



UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

UFR SLHS

CHAPUY NELLY - 21808391

Mémoire de Recherche

Le Théâtre de l'Opprimé comme processus de résistance et d'affirmation de la jeunesse afro- brésilienne en périphérie urbaine

**Etude de cas de deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de la
périphérie de Salvador de Bahia, Brésil**



Sous la direction de Christine Douxami

Master 2 Théâtres du Monde

2019-2020

UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

UFR SLHS

CHAPUY NELLY - 21808391

Mémoire de Recherche

Le Théâtre de l'Opprimé comme processus de résistance et d'affirmation de la jeunesse afro- brésilienne en périphérie urbaine

**Etude de cas de deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de la
périphérie de Salvador de Bahia, Brésil**

Sous la direction de Christine Douxami

Master 2 Théâtres du Monde

2019-2020

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier Christine Douxami, Maître de Conférences HDR à l'Université de Bourgogne Franche-Comté et Antônia Pereira Bezerra, professeure-chercheuse à l'Université Fédérale de Bahia sans qui ce travail de recherche de six mois à Salvador de Bahia n'aurait pu voir le jour. J'ai une pensée chaleureuse pour Armino R. Pinto et tous les membres des groupes Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta avec lesquels j'ai passé de si riches et belles heures ! Je remercie tous les Brésiliens que j'ai rencontrés à Salvador, les professeurs et étudiants de l'UFBA ainsi que les stagiaires et l'équipe du CTO Rio. J'ai une pensée particulière pour Enivaldo et Willian. Je remercie ma famille et tous mes amis qui ont suivi mes découvertes de la culture brésilienne depuis la France. Un grand merci notamment à Dorit et Fátima pour leur travail de relecture. Et bien sûr je remercie le théâtre et la vie, pleine de surprises !

Sommaire

Sommaire	5
Introduction	7

PARTIE 1 : PANORAMA DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ AU BRÉSIL ET À SALVADOR EN PARTICULIER.....14

I. En quoi la création des techniques du Théâtre de l'Opprimé est-elle liée au parcours d'Augusto Boal ?.....	14
A. Augusto Boal, de la chimie au théâtre Arena : 1953-1963	15
B. La naissance du Théâtre Journal : 1964-1971.....	16
C. L'exil en Amérique Latine : 1972-1976	16
D. L'exil en Europe, L'Arc-en-Ciel du Désir : 1979-1986	19
E. Le retour au Brésil et la naissance du Théâtre Législatif : 1992-1996	20
F. L'Esthétique de l'Opprimé : 2009	21
II. L'arbre de l'opprimé	22
III. En quoi le CTO Rio a-t-il un rôle central et national au Brésil ?	24
IV. Quelles sont les principales formes d'oppression au Brésil ?.....	27
A. La violence contre les femmes et les questions de genre.....	27
B. Les inégalités sociales et le racisme.....	30
C. L'intersectionnalité	35
V. La situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador : une multiplicité d'initiatives individuelles mais une absence de structure	37
A. Le Théâtre de l'Opprimé à l'école	38
B. Le Théâtre de l'Opprimé à l'université.....	42
C. Le Théâtre de l'Opprimé dans l'industrie	45
D. Le Théâtre de l'Opprimé dans les quartiers : les groupes de Théâtre de l'Opprimé.....	46

PARTIE 2 : ÉTUDE DE CAS DE DEUX GROUPES DE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN PÉRIPHÉRIE DE SALVADOR : EN QUOI LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ PARTICIPE-T-IL DU PROCESSUS D'AFFIRMATION ET DE RÉSISTANCE DE LA JEUNESSE AFRO-BRÉSILIENNE SELON UNE PERSPECTIVE « MICRO » et « MACRO » ?

I. Perspective « micro » et « macro » : qu'est-ce que l'ascèse selon le Théâtre de l'Opprimé ?	50
II. Comment s'établit le processus d'ascèse au sein des deux groupes et de leurs créations théâtrales respectives ?	53
A. Présentation du metteur en scène Armindo R. Pinto et de la création des deux groupes de Lauro de Freitas	53
B. De quelle manière le groupe Legião Itinga de TO, plutôt situé dans une perspective « micro », initie-t-il son processus d'ascèse ?.....	55
C. Comment le Coletivo Pé de Poeta atteint-il une perspective « macro », développant une véritable conscience sociale et politique ?	68
III. De quelle façon le Théâtre de l'Opprimé permet-il aux jeunes de se construire et d'affirmer leur identité afro-brésilienne ?	98
A. Le Théâtre de l'Opprimé comme libération, une valeur thérapeutique	99
B. Le Théâtre de l'Opprimé comme formation de la personnalité	101

C.	Le Théâtre de l'Opprimé comme construction d'une conscience sociale et politique	102
D.	Le Théâtre de l'Opprimé et la naissance en tant qu'artiste.....	105
IV. En quoi l'esthétique théâtrale des deux troupes, Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta, renforce-t-elle la force d'affirmation et de résistance impulsée par le Théâtre de l'Opprimé ?		107
A.	Une création collective	108
B.	Une esthétique ancrée dans les pratiques culturelles afro-brésiliennes traditionnelles	109
C.	Une esthétique chargée de poésie	119
 PARTIE 3 : THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ ET NÉGRITUDE AU BRÉSIL : EN QUOI LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EST-IL UN MOYEN DE LUTTE CONTRE LE RACISME ?		
I. Perspective historique : comment la question du racisme s'est-elle développée et se multiplie-t-elle récemment en tant que thème de Théâtre de l'Opprimé ?		136
A.	Augusto Boal et la question du racisme.....	137
B.	Licko Turle et le CENUN	139
C.	Un développement des pièces traitant du racisme au Brésil grâce au projet <i>Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto</i> de 2005 à 2010.....	140
D.	Le groupe Cor do Brasil.....	141
E.	Le groupe Madalena-Anastácia	143
F.	Une multiplicité de groupes traitant du racisme	145
II. Peut-on établir une typologie des scènes de Théâtre de l'Opprimé liées au racisme ?		147
A.	L'esclavage : « la récurrence du thème historique ».....	147
B.	La suspicion et les violences policières meurtrières	149
C.	L'inégalité d'accès aux services, à l'emploi et à la formation.....	150
D.	L'école	152
E.	L'esthétique corporelle	154
III. Comment le Théâtre de l'Opprimé revendique-t-il une esthétique noire pour lutter contre le racisme ?		156
A.	L'affirmation de la beauté noire	157
B.	Le recours à la culture afro-brésilienne	160
C.	L'Esthétique de l'Opprimé comme instrument de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne	162
 Conclusion.....		171
Bibliographie.....		176
Glossaire		184
Annexes		186
Table des matières		266
Résumé/Abstract		Erreur ! Signet non défini.

Introduction

Enseignante de Lettres Modernes dans le secondaire depuis 2001, j'ai eu pendant longtemps une approche uniquement littéraire du théâtre. C'est à l'âge de 30 ans seulement, en 2007, que j'ai découvert la pratique théâtrale grâce à un atelier amateur hebdomadaire que j'ai suivi pendant une dizaine d'années. Je n'ai cessé depuis de diversifier cette pratique par des stages de clown, de bouffon, de masques ou de théâtre d'improvisation que je fais en général l'été en Espagne pour me plonger le temps de quelques semaines dans une langue et culture étrangère me rappelant avec nostalgie mon année d'Erasmus dans ce pays en 1998-99 au cours de ma maîtrise de Lettres. J'ai aussi pu développer ma culture théâtrale, découvrant l'esthétique et le travail de metteurs en scène contemporains et fréquentant avec assiduité salles de théâtre et festivals. J'ai mis en place des projets avec mes élèves en lien avec des comédiens professionnels et en privilégiant l'interdisciplinarité. Par exemple, en novembre 2017, Raquel Lledos, ma collègue d'Espagnol en lycée, Aurélie Deny, Maître de Conférences en Civilisation espagnole contemporaine à l'Université de Bourgogne-Franche-Comté, spécialiste du théâtre post-dramatique, et moi-même avons réuni lycéens et étudiants autour de la pièce engagée de Mattias Langhoff *La Mission*, jouée par les acteurs de l'Ecole Nationale de Théâtre de Bolivie. L'obtention inattendue d'un congé de formation professionnelle en 2018-2019 m'a tout de suite conduite à me diriger vers la section Arts du Spectacle de l'Université de Bourgogne Franche-Comté (UBFC) qui propose un cursus en Master « Théâtre du Monde » dont l'intitulé me faisait déjà rêver depuis longtemps ! J'ai contacté Christine Douxami, Maître de Conférences HDR, afin qu'elle m'oriente vers un projet de recherche et dans mon envie de partir en échange universitaire en Amérique du Sud. Plusieurs accords étaient signés avec des universités brésiliennes et mon choix s'est porté vers l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) à Salvador où j'aurais comme interlocutrice Antônia Pereira Bezerra, professeure-chercheuse, spécialiste du Théâtre de L'Opprimé. J'ai ainsi eu la chance de partir six mois au Brésil de février à août 2019 à la découverte de l'héritage d'Augusto Boal, dix ans après la disparition de celui-ci !

Le Théâtre de l'Opprimé est un ensemble de techniques théâtrales développées par Augusto Boal dans les années 1970 en Amérique du Sud. Le terme « opprimé » désigne « *celui qui tente une action libératrice et qui échoue* »¹ et est repris de l'ouvrage de Paulo Freire *La*

¹ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2004, p. 294.

*Pédagogie des Opprimés*². Ce dernier refuse la conception « bancaire » de l'éducation, celle du maître déposant son savoir dans l'esprit de l'ignorant : « *Personne n'éduque autrui, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble, par l'intermédiaire du monde* ». Boal affirme de même que le Théâtre de l'Opprimé est « *pédagogique dans le sens d'un apprentissage collectif* »³. Boal entend ainsi libérer « *le spectateur de sa condition d'être passif, réceptif, dépositaire* »⁴ en lui redonnant « *les outils de production théâtrale* »⁵ pour l'aider « *à se transformer en protagoniste d'une action dramatique, en sujet, en créateur, en transformateur* »⁶. Pour lui, « *tout le monde peut faire du théâtre – même les acteurs* »⁷ ! Le théâtre est ainsi par essence politique et même révolutionnaire, c'est ce que Boal indique dans l'avant-propos de son premier ouvrage *Le Théâtre de l'Opprimé* : « *J'ai voulu avec ce livre, montrer que le théâtre dans son intégralité est nécessairement politique, parce que toutes les activités de l'homme sont politiques et que le théâtre en est une.*⁸ (...) *Tous les groupes de théâtre véritablement révolutionnaires doivent remettre au peuple les moyens de la production théâtrale pour qu'il les utilise lui-même. Le théâtre est une arme : c'est le peuple qui doit s'en servir* »⁹.

Je présenterai ici les étapes de ma recherche sur le Théâtre de l'Opprimé au Brésil : l'acquisition de savoirs théoriques et pratiques, le travail de terrain à Salvador et à Rio et enfin la réalisation d'entretiens. Pour me familiariser avec la méthode mise en place par Augusto Boal, j'ai commencé par consulter les ouvrages de l'homme de théâtre brésilien ainsi que différents travaux académiques. J'ai aussi participé fin août 2018 à un stage de 70h de formation « Les Techniques du Théâtre de l'Opprimé » au TO de Paris. Rui Frati, un des fondateurs de ce centre créé en 1979, m'a ainsi formée à différentes techniques : jeux et exercices, Théâtre Image, Arc-en-Ciel du Désir... La trentaine de stagiaires présents a pu monter plusieurs scènes de Théâtre Invisible qui ont été expérimentées dans différents lieux de la capitale. La deuxième semaine du stage a été consacrée à la mise en place d'un Théâtre Forum que nous avons représenté deux soirs consécutifs en présence de spect-acteurs ! En parallèle de mon premier semestre d'études en Master 2 « Théâtre du Monde » de l'UBFC, j'ai suivi le travail de la compagnie bisontine Les Trois Sœurs, dirigée par Marilyn Pape et spécialisée dans la création

² FREIRE, Paulo, *La pédagogie des opprimés*, Paris, La Découverte, 2000.

³ BOAL, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris, La Découverte, 2002, p.13.

⁴ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, op.cit. p. 25.

