce une culture intermédiaire, liée au comique populaire, entre la haute et la basse culture. Les places de Comédie et les arènes de taureaux se sont constitués en tant qu'espaces scéniques dans l'urbanité, liés à l'apparition d'un public plus important de consommateurs de produits manufacturés et de produits culturels. La nouvelle population des villes, loin de ses sources culturelles, était devenue consommatrice de cette culture intermédiaire, avec des caractéristiques de culture de masse, une "culture de masse du baroque", selon le concept d'Antonio Maravall, pour qui :

l'historien doit être alerte au fait selon lequel entre la société traditionnelle et la société industrielle, avec sa croissance populationnelle, se trouve une position intermédiaire dans laquelle la société ne présente plus les marques de sa période traditionnelle et en offre d'autres, à partir desquelles se ferait possible, plus tard, la concentration de main-d'oeuvre et la division de travail du monde moderne. (...) c'est une société dans laquelle se propage l'anonymat. (...) il est clair que ceci change les comportements: une masse de personnes, qui se savent inconnues les unes des autres, se conduit de façon très différente de celle d'un groupe d'individus qui sont conscients qu'ils peuvent facilement être identifiés (Maravall, 1997, p 60-1).

On part de l'hypothèse selon laquelle la constitution des dramaturgies de certaines danses brésiliennes a été marquée par ce développement de conditions massives de jouissance artistique, forgées dans des espaces scéniques dédiés au grand public. Les clowns et autres personnages comiques, l'aspect burlesque présents dans certaines danses dramatiques brésiliennes, soit dans le *Boi-Bumbá*, soit dans le *Cavalo Marinho* ou dans les scènes comiques des *Folias* et des *Reisados* ⁽¹⁰⁾, peuvent être confrontés aux théâtralités qui ont surgi à l'époque de l'expansion coloniale portugaise, des traditions comiques qui se sont développées du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècles.

Aux côtés de la Procession, des Luminaires, du Te Deum, c'est dans les *curros*, nom de l'arène spécialement montée, avec des plateformes et des sièges en bois pour accommoder le public, qu'on allait voir les courses de taureaux mais aussi toute sorte de spectacles: des ballets, des numéros comiques et acrobatiques, des cortèges de chars allégoriques. Une main-d'oeuvre nombreuse, composée de toréadors, de comédiens noirs, de musiciens, de danseurs mobilisait des structures matérielles et symboliques destinées à produire des émotions et l'amusement sur un public diversifié, nombreux et anonyme. L'artiste noir excellait dans les scènes burlesques et comiques.

Ces courses de taureaux intéressent l'histoire des théâtralités brésiliennes parce qu'elles ont consacré un genre spécifique d'expression dramatique, d'où probablement se sont détachés les numéros des clowns noirs, traditionnels encore aujourd'hui dans les danses dramatiques brésiliennes tel que la *Folia*, le *Bois-Bumbás* et le *Cavalo Marinho*, entre autres ⁽¹¹⁾.

Au XVIII^{ème} siècle, le public qui accourt pour voir les taureaux, le même qui sortait pour voir les feux, les luminaires, les processions et le jeu des comédiens sur ces plateaux éphémères, est extrêmement hétérogène, ce qui permet une nouvelle expérience de sociabilité, caractérisée par des limites sociales diffus qui semblent obéir seulement aux commandes de l'argent et de la consommation des marchandises. Monter sur les plateaux, occuper un balcon, voir et être vu, voilà le premier divertissement du public.

Le *curro* est le lieu privilégié de l'exposition des nouvelles modes en matière de chaussures, d'habits, de perruques, d'accessoires, etc., dans leur majorité résultant des nouveautés manufacturées et de l'augmentation de la consommation. Le *Curro* est l'habitat des *Casquilhos* et des *Franças*, expressions qui se rapportent, respectivement, aux dandys et aux femmes futiles, esclaves de la mode française. Un nouveau modèle de comportement marquait les nouveaux espaces de la sociabilité.