⁵ BOAL, Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996, p. 19.

⁶ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, op.cit. p. 25.

⁷ Ibid. p. 20.

⁸ BOAL, Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, op.cit. p.10.

⁹ Ibid. p. 19.

de pièces de Théâtre Forum. J'ai assisté notamment à la pièce *Clique pour voir* concernant l'éducation des jeunes aux média et *Et si demain* traitant de l'entrée en maison de retraite.

Bien sûr, mon principal travail de recherche s'est fait sur le terrain à Salvador de Bahia où je suis arrivée le 11 février 2019 à peine un mois après l'investiture au Brésil d'un président d'extrême-droite, Jair Bolsonaro. Salvador a la particularité d'être la ville à la plus forte densité de population noire du Brésil. Christine Douxami a ainsi relevé les chiffres suivants : « *Selon le recensement de l'IBGE de 2010, la population de Salvador est à 17,87 % blanche, 26,83 % noire et 53,39 % mulâtre. La population noire et mulâtre est donc de 80,22 %. Toutefois, les préjugés de couleur vis-à-vis des Afro-Brésiliens font, ici aussi, partie du quotidien* »¹⁰. J'ai pu constater ce paradoxe dès mon arrivée lors du fameux carnaval. Là j'ai découvert la force et la volonté d'affirmation et de résistance de la population noire à travers la beauté des cortèges afros comme Ilê Ayê, Filhos de Gandhi ou Olodum mais aussi les profondes inégalités sociales et les discriminations raciales : en tant que personne blanche, je n'ai par exemple jamais été contrôlée par la police à l'entrée des sites du carnaval contrairement aux personnes noires !

Début mars 2019, mon semestre d'étude à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) a véritablement commencé. Là, j'ai pu suivre trois cours hebdomadaires de 4h de Théâtre de l'Opprimé : un cours de niveau Licence (*Graduação*) alliant théorie et pratique dispensé par Antônia Pereira Bezerra et deux cours de Licko Turle, membre fondateur du CTO Rio, professeur-chercheur à l'Université Fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro (UNIRIO) et exceptionnellement professeur invité à l'UFBA. Ce dernier donnait un cours de niveau Licence (*Graduação*) intitulé « Improvisation théâtrale et jeux » où il puisait abondamment dans la méthode d'Augusto Boal et un cours essentiellement théorique de 3^{ème} cycle (*Pós-graduação*) où nous avons étudié les ouvrages de Boal et préparé les 7^{èmes} Journées Internationales du Théâtre de l'Opprimé et de l'Université (JITOU) qui avaient été fixées du 7 au 11 août 2019. En plus de m'apporter un savoir théorique et pratique, ces cours m'ont permis de découvrir la réalité sociale et quotidienne des étudiants à qui les professeurs laissaient de larges temps de parole libre : le racisme envers la population noire, les violences contre les femmes, la LGBTphobie sont des thèmes qui sont apparus avec récurrence tant dans les discussions informelles que dans les constructions de scène de Théâtre Forum ou Théâtre Invisible. Grâce à ces cours, j'ai aussi pu rencontrer plusieurs praticiens et théoriciens que mes professeurs ont fait

¹⁰ DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 217.

intervenir ponctuellement : Cilene Canda, joker¹¹ et professeure-chercheuse à la Faculté d'Education (FACED) de Salvador, Taína Assis, joker, enseignante en primaire et doctorante, Taiana Souza Lemos, enseignante dans le secondaire et titulaire d'un Master analysant la pratique de Théâtre Invisible en collège et Gil Novaes qui venait de créer un groupe de Théâtre de l'Opprimé encore à l'état embryonnaire.

Mon souhait était de découvrir et de suivre le travail d'une troupe de Théâtre de l'Opprimé mais je me suis vite rendu compte que le Théâtre de l'Opprimé était au final peu implanté à Salvador qui ne dispose ni de centre dédié aux techniques d'Augusto Boal, ni de structure, ni de réseau... Cependant une recherche sur internet m'a conduite à découvrir les créations de deux groupes menés par Armindo R. Pinto. L'ayant contacté via Facebook, il m'a tout de suite invitée à assister au travail du groupe Legião Itinga de TO et du Coletivo Pé de Poeta. C'est ainsi que tous les mercredis soirs et jeudis après-midi de mars à août 2019 je me suis rendue à Lauro de Freitas, à une heure de trajet du centre de Salvador, pour observer le processus de création de deux pièces *Meu corpo é uma parte de Itinga* et *Espectros mares de sangue*. J'ai aussi pu assister aux répétitions et aux représentations de deux pièces déjà créées *Que não dizer ?* et *Africa em nós*. Ce travail de recherche a aussi été l'occasion de belles rencontres humaines : celle d'abord avec Armindo R. Pinto, un metteur en scène engagé, au caractère entier, riche d'une longue expérience théâtrale et celle bien sûr avec les jeunes des deux groupes, âgés de 14 à 24 ans, originaires de Lauro de Freitas et plus précisément pour la plupart d'entre eux du quartier défavorisé d'Itinga. Ces derniers m'ont fait découvrir la richesse de la culture afro-brésilienne, ont partagé leur énergie, joie de vivre et volonté de résistance face à la dureté de leur réalité sociale et des discriminations qu'ils subissent. Heureux hasard, il s'est trouvé que le Coletivo Pé de Poeta avait le projet de se rendre au festival Migr'actions du TO de Paris en juin 2019 sur invitation de Rui Frati. J'ai alors pu accompagner le groupe dans les recherches de subventions et dans les préparatifs de ce voyage. A ce stade de mon travail, tant les thématiques des pièces, que les interventions des spect-acteurs lors des Forum et les échanges avec les groupes sur leurs difficultés quotidiennes m'ont amenée à orienter mes recherches vers la question du racisme : en quoi le Théâtre de l'Opprimé participe-t-il du processus d'affirmation et de résistance de la jeunesse noire vivant en périphérie urbaine ?

J'ai eu la chance de pouvoir approfondir l'étude de ce lien entre Théâtre de l'Opprimé et négritude en découvrant ponctuellement d'autres troupes au cours de mon séjour, notamment le

¹¹ Joker : personne formée aux techniques du Théâtre de l'Opprimé, c'est le meneur de jeu d'un atelier ou d'une représentation théâtrale. Lors d'une séance de Théâtre Forum, il est le médiateur entre la scène et le public.

groupe Juventude Negra em Ação, constitué de jeunes du mouvement Movimento de Sem Teto da Bahia (MSTB)¹² qui a présenté une pièce de Théâtre Journal traitant de l'assassinat de jeunes Noirs par la police militaire. Cette représentation a eu lieu le 24 mai 2019 dans la zone d'occupation Manuel Faustino, à la périphérie de Salvador, dans le cadre de journées de lutte pour l'agro-écologie. Je ne pouvais pas quitter le Brésil sans me rendre bien sûr au Centro de Teatro do Oprimido de Rio de Janeiro (CTO Rio) : je me suis inscrite à un stage d'approfondissement de 45h du 12 au 17 juillet 2019. Là, en plus d'acquérir les techniques nécessaires à la « multiplication » de la méthode d'Augusto Boal et à la fonction de joker, j'ai pu assister à la pièce de Théâtre Forum du groupe MaréMoTO portant sur les difficultés d'accès des Afro-Brésiliens à l'université. J'ai pu participer à des rencontres avec des membres de plusieurs groupes du CTO et avec Bárbara Santos, qui a travaillé plus de vingt ans avec Augusto Boal, a dirigé le CTO Rio et a fondé le *Teatro das Oprimidas* (Théâtre des Opprimées). J'ai aussi mené un entretien avec Alessandro Conceição, membre du groupe Cor do Brasil. En juillet 2019, le CTO Rio était à mi-parcours du projet « *Circuito TO 2018-2020* » qui réunissait une dizaine de groupes, certains originaires de favelas et plusieurs centrés sur la thématique du racisme. Le groupe Cor do Brasil et le groupe constitué uniquement de femmes noires Madalena Anastácia se sont notamment spécialisés dans la lutte contre les discriminations raciales et je me suis intéressée à leurs recherches créatives à travers de vidéos disponibles sur internet. Enfin, ma dernière semaine à Salvador a été marquée par les 7^{èmes} Journées Internationales du Théâtre de l'Opprimé et de l'Université (JITOU) où se sont trouvés réunis du 7 au 11 août 2019 à l'UFBA des praticiens et théoriciens de tout le Brésil. Pour ne pas limiter les activités des JITOU à un public d'universitaires et d'étudiants et pour les ouvrir à une population noire et défavorisée, les rencontres se sont déroulées le 10 août au *quilombo*¹³ São Francisco do Conde et le 11 août à la zone d'occupation MSTB Manuel Faustino en périphérie de Salvador. Là, j'ai assisté à des performances du groupe Juventude Negra em Ação et à la représentation de la pièce de Théâtre Forum *Outra estação* du groupe Vivências de Minas Gerais. J'ai enfin eu la chance de participer à un atelier de trois heures d'Esthétique de l'Opprimé destiné à la lutte contre l'oppression raciale mené par Cachalote Mattos et Alessandro Conceição du groupe Cor do Brasil.

En parallèle de ce travail de terrain, j'ai réalisé des entretiens. J'ai ainsi interrogé quinze jeunes des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas : des jeunes filles et des

¹² MSTB : Movimento de Sem Teto da Bahia, mouvement militant qui vient en aide aux personnes sans logement et organise des zones d'occupation collectives.

¹³ *Quilombo* : communauté de marronage où se regroupaient les esclaves en fuite.

jeunes hommes noirs de 14 à 24 ans. J'ai aussi fait huit entretiens de praticiens ou théoriciens de Théâtre de l'Opprimé dont trois personnes blanches et cinq personnes noires ou métisses. J'ai choisi un mode d'entretien directif. Une partie des questions était commune à toutes les personnes interrogées : les premières portaient sur leur parcours en Théâtre de l'Opprimé, puis sur des définitions de la méthode d'Augusto Boal (rôle du joker, des spect-acteurs, Esthétique de l'Opprimé, évolution du Théâtre de l'Opprimé depuis la mort d'Augusto Boal). D'autres questions visaient à cerner les particularités du Théâtre de l'Opprimé au Brésil et plus précisément à Salvador, les types d'oppression à affronter et la définition d'une esthétique noire de l'Opprimé. Certaines questions étaient enfin spécifiques au profil de la personne interrogée : explication de la formation, du travail et de l'esthétique de différents groupes de Théâtre de l'Opprimé, naissance du CTO Rio, utilisation du Théâtre de l'Opprimé à l'école, à l'université... J'ai interrogé les jeunes des groupes de Lauro de Freitas sur le type d'oppressions dont ils souffraient et sur le rôle qu'ils attribuaient à leur pratique du Théâtre de l'Opprimé. J'ai demandé aux membres du Coletivo Pé de Poeta des précisions sur le processus de création de leurs pièces et notamment sur l'écriture des textes poétiques ; j'étais de plus curieuse de connaître leurs attentes par rapport à leur participation au festival Migr'actions du TO de Paris et j'ai ensuite recueilli leurs commentaires après ce voyage en France.

J'ai en effet choisi de centrer ce travail de recherche académique sur l'étude de cas des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas que j'ai pu suivre de manière assidue pendant cinq mois. Il s'agit de montrer en quoi le Théâtre de l'Opprimé participe du processus d'affirmation et de résistance de la jeunesse noire vivant en périphérie urbaine, de voir comment cette méthode théâtrale permet à ces jeunes de passer d'une perspective « micro » liée à leurs difficultés individuelles au quotidien à une perspective « macro » liée cette fois-ci à une conscience sociale et politique. La première partie de ce mémoire dressera un panorama général du Théâtre de l'Opprimé au Brésil reprenant d'abord le parcours d'Augusto Boal, expliquant ensuite le rôle central du CTO Rio, puis spécifiant les principales oppressions au Brésil et présentant enfin plus spécifiquement la situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador dans différents domaines tels que l'école, l'université ou encore la formation de groupes de Théâtre de l'Opprimé. Nous en viendrons alors dans une deuxième partie à l'étude précise du travail des deux groupes de Lauro de Freitas menés par Armindo R. Pinto : en nous appuyant sur les deux créations théâtrales respectives de Legião Itinga de Teatro et de Coletivo Pé de Poeta et sur les interventions des spect-acteurs en Forum, nous montrerons comment s'effectue ce passage du « micro » au « macro » entre les groupes, qu'Augusto Boal nomme processus d'*ascèse*. L'analyse des entretiens réalisés avec les jeunes acteurs présentera le rôle que ceux-ci attribuent

à leur pratique du Théâtre de l'Opprimé. Enfin, nous étudierons comment la force de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne impulsée par le Théâtre de l'Opprimé est accentuée par l'esthétique propre du travail mené par Armindo R. Pinto basée sur la création collective, l'apport de la culture ancestrale des jeunes et par une recherche poétique constante tant au niveau des textes que des corps. La troisième et dernière partie approfondira l'analyse du rôle du Théâtre de l'Opprimé dans la lutte contre le racisme au Brésil en élargissant l'angle de vue à d'autres créations théâtrales et notamment au travail mené par des groupes du CTO Rio. Une étude chronologique présentera des groupes de Théâtre de l'Opprimé, de plus en plus nombreux, qui ont fait du thème de l'oppression raciale l'axe principal de leur travail. Nous tenterons ensuite d'établir une typologie des scènes traitant du racisme dans les pièces de Théâtre Forum. Enfin, nous verrons comment l'affirmation d'une esthétique noire liée aux techniques de l'Esthétique de l'Opprimé est un instrument fondamental de la lutte contre le racisme.

PARTIE 1 : PANORAMA DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ AU BRÉSIL ET À SALVADOR EN PARTICULIER

Dans cette première partie, nous allons présenter la situation du Théâtre de l'Opprimé au Brésil. L'analyse du parcours d'Augusto Boal nous permettra d'abord de présenter la naissance du Théâtre de l'Opprimé et de définir chacune de ses techniques. Sans chercher l'exhaustivité, nous nous attarderons aussi sur le rôle central du CTO Rio au Brésil, notamment sur sa volonté de formation de multiplicateurs de la méthode dans tout le pays. Il nous faudra évoquer les principales formes d'oppressions au Brésil, fortement liées à la situation sociale et à l'histoire du pays. Enfin, nous resserrerons notre étude sur la présentation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador, lieu d'une observation participative de six mois de février à août 2019.

I. En quoi la création des techniques du Théâtre de l'Opprimé est-elle liée au parcours d'Augusto Boal ?

Comme l'indique Clément Poutot, « *La naissance du Théâtre de l'Opprimé est indissociable de la trajectoire de son auteur tandis que son évolution s'est inscrite dans différents contextes sociaux* »¹⁴. Nous allons donc ici présenter les différentes techniques du Théâtre de l'Opprimé en suivant le parcours de son fondateur. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les ouvrages d'Augusto Boal, sur plusieurs thèses, celles d'Antônia Pereira Bezerra¹⁵ et de Clément Poutot notamment, et sur l'ouvrage de Bárbara Santos *Teatro do oprimido, raízes e asas*¹⁶.

¹⁴ POUTOT Clément, *Le Théâtre de l'Opprimé : matrice symbolique de l'espace public*, Sciences de l'Homme et Société. Normandie Université, Université de Caen, 2015, p. 34.

¹⁵ PEREIRA BEZERRA Antônia, *Le Théâtre de l'Opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

¹⁶ SANTOS Bárbara, *Teatro do Oprimido, Raízes e Asas: uma teoria da práxis*, Rio do Janeiro, Ibis libris, 2016.

A. Augusto Boal, de la chimie au théâtre Arena : 1953-1963

Né en 1931 dans une famille de la classe moyenne de Rio de Janeiro, Augusto Boal a développé très tôt un intérêt pour le théâtre même si ses études l'ont d'abord porté vers la chimie. En 1953, il obtient une bourse d'études pour l'Université Columbia de New York où il découvre les méthodes de l'Actor Studio inspirées des théories de Constantin Stanislavski. De retour au Brésil en 1955, il est appelé par Sábato Magaldi et José Renato¹⁷ pour co-diriger le théâtre Arena de São Paulo. Comme l'indique Antônia Pereira Bezzera, il devient le « moteur idéologique »¹⁸ de ce théâtre à qui il donne une tournure populaire. En effet, il met en scène des pièces de jeunes auteurs brésiliens (*Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco-Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho, *Fogo Frio* de Benedito Ruy Barbosa), des histoires mythiques du peuple brésilien (les pièces musicales *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Bahia*, *Arena conta Tiradentes*) ou encore reprend des classiques européens (*Le Tartuffe* de Molière, *La Mandragore* de Machiavel) mais avec la volonté de mettre en avant la diversité culturelle du Brésil donnant par exemple les premiers rôles à des acteurs noirs ou mulâtres. De plus, la scène en rond du Théâtre Arena contribue à abolir la distance entre le public et les acteurs. S'il est encore proche de Stanislavski et de Brecht, il cherche pourtant son propre chemin dans les « Laboratoires d'Interprétation » qu'il développe. Ses « Séminaires de Dramaturgie » l'amènent à produire des histoires influencées par les injustices sociales du Brésil ou le contexte politique et qui vont être représentées dans divers endroits du pays. C'est à cette occasion que survient un épisode fondateur pour la suite de son parcours théâtral : alors que la troupe jouait devant un public de paysans sans terre du Nordeste une pièce engagée et virulente, inspirée de l'Agit-Prop¹⁹, qui se terminait par un chant d'exhortation « *Versons notre sang pour la liberté* », un paysan, Virgílio, proposa de mettre en acte ce qui venait d'être joué sur scène et invita la troupe à s'unir aux paysans pour prendre les armes contre le propriétaire terrien. Augusto Boal nous indique alors : « *Depuis cette première rencontre - rencontre avec un paysan, en chair et en os, pas avec un paysanat abstrait – rencontre traumatisante mais éclairante, je n'ai plus jamais écrit de pièces pour donner des conseils, plus jamais je n'ai envoyé de messages. Sauf quand je courais les mêmes risques que les autres* »²⁰. Il reprend ici la

¹⁷ Sábato Magaldi (1927-2016) était un homme de théâtre, un critique et journaliste et José Renato (1926-2011) a été le fondateur du Théâtre Arena de São Paulo qu'il a aussi dirigé.

¹⁸ PEREIRA BEZERRA Antônia, op.cit. p. 24.

¹⁹ Théâtre utilisé comme instrument d'agitation et de propagande pour « faire passer le message ».

²⁰ BOAL Augusto, *L'arc-en-ciel du désir*, Paris, Edition Ramsay, 1990, p. 10.

phrase du Che Guevara : « *Être solidaire, c'est courir les mêmes risques* » soulevant ainsi la question de l'engagement dans la pratique.

B. La naissance du Théâtre Journal : 1964-1971

En 1964, s'instaure au Brésil une dictature militaire violente et répressive. En 1968, l'Acte Institutionnel 5, connu sous le nom AI5, réduit de façon drastique les possibilités d'expression et de résistance. C'est dans ce contexte que le núcleo II du Théâtre Arena commence à chercher des techniques théâtrales visant à révéler la manipulation contenue dans les nouvelles parues dans la presse. L'information est théâtralisée et démystifiée selon différentes techniques : lecture simple, lecture croisée, lecture complétée, lecture rythmée, action parallèle, improvisation²¹... C'est ainsi que le Théâtre Journal fut créé comme réponse esthétique à la censure autoritaire. En 1971, Augusto Boal est arrêté, fait prisonnier et torturé. Sous la pression internationale, il parvient à être libéré et commence alors son exil politique en Amérique Latine.

C. L'exil en Amérique Latine : 1972-1976

C'est lors de cet exil politique qu'Augusto Boal va créer plusieurs techniques théâtrales et trouver le nom générique de « Théâtre de l'Opprimé », titre de son premier ouvrage publié en 1974.

1) Le Théâtre Invisible

La situation politique en Amérique Latine dans les années 70 est dominée par les régimes dictatoriaux. Pour pallier à l'impossibilité de faire du théâtre à l'intérieur des théâtres et pour continuer à travailler sur des thèmes politiques, Boal crée le Théâtre Invisible : il s'agit d'une scène présentant une injustice sociale, jouée dans un espace public, lieu d'affluence, mais présentée comme une situation réelle sans jamais se dévoiler théâtre. « *Il faut souligner que les acteurs ne doivent pas s'avouer tels : voilà le caractère invisible de cette forme de théâtre* »²². Il s'agit de susciter les réactions, les discussions des spectateurs qui sont des participants effectifs qui réagissent spontanément. Le Théâtre Invisible permet de donner une visibilité à ce

²¹ BOAL Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, op.cit. p. 43.

²² Ibid. p. 47.

qui est invisible dans la vie quotidienne, de dévoiler les oppressions qui sont naturalisées et dont on ne se rend plus compte. Le premier exemple de Théâtre Invisible, resté célèbre, créé par Boal et sa troupe, se passe dans un restaurant argentin en 1972. Il prend au pied de la lettre une loi stipulant qu'une personne qui a faim mais qui n'a pas d'argent a le droit de rentrer dans un restaurant et de manger ce qu'elle veut -sans toutefois prendre de vin et de dessert- et peut quitter le restaurant sans payer, simplement en présentant sa carte d'identité et en signant l'addition ! Un des acteurs s'installe au restaurant et commande l'intégralité des plats puis refuse de payer, ce qui provoque un scandale ! A l'arrivée de la police, un autre acteur se charge de payer l'addition pour clore la scène.

2) Le Théâtre Image

En 1973, Augusto Boal intègre au Pérou le Programme d'Alphabétisation Intégrale (ALFIN), qui, basé sur les propositions pédagogiques de Paulo Freire, prétend alphabétiser en langue espagnole une population adulte, indigène ou non, parlant près d'une cinquantaine de langues distinctes. Devant l'impossibilité de communication verbale entre les participants et leur refus d'utiliser la langue espagnole colonisatrice, Augusto Boal utilise le relais de l'image. Sans avoir recours aux mots, un sculpteur est chargé de façonner une situation d'oppression sous forme d'une statue composée d'une ou plusieurs personnes. L'image va alors donner lieu à des lectures et réactions de la part du public qui va pouvoir s'y impliquer sous trois formes possibles : identification, reconnaissance (ou analogie) et résonance²³. Augusto Boal s'exclame ainsi : *« C'est l'expérience la plus formidable que j'ai eue au théâtre. Nous ne faisons pas « de spectacles » : nous parlons, nous communiquons avec la langue du théâtre. C'est formidable de voir ces gens-là qui découvrent une nouvelle façon de parler. Ils ne pensent pas au théâtre : ils parlent théâtre »*²⁴. Dans le Théâtre Image, il s'agit de travailler sur la réalité de l'image créée et non plus sur l'image de la réalité, c'est ici qu'intervient la notion de *Métaxis* qu'Augusto Boal définit ainsi :

*« METAXIS signifie l'appartenance simultanée à deux mondes différents.
Dans le cas spécifique du Théâtre de l'Opprimé, la METAXIS existe quand*

²³ L'identification se produit quand le participant sent une similitude complète entre l'image créée et sa situation, la reconnaissance lorsque le participant est capable de se reconnaître dans l'image créée même si elle ne représente pas totalement sa situation, la résonance se produit lorsque le participant est ému par l'image créée même s'il ne peut ni s'y identifier ni s'y reconnaître.

²⁴ Extrait d'un courrier d'Augusto Boal à Bernard Dort datant de 1973. (Augusto BOAL, « Fond Bernard Dort », Correspondance, Archives de l'IMEC), cité par Poutot Clément, op. cit. p. 54.

c'est l'Opprimé lui-même (et pas l'artiste à sa place) qui crée des images de son oppression : l'opprimé appartient simultanément à sa propre réalité et à la réalité des images qu'il crée. L'image du réel est réelle en tant qu'image. Dans ce deuxième monde, il s'entraîne, se prépare, il réfléchit, il répète les actions qui peuvent l'aider à rompre les oppressions qui existent dans le premier. La METAXIS exclut l'empathie immobilisante. Dans l'empathie c'est le monde de l'image (la scène) qui pénètre le spectateur, qui lui communique ses propres valeurs, son organisation et sa compréhension du monde. Qui lui offre ses solutions, bonnes ou mauvaises. Dans la METAXIS, c'est le « spectateur » devenu actif, créateur, qui crée la scène ou qui pénètre la scène déjà créée, pour la re-crée, transformer, détruire et la refaire. METAXIS C'EST LE MOT CLÉ DU THÉÂTRE DE L'OPPRIME »²⁵.