L'intérêt pour la performance des comiques noirs a mis notre recherche en quête d'informations plus détaillées sur ces spectacles, au-delà des *Rapports de Fêtes*, qui sont économiques à ce sujet. La littérature de colportage, en franc développement à cette époque, a apporté d'autres informations sur ces acteurs noirs. Dans ces publications, les noirs sont montrés dans les occupations les plus communes: vendeuse de moules, peintre, membre de la fraternité, musicien, esclave domestique et acteur pendant les

intervalles des courses de taureaux.

La lecture de ces feuillets démontre d'innombrables aspects de la présence du noir libre ou esclave dans la vie portugaise du XVIII^{ème} siècle et, surtout, révèle la façon dont le noir fut représenté dans la dramaturgie et la poésie populaire de l'époque. Ce qui surprend le plus, au-delà du racisme exacerbé, est une évidente consolidation d'un groupe de personnages noirs, dont les dénominations, Père Francisco, Ambrosio, Bastião, Catilina, sont les mêmes que les figures qui se présentent dans les danses dramatiques brésiliennes, citées ci-dessus.

Dans un des poèmes du XVIII^{ème} siècle, en *langue de noirs* ⁽¹²⁾, une version comique parodiait le genre littéraire sérieux, commun à l'époque : les *Rapports de Fêtes*. Parmi les Juges de la fraternité présents au cours de la procession décrite, on retrouve Père Francisco, qui dialogue dans la *langue de noirs* avec un autre Juge, également noir, Bastião :

Ami Bastião, je veux voir les blancs chanter et nous, tant les noirs, que les ânes, ne rien faire, écoute donc ce que je vais te dire:

Cette fête est jolie

Les petites noires viennent en sautillant

Nous tous nous amusons

Il n'y a qu'à voir ma Cattita ⁽¹³⁾.

En plus de la présence de Bastião et de Père Francisco, nom de personnages des danses brésiliennes, on voit surgir dans le texte, la Cattita, comme "mia Cattita", la compagne du Père Francisco. Dans l'enjeu dramatique du *Boi-Bumbá*, Père Francisco et Catilina (Catita), forment le couple protagoniste des employés noirs ou esclaves d'une *fazenda*, une propriété rurale, ce qui suggère un pont entre la danse dramatique actuelle et ces spectacles populaires du XVIII^{ème} siècle. Catilina est également un personnage noir, la femme de Mateus et de Bastião, dans la danse dramatique du *Cavalo Marinho*. Cette littérature de colportage, dans ce cas, se révèle une source privilégiée pour l'articulation d'une matrice de longue durée, dans la lecture des *Boi-Bumbá* et des *Cavalo Marinho* brésiliens.

Ce même parallélisme se trouve renforcé dans le poème d'Antonio de Brito e Oliveira, né à Bahia, secrétaire de l'Académie des Occultes, intitulé *Séparation*. Le poème est écrit en *meya lingoa de preto*, selon les originaux, qui se trouvent dans la Bibliothèque d'Ajuda. Le thème est le droit que les noirs ont de faire de la poésie. À un certain moment du texte, le supposé poète noir affirme:

Je sais bien

Que les muses

Toutes les neufs sont toutes blanches

Mas les noirs aussi ont

Leur Muse Cathilina ⁽¹⁴⁾

Les rapports effectifs entre l'univers des spectacles dans les intervalles du XVIII^{ème} siècle et des danses dramatiques actuelles brésiliennes ne pourraient toutefois être révélés qu'au cours d'une recherche beaucoup plus longue auprès de ces sources documentaires et d'autres, ce qui permettrait de problématiser ces permanences et se demander s'il serait légitime d'admettre l'existence d'un héritage comique qu'une culture de masses du baroque aurait laissé aux danses dramatiques brésiliennes.

Pour en finir, on peut dire que cet article ne veut qu'ouvrir le chemin à des recherches historiques qui

puissent renouveler la pensée sur les danses dramatiques brésiliennes, à partir des données de la longue durée, hors de l'univers des études folkloriques. L'audace d'envisager les représentations des Royaumes de Congo d'aujourd'hui, à partir du sujet de la guerre juste, et le jeu des comédiens noirs des danses dramatiques actuelles, à partir des courses de taureaux du XVIII^e siècle, finit par établir en grandes lignes les paramètres des genres sérieux et comiques, au sein des danses dramatiques brésiliennes. Ainsi, on ose le dire : la culture populaire brésilienne sera peut-être mieux comprise dans le contexte de la formation des états modernes au lieu de l'envisager comme quelque chose de primitif, originaire d'un passé mystérieux et lointain.

Bibliographie :

ANDRADE, Mário [1959], "As Danças dramáticas do Brasil" (Org. Oneida Alvarenga), São Paulo: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARAUJO, Alceu Maynard, *Folclore Nacional*, São Paulo, Melhoramentos, 1964.

ÁVILA, Afonso, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Luis Marinho de (Lucindo Lusitano), *Doutrina civil, política e militar tirada do livro quinto das que escreveo Justus Lipsio*, Lisboa: Of. De Domingos Lopes Rosa, 1644.

BARROSO, Oswald. *Reis de congo*, Fortaleza: Fundação Nacional de Cultura, Ministério da Cultura, 1996.

BOSCHI, Caio Cesar, *Os leigos e o poder, irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*, São Paulo: Ática, 1986.

BUENO, André Paula, *Bumba-boi maranhense em São Paulo*, São Paulo: Nankim, 2002.

_____, *Palhaços da cara preta, Pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma no boi, cavalo-marinho e folia-de-reis-MA, PE, MG*, São Paulo: Edusp, 2014.

BURKE, Peter [1978], *Cultura popular na idade moderna, Europa, 1500-1800*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO, Haydé Dourado de Faria, *Relações entre cultura popular e indústria cultural: congada de Ilha Bela* (tese), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1982.

CASTELLO, José Aderaldo, *O movimento academicista no Brasil, 1641-1820/22*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

DIAS, Paulo, "A outra festa negra" in JANCSÓ, István, KANTOR, Iris (orgs), *Festa cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, São Paulo: Hucitec/ Edusp/ Fapesp/ Imprensa Nacional, 2001, pp. 859-888.

DIAS Paulo, MONTEIRO, Marianna, "Diversité et Unité dans la Musique du Brésil" in DREYFUS, Dominique, *MPB- Musique Populaire Brésilienne*, Paris: Cité de la Musique, 2005, pp. 16-33.

DOMINGUES, Ângela, "O conceito de guerra justa e resgate e os ameríndios do norte do Brasil" in SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva, *Brasil colonização e escravidão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

2000, pp. 45-56.

GONZAGA, Tomás Antônio [1845], *Cartas Chilenas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HATHERLY, Ana. *Poemas em língua de preto dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Quimera, 1990.

HOONAERT, et al., *Historia da Igreja no Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1977.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folgedos populares do Brasil*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1962.

LATOUR, Bruno [1991], *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1994.

MARAVALL, José Antônio [1975], *A cultura do barroco: análise de uma estrutura Histórica*, São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 1997.

MAURICIO, Domingos S.J., " A universidade de Évora e a escravatura" in *Didaskalia*, v. VII, Coimbra, 1977, pp. 153-200.

MENESTRIER, Claude-François [1682], *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Genève, Éditions Minkoff, 1972.

MEYER, Marlise, *Pirineus, caiçaras - da commedia dell'arte ao Bumba meu Boi*, Campinas, Ed da Unicamp, 1991.

_____. *De Carlos Magno e outras historias. Cristãos e Mouros no Brasil*, Natal, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1995.