3) Le Théâtre Forum

C'est la technique la plus connue et la plus aboutie du Théâtre de l'Opprimé. Sa naissance est liée à une rencontre fondatrice très célèbre, qu'Augusto Boal aimait à raconter, celle avec « la grosse dame de Lima » ! Au Pérou, Augusto Boal travaillait avec un groupe de paysannes selon la technique de la « dramaturgie simultanée ». Les acteurs présentaient un problème social sur scène et le public était invité à débattre et à proposer des solutions que la troupe essayait sur le plateau. Un jour, une paysanne osa demander aux acteurs de travailler sur son problème personnel, lié à l'infidélité de son mari. Devant la scène représentée, une femme corpulente indiqua à plusieurs reprises aux acteurs la solution suivante « moi j'aurais avec mon mari une discussion très claire », mais elle n'était jamais satisfaite des propositions de la troupe. Elle fut alors invitée à monter sur scène et à présenter concrètement sa situation, en l'occurrence, celle de frapper son mari ! Augusto Boal indique ainsi : « *Quand c'est le spectateur lui-même qui monte sur scène pour montrer SA réalité et la transformer comme bon lui semble, il revient à sa place changé, parce que l'acte de transformer est transformateur. Sur scène, l'acteur est un interprète qui, en traduisant, trahit. Il lui est impossible de faire autrement. C'est ainsi que le Théâtre Forum naquit* »²⁶.

Le Théâtre Forum consiste donc à présenter des situations d'oppression, amenées à leur point de crise, définies comme « anti-modèle », dans lesquelles le public opprimé pourra se projeter soit par identification, analogie ou solidarité²⁷. Les spectateurs sont alors invités à

²⁵ BOAL, Augusto, « A propos d'un titre », Metaxis, 1, 1984, p. 2.

²⁶ BOAL Augusto, *L'arc-en-ciel du désir...*, op. cit. p. 15.

²⁷ Un spectateur se projettera par identification avec le personnage de l'opprimé sur scène lorsqu'il souffre de la même oppression, par analogie lorsqu'il souffre d'une oppression différente, par solidarité lorsqu'il ne souffre pas de l'oppression représentée mais la comprend par sympathie.

monter sur scène, à remplacer un personnage pour chercher des solutions à la situation d'oppression représentée en transformant l'œuvre théâtrale avec les acteurs. Il s'agit pour Augusto Boal de « transformer le peuple « spectateur », être passif du phénomène théâtral, en sujet, en acteur capable d'agir sur l'action dramatique »²⁸. Le spectateur devient ici « spect-acteur » : « La poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération : le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place. Il se libère, agit et pense pour lui-même. Le théâtre est action »²⁹. Et c'est en ce sens que le théâtre prend une dimension politique et même révolutionnaire : en modifiant la scène sur le plateau, le spect-acteur pourra plus facilement par la suite transformer sa réalité et lutter contre les oppressions. « Brecht a dit que le théâtre doit être mis au service de la révolution ! Il n'est pas au service : il est partie intégrante de la révolution, il est la préparation de la révolution, il est son étude, son analyse, la répétition générale de la révolution »³⁰.

Dans le Théâtre Forum, un rôle clé est attribué à la fonction du joker qu'Augusto Boal avait déjà introduit à l'époque du Théâtre Arena³¹. C'est un médiateur entre les acteurs et le public, il se situe entre la scène et la salle. Il est chargé de présenter les règles et principes du Théâtre Forum au début du spectacle, il propose aux spectateurs d'intervenir puis il évalue avec le public si le spect-acteur a réussi à briser l'oppression sur scène ou si au contraire son action a été « magique ».

Ainsi, au cours de la décennie des années 70, Augusto Boal va diffuser cette technique du Théâtre Forum en Amérique Latine où les oppressions sont concrètes et marquées. Cependant, son exil en Europe va marquer un nouveau tournant sans sa création théâtrale.

D. L'exil en Europe, L'Arc-en-Ciel du Désir : 1979-1986

L'autoritarisme militaire en Amérique Latine contraint Augusto Boal à s'exiler en Europe, à Lisbonne d'abord, puis à Paris où il fonde en 1979 Le Centre du Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal. Dans les ateliers qu'il donne, il est alors surpris d'entendre des histoires d'oppressions diffuses, mêlées de subjectivité, sans oppresseur palpable (« la solitude,

²⁸ BOAL Augusto *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996, p. 19.

²⁹ BOAL, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2007, p. 48.

³⁰ Ibid. p. 41.

³¹ « Structures du joker », ibid. pp. 78-89

*l'impossibilité de communiquer avec les autres, la peur du vide »³²) alors qu'il était habitué à travailler avec des oppressions concrètes et visibles, liées à des dictatures cruelles et brutales. « C'était comme si moi, je me demandais toujours : « Mais où sont les flics ? »³³. Pourtant, il comprend que ces souffrances en Europe sont aussi réelles et que le taux de suicide y est même bien plus élevé qu'en Amérique Latine : « Je parlais de l'hypothèse suivante : les flics sont dans la tête, mais les casernes sont à l'extérieur. Il s'agissait d'essayer de découvrir comment ces « flics » ont pénétré dans nos têtes, et d'inventer les moyens de les en faire sortir »³⁴. Il invente alors la technique de *L'Arc-en-ciel du désir* aussi nommée « Méthode Boal de théâtre et de thérapie » à la frontière du théâtre et de la psychologie et notamment du psychodrame fondé par Jacob Levy Moreno. Cependant la perspective donnée par Boal n'est pas clinique, il ne s'agit pas uniquement d'apaiser une souffrance individuelle mais de multiplier les possibilités de compréhension du mécanisme d'oppression en le reliant au collectif : « La première étape du Théâtre de l'Opprimé (Théâtre Forum, Théâtre Invisible, Théâtre Journal...) était sociale et politique et prenait en compte surtout le contexte. La seconde (*L'Arc-en-Ciel du Désir*) mettait l'accent sur l'individu, sans oublier toutefois que tous les individus vivent en société, les uns n'existant pas sans l'autre »³⁵.*

E. Le retour au Brésil et la naissance du Théâtre Législatif : 1992-1996

En 1986, à la fin de la dictature militaire, Augusto Boal est de retour au Brésil. Il est chargé par Darcy Ribeiro de former des animateurs culturels, d'implanter un projet de Fabrique de Théâtre Populaire dans des Centres Intégrés d'Education Publique (CIEP). A la suite de cette expérience, il crée en 1986 le Centro de Teatro do Oprimido de Rio de Janeiro (CTO Rio). Il monte notamment la pièce *Somos 31 milhões, e agora ?*³⁶ pour stimuler la discussion sur la nécessité de l'engagement politique suite à la défaite à l'élection présidentielle du Partido dos Trabalhadores (PT)³⁷ représenté par Lula malgré 31 millions de votes. En 1992, le PT propose la candidature d'Augusto Boal aux élections municipales de Rio de Janeiro et, à la grande surprise de ce dernier, il est élu conseiller municipal. Durant les quatre années de son mandat, il va

³² BOAL Augusto, *L'Arc-en-Ciel du Désir*, op.cit. p. 16.

³³ Ibid. p. 16.

³⁴ Ibid. p. 16.

³⁵ BOAL Augusto, *Le Théâtre de l'Opprimé*, op. cit. p. 7.

³⁶ Littéralement : « Nous sommes 31 millions, et maintenant ? »

³⁷ PT : Partido dos Trabalhadores, littéralement « Parti des Travailleurs », de gauche.

travailler avec des petits groupes (*núcleos*) unis par des intérêts communs (habitants d'un quartier, collectif homosexuel, syndicat d'enseignants par exemple) et créer la forme du Théâtre Législatif. Il s'agit d'une sorte de double du Théâtre Forum où les spect-acteurs au lieu d'entrer sur scène pour proposer des alternatives individuelles aux oppressions, font des propositions pour la création de lois qui sont alors analysées, votées par le public et proposées au parlement ou aux organes gouvernementaux. Il s'agit bien pour Augusto Boal de « *transformer le désir en loi !* » : « *Le Théâtre Législatif veut créer les conditions pour que les citoyens deviennent des législateurs. L'électeur a un énorme pouvoir : il peut voter et faire élire ceux qu'il veut. Mais ce pouvoir est éphémère : il s'éteint au moment même où il s'exerce. Avec le Théâtre Législatif, nous nous proposons de chercher les moyens permettant aux électeurs d'agir sur les choix du pays et de devenir des citoyens à part entière* »³⁸. De la sorte, plus d'une trentaine de lois furent proposées (par exemple le projet de loi n°119/95 : « sanction pour les discriminations envers les homosexuels » ou encore le projet de décret législatif n°146/95 : « attribution du titre de Citoyen Honoraire au sénateur Abdias do Nascimento »)³⁹ et quatorze acceptées. Avec le Théâtre Législatif, Augusto Boal tente de placer le théâtre au centre des décisions politiques, il ne fait plus simplement du théâtre politique mais bien de la politique. Et Augusto Boal prononcera cette phrase célèbre : « *Le citoyen n'est pas celui qui vit dans la société mais celui qui la transforme* »⁴⁰.

F. L'Esthétique de l'Opprimé : 2009

En 2009, quelques mois avant sa mort, Augusto Boal publie un dernier ouvrage qui marque un nouveau tournant dans ses recherches créatives : *A Estética do oprimido*⁴¹ où il situe le théâtre à la rencontre de tous les arts (la danse, la musique, la peinture...) et place l'opprimé en protagoniste de l'action esthétique, en artiste. Pour lutter contre « *l'invasion des cerveaux* »⁴² représentée notamment par les médias et la télévision, l'Esthétique de l'Opprimé se centre sur les trois critères « son, mot, image » : les opprimés sont alors invités à créer des instruments de musique avec les objets du quotidien, à écrire des poèmes, à participer à des activités de peinture, de sculpture ou de photographie. Par exemple, les exercices les plus connus consistent à créer collectivement de nouveaux drapeaux nationaux ou à fabriquer des

³⁸ BOAL Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, op. cit. p. 8-9.

³⁹ BOAL Augusto, *Teatro Legislativo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, 152 p; pp. 138-139.

⁴⁰ Revista Foro Latinoamericano de Políticas Educativas, 3 de marzo de 2009.

⁴¹ BOAL Augusto, *A Estética do oprimido*, Rio de Janeiro, Garamond, 2009, 256 p.

⁴² Ibid. « A invasão dos cerebros » pp. 148-158.

sculptures anthropomorphiques à partir de déchets et détritiques.⁴³ A l'heure actuelle, c'est cette Esthétique de l'Opprimé qui fait l'objet de nombreuses recherches créatives au Brésil notamment au sein du CTO Rio. Bárbara Santos, qui a travaillé plus de vingt ans auprès de Boal au Brésil et qui depuis 2009 a créé le centre Kuringa à Berlin où elle vit, a rajouté la notion de « rythme » au triptyque « son, mot, image », comme le suggère son ouvrage *Percursos Estéticos : imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*.⁴⁴ Cachalote Mattos, s'intéresse, lui, plus spécialement au concept d'« image du spectacle » : « *L'image du spectacle est l'ensemble des stimuli visuels qui invite le public à projeter sa propre perception sur le thème en discussion, à partir de l'articulation entre mémoire et imagination, afin de devenir actif et intervenir dans l'action dramatique au moment du Forum* »⁴⁵. Ce concept inclut ainsi les objets scéniques, le traitement de l'espace, les couleurs utilisées sur scène, les mouvements des corps.

Ainsi, la création des différentes techniques du Théâtre de l'Opprimé est indéniablement liée au parcours de vie d'Augusto Boal et au contexte politique de l'Amérique Latine. La synthèse de la méthode fondée par l'homme de théâtre brésilien va prendre l'image d'un arbre.

II. L'arbre de l'opprimé

L'arbre, plus précisément le *cajueiro de Natal*⁴⁶, a été choisi comme la métaphore la plus adéquate pour représenter la méthode du Théâtre de l'Opprimé. Il permet de figurer une unité composée de plusieurs parties reliées entre elles, basées sur les mêmes principes et qui visent le même but. Cette image suggère la stabilité, l'ancrage mais aussi le mouvement, la vie, le lien avec le milieu extérieur, le fait de croître et de grandir tout comme la méthode du Théâtre de l'Opprimé qui ne cesse de se développer et de se diffuser. Nous nous appuyons ici sur les analyses de Bárbara Santos⁴⁷ pour décrire cet arbre.

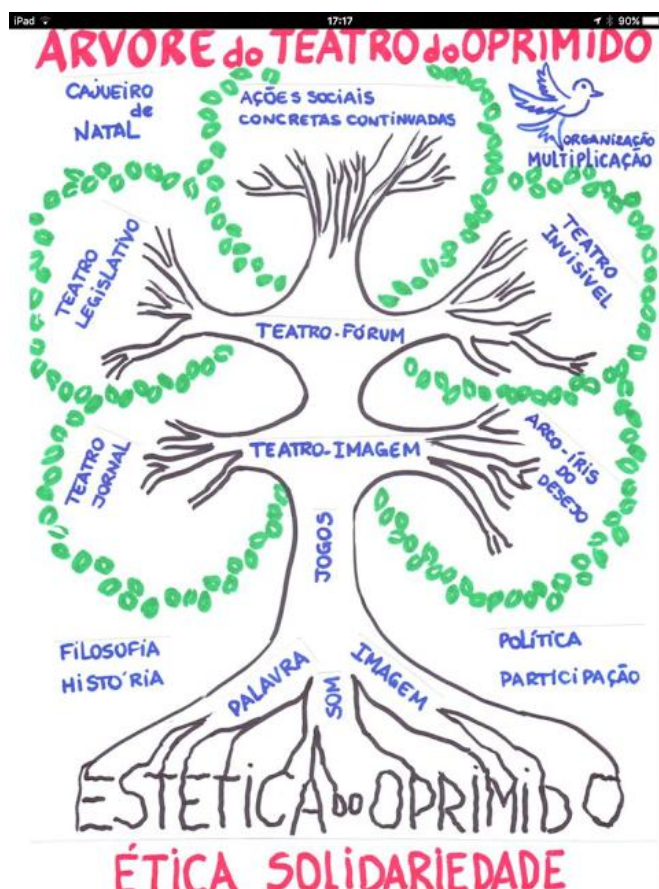
⁴³ Ibid. « *Imagens do Teatro do Oprimido* », encart photographique pp. 171-180.

⁴⁴ Bárbara Santos, *Percursos Estéticos: imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*, São Paulo, Padê editorial, 240 p.

⁴⁵ «A imagem do espetáculo é o conjunto de estímulos visuais que convida o público a projetar sua própria percepção sobre o tema em discussão, a partir da articulação entre memória e imaginação, para se ativar e fazer a intervenção na ação dramática no momento do Fórum», Bárbara Santos, *Percursos Estéticos: imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*, op.cit, p. 93. (Traduction par nos soins)

⁴⁶ Arbre à cajoux dont les multiples branches créent des racines, dans la ville de Natal au Nord Est du Brésil.

⁴⁷ SANTOS Bárbara, *Teatro do oprimido, raízes e asas*, op. cit. pp. 142-161.



Le sol de l'arbre est adoubé par l'Histoire, en tant que savoirs accumulés par l'Humanité, par la Philosophie, en tant que recherche constante d'existence et de lien, par la Politique, en tant que science de la vie dans la société et par la Participation, en tant que nécessité fondamentale d'action citoyenne. A la source de l'arbre, se trouvent les principes fondateurs d'éthique et de solidarité. Le concept d'éthique représente la manière de vivre ensemble dans une société fondée sur la justice et la recherche du bonheur de tous ; le sens de solidarité est à chercher dans l'articulation d'actions mutuelles et complémentaires pour la construction d'un monde meilleur où la vie sociale serait structurée pour garantir la justice, l'égalité d'opportunités et d'accès aux ressources disponibles, la liberté d'expression et de circulation. Ces deux principes, placés sur le sol, produisent l'aliment essentiel des racines qui se transforme en sève à travers les activités de l'Esthétique de l'Opprimé (son, mot, image) nourrissant tout l'arbre. A la base du tronc, se trouvent les jeux du Théâtre de l'Opprimé réunis par Augusto Boal dans l'ouvrage *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, première étape de la démécanisation et de la réharmonisation du corps au monde⁴⁸ et point de départ de tout l'arsenal du Théâtre de l'Opprimé. Dans le tronc se situent

⁴⁸ « Dans le combat du corps contre le monde, les sens souffrent. Et on commence à sentir très peu de ce qu'on touche, à écouter très peu de ce qu'on entend, et à voir très peu de ce qu'on regarde. Nous écoutons, sentons, voyons selon notre spécialité : le corps devient apte au travail qu'il doit réaliser. Cette adaptation est à la fois atrophie et hypertrophie. Pour que le corps soit capable d'émettre et de recevoir tous les messages possibles, il faut qu'il soit réharmonisé. C'est dans ce but que nous avons choisi les exercices et les jeux de déspecialisation. Dans la

les techniques considérées par Boal comme la base structurelle des autres : Théâtre Image et Théâtre Forum. Puis les diverses branches de l'arbre représentent les différentes techniques développées tout au long de l'histoire de la méthode comme réponses à une demande concrète de travail objectif : Théâtre Journal, Arc-en-ciel du Désir, Théâtre Législatif, Théâtre Invisible. A la cime de l'arbre, se situe la branche la plus large d'où sortent toutes les techniques, la porte de sortie vers la société : « les actions sociales, concrètes et continues ». En effet, dans le Théâtre de l'Opprimé, il n'est pas suffisant de faire du théâtre, il faut que le passage par la scène stimule l'action ; l'artiste se doit d'être aussi un activiste qui agit pour transformer la réalité et les structures sociales autoritaires, oppressives et injustes. En haut et à droite de l'arbre on voit un petit oiseau : celui-ci représente les multiplicateurs du Théâtre de l'Opprimé, toutes les personnes qui ont été initiées à la méthode et se doivent à leur tour de la diffuser.

Nous venons ainsi de présenter la méthode et les techniques du Théâtre de l'Opprimé à travers le parcours d'Augusto Boal et la description de l'arbre de l'opprimé. Nous allons désormais centrer notre étude sur la situation du Théâtre de l'Opprimé au Brésil en nous intéressant tout d'abord au rôle du CTO Rio avant d'analyser les principales formes d'oppression au Brésil et enfin la situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador de Bahia.

III. En quoi le CTO Rio a-t-il un rôle central et national au Brésil ?

Les techniques du Théâtre de l'Opprimé sont aujourd'hui principalement diffusées au Brésil par le CTO Rio, centre d'investigation et de pratique de la méthode. Licko Turle fut un de ses membres fondateurs, il décrit la création de ce centre dans son ouvrage, *Teatro do oprimido e negritude*⁴⁹ et revient sur cet épisode dans l'entretien que nous avons mené :

première catégorie, on essaie de diminuer l'écart entre sentir et toucher. Dans la deuxième, entre écouter et entendre. Dans la troisième, on essaie de développer plusieurs sens à la fois. Dans la quatrième, on essaie de voir tout ce qu'on regarde. Finalement, les sens ont aussi une mémoire. On essaie de la réveiller. » BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, op. cit. pp.80-81.

⁴⁹ TURLE Licko, *Teatro do Oprimido e negritude : a utilização do teatro-forum na questão racial*, Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais Ltda, 2014, pp. 31-40.

« En 1986, je suis allé en Hollande pour participer à un stage réservé aux *jokers* et là j'ai découvert le travail qu'Augusto Boal faisait en Europe, ensuite je suis allé en France où j'ai découvert le CTO de Paris et j'ai alors eu l'idée de créer une filiale, donc le CTO Rio était une filiale du CTO Paris, nous faisons les mêmes choses (stages, aides aux organisations politiques, aux syndicats). Nous avons continué ainsi jusqu'au Théâtre Législatif en 1992. Donc de 1986 à 1992, c'était pareil qu'en France. Nous utilisions la même image, le même logo que le CTO Paris. Boal résidait encore en France et venait de temps en temps au Brésil. C'est en 1996 que le CTO Rio se sépara définitivement. En 1992, Boal est venu habiter au Brésil. De 1993 à 1996, les activités étaient liées aux commandes parce que nous recevions le financement de la mairie de Rio, donc nous évitions de travailler en dehors de la ville »⁵⁰.

Il n'est pas possible, dans le cadre de ce travail académique, de développer toutes les actions du CTO Rio depuis sa création⁵¹ mais il nous semble important d'évoquer un de ces projets qui aura notamment une importance capitale dans la diffusion de la méthode et dans la formation de multiplicateurs de Théâtre de l'Opprimé dans tout le Brésil et notamment à Salvador : le projet « *Ponto a Ponto* » qui se déroule de 2005 à 2010. En 2005, le CTO Rio est transformé en « *Ponto de Cultura* » et devient membre de la Commission Nationale des *Pontos de Cultura*. S'initie alors le projet de diffusion de la méthode du Théâtre de l'Opprimé dans chaque « *Ponto de Cultura* » du Brésil, plus précisément dans le Nordeste, mais aussi en Afrique, au Mozambique et en Guinée-Bissau. C'est dans ce cadre que furent formées plusieurs praticiennes de Théâtre de l'Opprimé que j'ai pu rencontrer et interroger à Salvador de Bahia : Taiana Souza Lemos, Taína Assis et Cilene Canda. Cette dernière évoque ce programme « *Ponto a Ponto* » qui a permis la diffusion de la méthode : « *un réseau de jokers, de pratiquants, de militants du Théâtre de l'Opprimé s'est formé à Bahia, ce furent quatre années de formation* »⁵². Taína Assis décrit, elle aussi, le contenu de cette formation qu'elle a elle-même suivie : « [Le CTO Rio

⁵⁰ «Em 1986, eu fui para a Holanda para participar numa oficina só de *curingas*, e aí eu conheci o trabalho que ele estava fazendo na Europa e depois eu fui para França e conheci o CTO de Paris, e a ideia que tive foi de fazer uma filial, então o CTO Rio foi uma filial do CTO Paris, nós fazíamos as mesmas coisas do que o CTO de Paris (oficinas, atendimentos a organizações políticas, sindicatos. Nós ficamos assim até o Teatro Legislativo em 1992. Então de 1986 a 1992 era a mesma coisa da França. Nós usávamos as mesmas imagens, o mesmo desenho de Paris. O Boal morava ainda na França e vinha no Brasil poucas vezes. Só em 1996 que o CTO foi definitivamente separado, em 1992 o Boal passou a morar no Brasil. De 1993 as 1996, as atividades eram somente um mandato porque nós recebíamos o financiamento da prefeitura do Rio, então nós evitávamos trabalhar fora da cidade.», Entretien avec Licko Turle, membre fondateur du CTO Rio, professeur-chercheur à l'UNIRIO, réalisé le 13 mai 2019 dans les locaux de l'UFBA.

⁵¹ A ce sujet, nous pouvons nous référer à la revue *METAXIS* du CTO RIO aux 30 ans du centre qui présente une frise chronologique des actions du lieu. *METAXIS*, n°8, «CTO 30 Anos & Teatro do Oprimido na Maré», Rio de Janeiro, Centro de Teatro do Oprimido, 2016, pp. 30-33.