MONTEIRO, Marianna F. Martins, *Noverre: cartas sobre a dança ? natureza e artifício no balé de ação*, São Paulo, Edusp, 1998.

_____. *Espetáculo e devoção nas danças populares brasileiras*, São Paulo, Terceiro Nome, 2013.

MOTT, Luiz, « Cotidiano e vivência religiosa entre a capela e o calundu » in Fernando A Novaes e Laura de Mello e Souza, *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Cia das Letra, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, « O bumba meu boi, manifestação do teatro popular no Brasil », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.2, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1967, pp 87-97.

QUINTÃO, Antônia, *Lá vem o meu parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (Século XVIII)*, São Paulo, Annablumme/FAPESP, 2002.

RABAÇAL, Alfredo João, *As congadas no Brasil*, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia / Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SALLES, Fritz Teixeira, *Associações religiosas do ciclo do ouro*. Belo Horizonte, UFMG, 1963.

SASPORTES, José, *Trajectoria da dança teatral em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SCARRANO, Julita. *Devoção e Escravidão*. São Paulo, Ed. Nacional, 1978.

SOUZA, Marina de Mello, *Os reis negros, no Brasil escravista, história da festa da coroação de Rei de Congo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

TINHORÃO, José Ramos, *Historia dos Negros em Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988.

Notes :

1. Le roi lui-même suivait la logique des "ordonnances": au XVII^{ème} siècle, Philippe III d'Espagne, à l'occasion de son séjour à Lisbonne, se plaignait de l'obligation d'aller toujours au "*couce*" (le talon, à la fin) de la procession de *Corpus Christi*: il voulait pouvoir, lui aussi, voir les folies, les danses des noirs, des galiciens, des gitans et des juifs, qui allaient devant. L'ordre des processions portugaises, inspirées sur celle de *Corpus Christi*, est hiérarchiquement ascendante, du début à la fin de la procession, autant dans le sens de la pyramide sociale que dans celui de la sacralité attribuée aux divers segments du cortège.

2. *Calundu* c'est le nom générique donné par les blancs aux pratiques religieuses d'origine africaine, identifiées et combattues comme étant de la sorcellerie. Les références à ces terminologies, sont faites, dans ce cas, dans le champ du dominateur, de l'homme blanc, de ceux qui ont produit les documents utilisés au cours de cette recherche. Dans un certain sens, nous répétons la forme d'interprétation que nous voulons mettre en question. Cette situation sert à mettre en évidence les mécanismes puissants d'attribution des identités, imposées ou négociées, qui incident jusque dans le discours de la recherche lui-même.

3. Ce processus s'intensifie dans le cas de l'Amérique Portugaise, une fois que le Roi du Portugal à partir du XVI^{ème} siècle, avait obtenu du Pape le privilège de recevoir les revenus de l'église catholique, n'étant pas obligé de les repasser à Rome. Par contre, il était chargé de tous les frais des églises dans ses colonies, aussi bien que de combattre les infidèles et convertir les païens. En réalité, selon quelques auteurs, cela explique la situation de pauvreté et d'abandon où se retrouvaient la plupart de paroisses dans les colonies portugaises (Hoonart et al., 1977, 163-168).

4. Sur les fraternités en Amérique Portugaise au XVIII^{ème} siècle, voir Caio Cesar Boschi, *Os leigos e o poder, irmandades leigas e políticas colonizadoras em Minas Gerais*, São Paulo, Ática, 1986 ; Eduardo Hoonart et al., *Historia da Igreja no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1977; Fritz Teixeira Salles, *Associações religiosas do ciclo do ouro*, Belo Horizonte, UFMG, 1963 et Julia Scarrano. *Devoção e Escravidão*, São Paulo, Ed. Nacional, 1978.

5. Dans la fraternité de la Sainte Iphigénie, à Rio de Janeiro, on rencontre à la fin du siècle XVIII, un statut adjoint au statut de la fraternité qui créait une vraie cour avec des ducs, princes, etc., titres qui avaient des noms en langue africaine (Quintão, 2002).

6. Quand les Portugais sont arrivés au Congo pour la première fois, en 1483, ils ont trouvé un royaume structuré et un lignage solide de chefs. La formation de ce royaume africain semble dater de la fin du XIV^{ème} siècle. Grâce à leurs ambassades, aux échanges de cadeaux, ils ont établi des relations cordiales avec ces chefs, spécialement avec le Roi du Congo, qui finit par se convertir au christianisme (Souza, 1999).

7. J'utilise le terme générique de *Congo* pour nommer toute une série de danses populaires brésiliennes qui se constituent en tant que danses de cortège qui accompagnent un royaume africain à l'intérieur de fêtes vouées à des saints patrons des noirs, comme Saint Benoît, Notre Dame du Rosaire, Sainte Iphigénie, Notre Dame du Merci. Ces *Congos*, en effet, présentent toujours les références dramaturgiques d'une guerre, soit contre les maures, soit contre un royaume païen.

8. Le *Batuque* c'est un nom générique qui désigne différentes pratique de danse et musique afro-brésilienne faites en ronde et accompagnées par des instruments de percussion.

9. L'*Umbanda*, le *Candomblé* et la *Macumba* sont des religions afro-brésiliennes beaucoup répandues

dans les milieux populaires et même dans les classes moyennes au Brésil.

10. Danses dramatiques brésiliennes d'aujourd'hui qui ont été étudiées par divers folkloristes comme Mário de Andrade, qui créa le concept de danse dramatique (Andrade, 1982).

11. Dans ces trois danses dramatiques brésiliennes, les noirs surgissent comme des figures centrales dans les récits, et sont à l'origine d'un nouveau type de clown: le clown noir, masqué ou avec le visage peint en noir peut être un ancêtre des *blackfaces* américains (Bueno, 2014).

12. *Langue de noir* est un idiolecte, utilisé au cours du XVIIIème siècle, créé pour signaler un accent et une manière de parler des noirs arrivés au Portugal ou au Brésil. Il y a également référence à une *meya lingoa de preto*, une version plus subtile de l'idiolecte. (Hatherly, 1990)

13. « *Amigo Bacciaam quello vè, os branco faze cantiga, e nozo tanto pleto, como burro, não faze nada, reccuta você, que eu dize: Eso fessa sá bonita/ As pretia vem saltando/ Nozo tudo brincayando; Sá vendo mia Cattita.* ». Traduction libre d'un extrait du *cordel Festa, e porsição, que alguns sugetos curiozos, e bem inclinados fizerão na vespora de S. Martinho deste prezente anno de 1742, escripta em Tarragona por hum moderno que recopilou em breve narrativa esta ação em tudo glorioza.* s/a. s/d. s/e Microfilm. Bibliothèque Nationale de Lisbonne.

14. "*Eu bin conhece, que uz Muza/turos nove sá branquinha/magi us Pleto tambin tem/ seu Muza May Cathilina*" Traduction libre de l'un des quatre poèmes de Antonio de Brito e Oliveira présentés para Ana Harthely, dans *Poemas em Língua de Preto dos Séculos XVII e XVIII*, trouvés par elle en deux versions, dans la Bibliothèque d'Ajuda. Le poème est précédé par des informations biographiques au sujet de leur auteur qui est né à Bahia; à Lisbonne, il a fait partie de l'Académie des Occultes et des Particuliers. Il fut secrétaire du Vicomte de Ponte de Lima et du Marquis d'Angeja et retourna au Brésil comme secrétaire du Gouvernement (Harthely, 1990, p. 26).

Pour citer ce document:

Marianna F. M. MONTEIRO , « Réflexions historiques sur le genre sérieux et comique dans les danses dramatiques brésiliennes », *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=1279>

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