⁵² «Houve uma rede de *curingas*, atuantes, militantes do TO na Bahia, foram 4 anos de formação», Entretien avec Cilene Canda, *joker*, professeure-chercheuse à la FAGED (Faculté d'Education de Salvador de Bahia), réalisé dans les locaux de l'UFBA le 3 juin 2019.

faisait] des connexions avec les Pontos de Cultura, ce sont des points clés de la ville, qui développaient des activités dans la ville. J'ai fait un cours qui a eu lieu dans de nombreux Etats en 2008, c'était un cours pour former des multiplicateurs de Théâtre de l'Opprimé, il a duré plus ou moins deux semaines entières : des jeux, des créations de scènes de Théâtre Forum... c'était un stage pour apprendre à multiplier les jeux de la poétique de l'opprimé »⁵³. Les multiplicateurs formés ainsi vont alors diffuser la méthode dans de nombreuses régions du Brésil et créer des groupes de Théâtre de l'Opprimé. Le CTO Rio leur suggère de se rendre régulièrement au centre afin de présenter leurs réalisations et de faire des stages d'approfondissement. Par exemple, lors du stage auquel j'ai participé au CTO Rio du 12 au 17 juillet 2019, j'ai rencontré plusieurs femmes de Campinas qui ont fondé dans leur ville il y a quelques années un groupe de Théâtre de l'Opprimé réservé aux femmes, les *Madalenas Ascese*, elles venaient ainsi au CTO Rio pour approfondir leur formation. Après la disparition d'Augusto Boal, le CTO Rio a poursuivi ce rôle à la fois de diffusion et de centralisation de la méthode, c'est là que se construit l'essentiel de la recherche créative mais aussi académique (voir partie 1, section IV, B). Bárbara Santos, qui travaille pourtant à Berlin depuis 2009, en reste une figure-clé mais nous pouvons aussi citer Helen Sarapeck, Alessandro Conceição, Cachalote Mattos... Pour autant, certains praticiens du Théâtre de l'Opprimé ne se réclament pas du CTO Rio, comme le metteur en scène Armino R. Pinto qui a été formé par Augusto Boal (et dont nous allons analyser le travail en détail dans la deuxième partie), et cela est source de dissensions que nous évoquerons. Dans un article de la revue *Metaxis*, Monique Rodrigues, Alessandro Conceição et Geo Britto précisent cependant : « *Le CTO est un centre : Centre DE Théâtre de l'Opprimé, mais n'est pas le Centre DU Théâtre de l'Opprimé. Le Théâtre de l'Opprimé n'appartient pas au CTO ni à personne mais bien aux groupes d'opprimé(e)s organisés ou non, désireux et ayant besoin de transformation* »⁵⁴.

⁵³ “Projeto do ponto a ponto: eles faziam conexões com pontos de cultura, são pontos chaves da cidade, que desenvolviam atividades na cidade. Eu fiz esse curso que aconteceu em muitos Estados em 2008, era um curso para multiplicadores de TO, ele durou mais o menos duas semanas intensas: jogos, tipos de produções de cena do Teatro Forum, era um curso para aprender a multiplicar os jogos da poética.” Entretien avec Taína Assis, joker, enseignante, doctorante à l'UFBA, réalisé le 30 mai 2019 au café du cinéma de l'UFBA.

⁵⁴ RODRIGUES Monique, CONCEIÇÃO Alessandro, BRITO Geo, « Centro de Teatro do Oprimido: dos 30 pra frente ! », *Metaxis: Centro de Teatro do Oprimido, 30 anos*, n°8, Rio de Janeiro, CTO, 2016.

Après avoir présenté le parcours d'Augusto Boal, défini les différentes techniques du Théâtre de l'Opprimé réunies sous la métaphore de l'arbre et précisé le rôle clé du CTO Rio encore actuellement, il est indispensable de nous pencher sur les types d'oppression du Brésil.

IV. Quelles sont les principales formes d'oppression au Brésil ?

Il est important de présenter à ce stade les principales oppressions au Brésil car certaines sont bien spécifiques à ce pays. Je me baserai sur les entretiens menés et sur mes observations au cours de mon séjour de six mois. Interrogée à ce sujet, Taiana Souza Lemos énumère pêle-mêle: « *abus sexuel, question de genre, violence contre les femmes, personnes gays, bissexuelles, transsexuelles, question raciale sont des problèmes qui interviennent quotidiennement et qui sont naturalisés* »⁵⁵. Nous évoquerons ainsi par ordre d'importance les violences contre les femmes, les questions de genre, la question raciale, les inégalités sociales pour finir par la notion d'intersectionnalité.

A. La violence contre les femmes et les questions de genre

Pour Licko Turle, il est très clair que la principale oppression est celle que subissent les femmes : « *ça a toujours été malheureusement la question de la femme, la question de genre pour 90% des histoires d'oppressions, mais je pense que c'est le cas dans le monde entier parce que les oppressions ont leur base dans la société patriarcale masculine et toutes les autres oppressions sont générées par ce système patriarcal* »⁵⁶. Et en effet, les chiffres de la violence contre les femmes au Brésil sont impressionnants, comme l'indique l'*Atlas da violência 2019*

⁵⁵ “Abuso sexual, questão de gênero, violência contra a mulher, pessoas gays, bissexuais, trans, questões raciais são cenas que ocorrem no dia a dia e que são naturalizadas”, Entretien avec Taiana Souza Lemos, joker, enseignante, réalisé le 6 mai 2019 dans les locaux de l'UFBA.

⁵⁶ “Sempre foi infelizmente a mulher, a questão de gênero, 90% das opressões nas historias, mas a mulher eu acho que no mundo inteiro porque as opressões elas têm a base na sociedade patriarcal masculina e todas as outras opressões elas acabam geradas por esse sistema patriarcal”, Entretien avec Licko Turle, op.cit.

qui présente en réalité un état des lieux de la situation au Brésil entre 2007 et 2017. Les chiffres des violences physiques atteignent plusieurs centaines de milliers : « *Pour la seule année 2017, plus de 221 000 femmes se sont rendues à la police pour enregistrer des agressions (blessures corporelles douloureuses) suite à de la violence domestique, et ce nombre est sans doute largement sous-évalué vu que de nombreuses victimes ont peur ou honte de dénoncer* »⁵⁷. Le nombre de féminicides est lui aussi en forte augmentation : « *la présente édition de l'Atlas da violência indique qu'il y a eu une augmentation des homicides féminins au Brésil en 2017, avec près de 13 assassinats par jour. En tout 4936 femmes ont été tuées, le plus grand nombre enregistré depuis 2007. Nous voyons l'augmentation significative de 30,7 % du nombre de féminicides dans le pays durant la décennie de l'analyse (2007-2017)* »⁵⁸. A Salvador, le gouvernement fédéral, la municipalité prennent des mesures pour conscientiser la population : affiches contre la masculinité toxique sur les panneaux publicitaires, campagne de prévention lors du Carnaval ou des *Festas Juninas*... Les artistes brésiliens s'engagent aussi sur ce thème et j'ai été impressionnée par le nombre de pièces de théâtre, de danses consacrés à la question de l'oppression subie par les femmes, que ce soit le spectacle de fin d'année de l'atelier de danse pour amateurs de Lauro de Freitas au Ciné-Teatro de la ville le 30 juillet 2019 ou des créations de professionnels. Notons par exemple l'œuvre de Joice Aglae Brondani, artiste-chercheuse de l'UFBA, de la compagnie Cia Buffa de Teatro, œuvre intitulée *ConFabulações* qui use des ressources du Bouffon pour dénoncer les oppressions naturalisées subies par les femmes. Antônia Pereira Bezerra, sous son nom d'artiste Dinah Pereira, mène le même combat à travers sa pièce *Desmontando Cassandra*, inspirée de l'ouvrage de Christa Wolf *Cassandra : narrativa*, une histoire contée par des femmes et sur les femmes qui donne une vision différente de la guerre de Troie vue par Homère. Cette pièce, jouée du 7 au 30 mai 2019 au Théâtre SESC Pelourinho de Salvador est le troisième volet d'une trilogie qui propose une lecture féministe de la guerre et dont les deux autres parties s'intitulent *X ou Y ? Algumas Questões Sobre Gênero* et *História Delas: questões de gênero*. Au cours de l'entretien que j'ai mené avec elle, Antônia Perreira Bezerra m'a d'ailleurs indiqué qu'elle avait le projet de transformer cette pièce

⁵⁷ “Se apenas em 2017, mais de 221 mil mulheres procuraram delegacias de polícia para registrar episódios de agressão (lesão corporal dolosa) em decorrência de violência doméstica, número que pode estar em muito subestimado dado que muitas vítimas têm medo ou vergonha de denunciar”. Daniel Cerqueira – Pesquisador (coordenador) (Ipea) Samira Bueno – Pesquisadora (coordenadora) (FBSP) *Atlas da violência 2019*. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

⁵⁸ “A presente edição do Atlas da Violência indica que houve um crescimento dos homicídios femininos no Brasil em 2017, com cerca de 13 assassinatos por dia. Ao todo, 4.936 mulheres foram mortas, o maior número registrado desde 2007. Verificamos crescimento expressivo de 30,7% no número de homicídios de mulheres no país durante a década em análise (2007-2017)”. Ibid.

Desmontando Cassandra en Théâtre Forum ! Et en effet, le Théâtre de l'Opprimé constitue bien une arme contre les violences faites aux femmes. Lors des deux cours pratiques de Théâtre de l'Opprimé que j'ai suivis pendant mon semestre d'études à l'UFBA, c'est le thème des oppressions subies par les femmes qui a été choisi spontanément par les étudiants lors de la création de scènes de Forum : harcèlement de rue, masculinité toxique... J'ai aussi suivi un stage d'approfondissement au CTO Rio du 12 au 17 juillet 2019 lors duquel nous avons construit deux scènes de Forum, là encore liées à la violence faite aux femmes ! Actuellement, une grande partie de la recherche créative en Théâtre de l'Opprimé au Brésil est consacrée à la question des femmes, elle est menée notamment par Bárbara Santos qui a fondé le mouvement *Ma(g)dalenas* et le *Teatro das Oprimidas*⁵⁹. Les limites de notre travail de recherche académique ne nous permettent pas de l'étudier plus amplement ici.



Hommage aux victimes de féminicides sur le campus Ondina de l'UFBA à Salvador (Photo : Nelly Chapuy, mars 2019)

Liées à cette question de genre, nous pouvons aussi évoquer les oppressions subies par la population LGBT au Brésil. Là encore, le nombre d'agressions physiques voire de meurtres est en augmentation à tel point que l'*Atlas da violência 2019* se penche pour la première fois sur

⁵⁹ Voir à ce sujet SANTOS, Bárbara, *Teatro das Oprimidas*, Rio de Janeiro, Casa Philos, 2019.

cette catégorie de personnes : « *Dans l'Atlas da violência 2019, nous avons ouvert une section inédite qui aborde la question de la violence contre la population LGBT. Nous devons en préalable souligner deux points centraux. Le premier concerne la gravité du problème et comment il s'est aggravé ces dernières années, le second concerne l'invisibilité de ce problème du point de vue de la production officielle de données et de statistiques* »⁶⁰. J'ai aussi pu percevoir ce type d'oppressions lors de mon séjour à Bahia : par exemple, au cours d'une séance de création d'une scène de Forum à l'UFBA, plusieurs étudiants ont choisi de représenter les attaques subies au quotidien à cause de leur physique efféminé, de leurs cheveux teints en rose, du port de bijoux... Le groupe Coletivo de Poeta, que j'ai suivi pendant cinq mois, a consacré la séance de répétition du jeudi 9 mai 2019 à monter une scène de Forum sur le thème de l'homophobie, suite à la commande, inédite pour le groupe, d'une association en vue de la Journée de lutte contre l'homophobie le week-end suivant. Deux acteurs du groupe ont alors évoqué le rejet dont ils avaient fait l'objet de la part de leur famille, de leur père notamment qui leur ordonnait de changer leur « façon d'être ». La commande a finalement été annulée mais le vendredi 17 mai le groupe a représenté sa pièce *Africa em nós* lors du week-end de lutte contre les violences homophobes et les discriminations sur une place publique de Portão, un quartier de Lauro de Freitas, à la périphérie de Salvador. J'ai appris par la suite que le lendemain de la représentation, sur cette même place, un tireur avait tué cinq personnes, dont une enfant de deux ans, entraînant l'annulation de cet événement militant.

B. Les inégalités sociales et le racisme

D'après Licko Turle, « *le second type d'oppression est économique, il s'agit du capitalisme, donc je crois que le capitalisme et la société patriarcale produisent les plus grandes oppressions au Brésil c'est-à-dire les oppressions contre les femmes, la question de genre aussi, et les oppressions des classes laborieuses* »⁶¹. Taiana Souza Lemos nous indique

⁶⁰ “No Atlas da Violência 2019, trouxemos esta seção inédita que aborda a questão da violência contra a população LGBTI+. Desde já devemos ressaltar dois pontos centrais. O primeiro diz respeito à gravidade do tema e como, aparentemente, o problema tem se agravado nos últimos anos. O segundo ponto diz respeito à invisibilidade desse problema sob o ponto de vista da produção oficial de dados e estatísticas”. Daniel Cerqueira – Pesquisador (coordenador) (Ipea) Samira Bueno – Pesquisadora (coordenadora) (FBSP) *Atlas da violência 2019*, op.cit.

⁶¹ “A segunda é econômica que aí é o capitalismo, então eu acho que o capitalismo e a sociedade patriarcal produzem as maiores opressões no Brasil que são as opressões contra a mulher, a questão de gênero também, e as opressões das classes trabalhadoras.” Entretien avec Licko Turle, op.cit.

aussi que « *le Brésil est un pays très inégalitaire, c'est impressionnant de voir que peu de personnes possèdent tant et que tant de personnes possèdent si peu...* »⁶²

Le problème des inégalités sociales au Brésil est en fait étroitement lié à la question raciale étant donné que la pauvreté touche essentiellement les personnes noires : « *pourquoi est-ce qu'au Brésil quand on pense à une personne pauvre, on a inévitablement l'image d'un Noir qui vient en tête ?* » a demandé par exemple Armindo R. Pinto au groupe Legião Itinga de Teatro lors d'une répétition du mercredi soir. Le racisme touche en effet les fondements même de la société, à tel point que l'on parle au Brésil de « racisme structurel ». Licko Turle nous explique ainsi que « *la question raciale au Brésil est liée à l'impossibilité de participer à la société (un Noir ne peut pas intégrer l'université, ne peut pas être médecin, ne peut pas vivre dans certains quartiers), il y a aussi l'apartheid au Brésil, dans le domaine du football, le racisme est présent dans toutes les organisations sociales au Brésil, où que vous alliez, à l'église aussi* »⁶³.

Dans sa thèse de doctorat consacrée au théâtre noir brésilien, Christine Douxami⁶⁴ affirme que le Brésil superpose effectivement deux structures de domination, raciale et sociale, et analyse en détail les origines de cette situation. Elle part des théories racistes, notamment celles de Gobineau, en vigueur au XIX^{ème} qui assimilaient le Noir à un être proche de l'animalité et présentaient donc le métissage, caractéristique principale de la population brésilienne, comme une dégénérescence de l'humanité. Pour tenter de définir positivement l'identité nationale brésilienne vouée, selon ces théories, à la perdition à cause de sa population métisse, les élites blanches eurent recours à la fin du XIX^{ème} siècle, sous l'égide du théoricien Oliveira Vianna, à la solution du « blanchiment » du peuple brésilien, qu'on pensait réaliser par une hausse de la natalité des Blancs, par une plus forte mortalité des Noirs et Métis considérés comme dégénérés et à l'aide de l'immigration européenne. Christine Douxami étudie ensuite le

⁶² “As questões de desigualdades sociais, elas geram problemas bem específicos, não ter condição de ter algum acesso, não ter uma condição financeira que te possibilite isso, acho que no Brasil, reflete bem isso, porque a gente está no Brasil que é muito desigual, é impressionante como poucos têm muito e muita gente tem tão pouco, então isso gera uma desigualdade grande e muitos problemas”, Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.

⁶³ “A questão racial no Brasil tem a ver com a participação o não na sociedade (um negro não pode participar da universidade, não pode ser médico, ele não pode morar em determinados bairros. Há o apartheid no Brasil, também no futebol, em todas organizações sociais tem racismo no Brasil, onde você vai, na igreja tem”, Entretien avec Licko Turle, op.cit.

⁶⁴ DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, Paris, EHESS, 2001. Nous nous référons ici plus particulièrement à la partie I chapitre II « La spécificité raciale brésilienne : de la compréhension racaliste du XIX^{ème} siècle au mythe de la démocratie raciale » pp. 97-122.

mythe de la « démocratie raciale », notion élaborée par Gilberto Freyre dans les années 30 et qui effectue le passage du concept de « race » à celui de « culture ». De la sorte, il n'existerait plus alors qu'une culture, la culture brésilienne (mêlant les apports des cultures noires, indiennes et blanches), les « trois races fondatrices » vivant en harmonie et donnant désormais au Métis le statut de représentant de la nation brésilienne, « nouvelle race » fruit de la spécificité de la colonisation portugaise. Christine Douxami indique ainsi que ce mythe de la « démocratie raciale » atteint toutes les couches de la population brésilienne devenant une idéologie dominante. Elle en montre cependant les limitations : la négation du contexte historique et de la domination blanche sur la population noire et indienne justifiant le maintien de cette inégalité et l'étouffement pour les populations soumises de toute revendication de changement, la négation des spécificités culturelles des Noirs ou Indiens ramenées à la culture brésilienne (la samba par exemple cesse d'être une musique de Noirs pour devenir musique nationale), et même la négation de la notion de racisme au Brésil, puisque selon Michel Agier « *le mythe de la démocratie raciale s'est progressivement formé comme une imposition politique, celle de l'interdiction sociale, voire institutionnelle, de parler de racisme et de préjugé racial* »⁶⁵. Christine Douxami évoque ensuite les travaux de Florestan Fernandes qui fut le premier dans les années 50 à contester ce mythe de la « démocratie raciale » et à montrer la réalité de la situation au Brésil (notamment lors d'une enquête demandée par l'UNESCO entre 1951 et 1952 qui ne fut cependant pas publiée): volonté des élites blanches de garder leur position dans la hiérarchie sociale, pérennité de l'ordre esclavagiste. Christine Douxami va alors définir le racisme « à la brésilienne » à l'aide de la typologie de Wieviorka. Le racisme au Brésil est profondément inégalitaire puisque lié à l'infériorisation d'un groupe (et non à sa différenciation ou à son exclusion) maintenant l'individu discriminé dans une posture d'infériorité. De ce fait, « *au Brésil, les populations noires et métisses ne sont pas exclues de la société, leur culture n'est pas considérée comme une menace, ils ne sont pas perçus comme étrangers mais comme fondamentalement Brésiliens. Cependant, ils continuent d'être compris comme « inférieurs » et leur fonction est généralement circonscrite - dans l'imaginaire collectif tout du moins - à celle de chauffeur, femme de ménage, maçon ou « au mieux » musicien ou footballeur* »⁶⁶. La société brésilienne est donc constituée par « *une forte hiérarchisation, profondément inégalitaire, que révèle une classification raciale chromatique fondée à partir de l'apparence - type de cheveux,*

⁶⁵ Cité par DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, op.cit. p. 107.

⁶⁶ DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, op.cit. p.112.

forme du nez et des lèvres - et la couleur de la peau »⁶⁷. Christime Douxami termine son étude par des analyses statistiques montrant les inégalités sociales entre Noirs et Blancs au Brésil à tous les niveaux : revenus, alphabétisation, espérance de vie, type d'emplois...

L'utilisation du terme de « race » au Brésil est fréquente tout comme les notions de « question raciale », « problématique raciale ». J'ai été surprise par exemple du fait qu'on me demande de me définir par ma race (blanche, noire, jaune...) à chaque fois que je remplissais un document administratif brésilien ! Il faut entendre ce terme de race non pas au sens génétique, biologique mais au sens d'une construction sociale, réunissant des personnes ayant vécu une expérience commune d'oppression. Dans son article « Classes sociales, races et nation au Brésil »⁶⁸, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães définit la notion de race en faisant une distinction entre la « racialisation » et la « formation raciale ». La « racialisation » relève « *d'un processus de domination et d'exploitation où cette catégorie symbolique -la race- est attribuée à des groupes ou population en situation subalterne* »⁶⁹ à qui l'on attribue des qualités négatives en matière de vertu, de beauté, de qualités morales, intellectuelles ou culturelles, liées à une deshumanisation partielle à l'époque esclavagiste. Au contraire, la « formation raciale » est un processus qui consiste à assumer la dénomination raciale et à tenter de neutraliser les stigmates raciaux en se construisant des charismes raciaux spécifiques. « *De la « race-définie-par-les-autres », négativement, à partir de la généralisation pars pro toto de déficiences morales, biologiques ou sociales, on est ainsi passé à la « race-définie-par-soi », en généralisant des charismes grâce à des marqueurs culturels et historiques* »⁷⁰. En ce sens, selon Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, les Afro-Brésiliens cherchent donc à se former en tant que race, faisant de la condition à laquelle ils ont été réduits durant l'esclavage le point de départ de leur édification morale, culturelle et civilisatrice. L'instauration de la classification par races dans les documents administratifs à la fin des années 80 au Brésil a été ainsi une avancée pour la population noire.

En séjournant à Salvador, je me suis vite rendu compte des inégalités sociales et du racisme qui régnaient dans cette ville où les Noirs sont pourtant largement majoritaires. Lors du Carnaval par exemple, j'ai constaté la séparation des classes sociales liées à la couleur de peau : les plus riches, Blancs en majorité, assistaient au défilé dans des tribunes (*camarote*) dont l'entrée valait une fortune, d'autres se rassemblaient dans un périmètre payant délimité par une

⁶⁷ Ibid. p. 113.

⁶⁸ GUIMARÃES Antonio Sérgio Alfredo, « Classes sociales, races et nation au Brésil », *Brésil(s)* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bresils/2453> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bresils.2453>

⁶⁹ Ibid. p. 7.

⁷⁰ Ibid. p. 15.

corde tenue par des Noirs à la peau très foncée et dont le corps et le visage portaient les stigmates de la pauvreté... J'ai côtoyé pendant cinq mois des jeunes Noirs, pratiquant le Théâtre de l'Opprimé à Lauro de Freitas, à la périphérie de Salvador, et j'ai été frappée de constater que les histoires d'enfance qu'ils avaient écrites à la demande du metteur en scène parlaient pratiquement toute de la faim ! Les jeunes racontent alors les recettes de fortune inventées pour « tuer la faim » : mélanger de la farine avec du café ou alors avec du sucre ou de l'eau⁷¹... L'accès à l'éducation et aux études est aussi profondément inégalitaire au Brésil : les jeunes Noirs de favelas devant se contenter de l'école publique qui manque cruellement de moyens tandis que les Blancs peuvent faire leur scolarité dans des écoles privées onéreuses. Certes, l'accès à l'université a été ouvert aux jeunes Noirs par l'instauration de quotas en 2002 - et d'ailleurs l'ex-président du Brésil, Lula, a revendiqué avec fierté l'entrée à l'université de quatre millions de jeunes de quartiers défavorisés et de Noirs en seulement 13 ans de gouvernance du PT lors du discours qu'il a prononcé à l'occasion de la remise de la citoyenneté d'honneur de la ville de Paris à l'Hôtel de Ville le lundi 2 mars 2020 - mais cet accès reste cependant limité et encore une fois inégalitaire. Par exemple, lors d'un cours dispensé par Antônia Pereira Bezerra à l'UFBA, une étudiante noire a fait remarquer les inégalités au sein même de l'Ecole de Théâtre : la majorité des Noirs sont en effet inscrits en *Licenciatura* formant des professeurs de Théâtre et non dans les sections plus prestigieuses de formation d'acteurs ou de metteurs en scène dont l'accès se fait par concours. Tous les jeunes Noirs que j'ai pu interroger ont affirmé être victimes de racisme dans la rue, les magasins... Ce qui est le plus terrible est la violence exercée contre la population noire. Reprenons ici l'*Atlas da violência 2019* qui indique qu'« en 2017, 75,5 % des victimes d'homicides ont été des personnes noires (définies ici comme la somme des personnes de peau noire ou « pardo », selon la classification de IBGE, utilisée aussi par SIM), donc la proportion d'homicides pour 100000 Noirs a été de 43,1 %, tandis que la proportion de non-Noirs (blancs, jaunes ou asiatiques) a été de 16,0 %. C'est-à-dire que selon les populations respectives, pour chaque personne non noire tuée en 2017, environ 2,7 Noirs ont été tués »⁷². Bien souvent, cette violence est le fait de l'Etat, de la Police Militaire, à tel point que l'on entend très fréquemment parler au Brésil de « génocide de la population noire ». J'ai assisté une

⁷¹ Journal de bord de Pé de Poeta, Annexes p. 227-229.

⁷² “Em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE, utilizada também pelo SIM), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos.” Daniel Cerqueira – Pesquisador (coordenador) (Ipea) Samira Bueno – Pesquisadora (coordenadora) (FBSP) *Atlas da violência 2019*, op.cit.

fois à une interpellation policière de jeunes Noirs qui m’a paru humiliante. Je me souviens aussi du jeune Vítor Mattos, membre du groupe Coletivo Pé de Poeta, en larmes lors d’une répétition en évoquant un de ses amis tué par un policier. Je reviendrai au cours de ce mémoire sur plusieurs actions meurtrières de la Police Militaire qui ont servi de base à la création de scènes de Théâtre de l’Opprimé. Une affaire a fait grand bruit le 7 avril 2019 : la Police Militaire de Rio de Janeiro a tiré quatre-vingts coups de feu sur une voiture transportant une famille, ce qui a entraîné la mort du conducteur, un musicien noir...

C. L’intersectionnalité

Nous terminerons cette analyse des principales oppressions au Brésil en évoquant le concept d’intersectionnalité très utilisé au Brésil. Ainsi, Antônia Pereira Bezerra a employé cette notion lors d’un entretien alors que je l’interrogeais sur les types d’oppression au Brésil : « *Bien entendu on ne peut pas parler de question de genre sans évoquer l’intersectionnalité, avec le genre arrivent les questions de classe, les questions de sexualité, les questions d’ethnie* »⁷³. Kimberlé Crenshaw a théorisé cette notion en 1989 dans l’article « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics » publié dans la revue *University of Chicago Legal Forum*. Son propos principal est d’énoncer que les expériences vécues par une personne noire et par une femme ne peuvent pas être comprises et analysées comme deux données séparées ou indépendantes. Les expériences d’une femme noire n’équivalent ni à celles d’un homme noir ni à celles d’une femme blanche et sont le résultat d’interactions entre ces deux éléments. Les femmes noires ne sont pas discriminées comme femmes, ni comme Noires. Elles sont discriminées comme femmes noires. C’est à cela que doit servir l’intersectionnalité : révéler la spécificité de situations souvent invisibilisées. Plus généralement, l’intersectionnalité est définie comme l’interaction entre différentes caractéristiques de genre, d’ethnie, de sexualité et désigne la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de stratification, de domination ou de discrimination dans une société. Ce concept est pertinent pour désigner les oppressions subies : ainsi pour Taiana Souza Lemos « *De là vient le féminisme noir, celui qui discute de l’intersectionnalité de race, de genre et de classe qui cousent les relations sociales ici*

⁷³ Entretien avec Antônia Pereira Bezerra, professeure-chercheuse à l’UFBA, réalisé le 15 mai 2019 chez elle dans le quartier de Rio Vermelho à Salvador.

au Brésil, ici à Salvador qui est une ville plurielle mais marquée aussi par des oppressions naturalisées, profondes, complexes »⁷⁴.

Les entretiens réalisés avec les jeunes des groupes Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta, que nous analyserons en détail plus avant, révèlent bien les oppressions liées à l'intersectionnalité, les difficultés cumulées par exemple par le fait d'être femme et noire, ou d'être noir et homosexuel. Un exemple m'a aussi profondément frappé : lorsque je suis arrivée à l'UFBA début février 2019, l'Ecole de Théâtre était sous le choc de l'assassinat en pleine rue, de nuit, du jeune Simão, 30 ans, acteur, metteur en scène et doctorant. La première hypothèse pour expliquer ce meurtre était qu'il aurait « réagi » lors d'un vol à main armée, la deuxième hypothèse était qu'il était noir et homosexuel... Marielle Franco, cette conseillère municipale de Rio de Janeiro, défenseuse des Droits humains et des minorités, assassinée le 14 mars 2018 est peut-être devenue au Brésil le symbole de l'ensemble de ces discriminations puisqu'elle était Noire, femme (et féministe), lesbienne et vivant dans une favela.



Hommage à Marielle Franco dans une rue du quartier de Santa Teresa à Rio de Janeiro (photo : Nelly Chapuy, juillet 2019)

⁷⁴ “E ahí o feminismo negro que é o feminismo que discute as interseccionalidades da raça, do gênero e da classe que costuram as relações sociais aqui no país, aqui em Salvador que é uma cidade plural mas marcada também por opressões naturalizadas, profundas, complexas”, Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.



Hommage à Marielle Franco le 8 mars 2019 à Salvador de Bahia (photo : Nelly Chapuy, mars 2019)

Il nous a été nécessaire ici, avant de nous pencher sur la situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador, de présenter les principales oppressions au Brésil pour rendre compte de la situation spécifique de ce pays : les oppressions liées à la violence faite aux femmes, aux populations LGBT, aux inégalités sociales, au racisme, aux exactions de la Police Militaire y sont visibles, criantes. Certes nous ne sommes plus sous un contexte de dictature militaire tel qu'Augusto Boal avait pu le connaître mais l'arrivée au pouvoir d'un président d'extrême-droite Jair Bolsonaro, investi en janvier 2019, n'est pas porteuse d'espoir pour les opprimés.

V. La situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador : une multiplicité d'initiatives individuelles mais une absence de structure

Je vais ici évoquer la situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador de Bahia telle que j'ai pu la découvrir lors de mon séjour de six mois en 2019. Ce qui apparaît d'emblée est l'absence de centre spécifique, de structure et de réseau de Théâtre de l'Opprimé dans la ville ce qui rend la recherche ardue. J'ai eu la chance cependant de participer pendant tout un semestre à trois

cours hebdomadaires de 4h à l'Université Fédérale de Bahia : un cours théorique de 3^{ème} cycle, un cours pratique de Licence de Licko Turle, membre fondateur du CTO Rio aux côtés d'Augusto Boal et professeur à L'UNIRIO et un cours théorico-pratique de Licence d'Antônia Pereira Bezerra, enseignante-chercheuse spécialiste du Théâtre de l'Opprimé. Cette dernière a fait plusieurs fois intervenir des praticiens et chercheurs locaux de Théâtre de l'Opprimé que j'ai pu interroger à cette occasion. Je peux ainsi présenter des expériences de Théâtre de l'Opprimé dans différents cadres : à l'école, à l'université, dans l'industrie et bien sûr dans le cadre de groupes de quartier Théâtre de l'Opprimé. Les personnes interrogées ont suivi au moins une fois une formation du CTO Rio et toutes relèvent l'absence de cohésion et de lien entre les pratiques de Théâtre de l'Opprimé à Salvador. Taiana Souza Lemos nous a par exemple indiqué qu'elle n'avait jamais entendu parler de la présence du Théâtre de l'Opprimé à Bahia quand elle a commencé à faire ses recherches en 2010. Taína Assis insiste, elle, sur l'absence de structure pour le Théâtre de l'Opprimé dans la ville : « Ici, à Salvador, je connais beaucoup de personnes qui travaillent de manière isolée avec le Théâtre de l'Opprimé mais qui ne font pas partie d'un groupe fixe. C'est impressionnant, je connais très peu de groupes constitués, qui se réclament du Théâtre de l'Opprimé, je pense qu'il n'y en a presque pas, pourtant en parallèle, il existe beaucoup d'initiatives individuelles de Théâtre de l'Opprimé à Bahia »⁷⁵. Cilene Canda, elle, ne peut limiter ses activités militantes à Salvador au seul Théâtre de l'Opprimé mais va l'intégrer dans un cadre plus vaste comme le *Comitê Popular Salvador de Luta*, le *Comitê contra o golpe*, d'autres collectifs comme les collectifs d'action *Lula Livre*⁷⁶. La présentation du Théâtre de l'Opprimé dans plusieurs domaines nous permettra aussi d'évoquer les différentes oppressions subies dans la ville à la plus forte densité de population noire du Brésil.

A. Le Théâtre de l'Opprimé à l'école

Licko Turle, dans l'entretien que j'ai pu mener avec lui note ainsi : « *Au sein de l'école publique je vois que le Théâtre de l'Opprimé est de plus en plus présent, le Théâtre de*

⁷⁵ «Aqui em Salvador eu conheço muitas pessoas que trabalham com o Teatro do Oprimido isoladamente mas que não tem grupo fixo. Impressionantemente : eu conheço poquíssimos grupos atuantes, grupos mesmos que se colocam em quanto grupos de Teatro do Oprimido, acho que quase não tem, mas em paralelo tem muitas pessoas que fazem isoladamente Teatro do Oprimido aqui na Bahia.» Entretien avec Taína Assis, op.cit.

⁷⁶ *Comitê Popular Salvador de Luta*, *Comitê contra o golpe*, *Lula Livre* : organisations politiques et citoyennes oeuvrant pour la défense de la démocratie. Littéralement, «Comité Populaire Salvador en lutte», «Comité contre le coup d'Etat, collectif « Lula libre ».

*l'Opprimé, communautaire et d'autres formes de théâtre populaire sont en augmentation »*⁷⁷. Et, en effet, Cilene Canda explique qu'« à l'école, les enfants placent les oppressions qu'ils vivent au quotidien, les filles qui ont les cheveux plus lisses sont davantage choisies pour le travail artistique... à partir de 3 ans, 2 ans et demi, ils expriment déjà ce qu'ils vivent, ils reproduisent le racisme, le machisme. Très souvent apparaît la question du racisme, la question de l'homophobie, la question de la femme, la violence à l'école, la relation de la famille à l'école »⁷⁸. Je n'ai pas eu l'occasion d'observer la pratique du Théâtre de l'Opprimé à l'école au cours de mon séjour à Bahia mais j'ai cependant pu assister à une représentation de Théâtre Forum dans deux collèges avec le *Coletivo Pé de Poeta* que j'étudierai plus précisément dans la deuxième partie de ce travail. Je me baserai ici sur les témoignages de deux enseignantes, Taína Assis⁷⁹, enseignante à l'école primaire et actuellement doctorante à l'UFBA sous la direction d'Antônia Perreira et Taiana Souza Lemos⁸⁰, enseignante dans le secondaire et titulaire d'un Master dont la recherche portait sur une expérience de Théâtre Invisible menée avec des élèves.

Taína Assis est enseignante dans une école privée et travaille avec des enfants de 2 à 7 ans avec lesquels elle utilise de nombreux jeux de Théâtre de l'Opprimé qu'elle adapte dans une dimension plutôt ludique, « *ces jeux font partie de ma vie, de moi, de ma formation* » nous indique-t-elle. Elle nous présente par exemple un jeu célèbre de Boal qu'elle a replacé en contexte :

« Il y a un jeu qui me semble fonctionner très bien avec les enfants et que j'ai découvert au moment où j'étais enceinte de mon fils Jorge : à cette époque à Salvador, il y avait une épidémie de moustiques, donc tout le monde était paniqué, et encore plus les femmes enceintes qui avaient peur d'être piquées et qu'il arrive un problème au fœtus. Il y a un jeu de Boal qui s'appelle « Moustique africain »⁸¹ et donc je disais toujours qu'il s'agissait du

⁷⁷ “Na escola pública eu percebo que cada vez mais o Teatro do Oprimido, o Teatro do Oprimido comunitário e outras formas de teatro popular, eles vão ganhando força ali”, Entretien avec Licko Turle, op.cit.

⁷⁸ « As crianças colocavam opressões que eles viviam na vida, as meninas que têm o cabelo mais liso são mais aprovadas para o trabalho artístico; desde 3 anos de idade, 2 e meio, já expressam o que elas vivem, reprodução do racismo, do machismo. Muitas vezes aparecem as questões do racismo, principalmente na escola, questão da homofobia, questão da mulher, a violência na escola, relação da família com a escola”. Entretien avec Cilene Canda, op.cit.

⁷⁹ ASSIS Taína, *PRA SER CURINGA BASTA CURINGAR? a preparação do corpo artista / mediador / diretor para a experiência do Teatro -Fórum*; Início: 2017; Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia; Orientador: Antônia Pereira Bezerra.

⁸⁰ SOUZA LEMOS Taiana, *O Teatro Invisível como experiência na Escola*; 2017; Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico; Orientador: Antonia Pereira Bezerra.

⁸¹ BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, op.cit. p.101.

moustique de la dengue, celui qui terrorisait tout le monde, qu'il ne fallait pas se faire piquer, l'objectif du jeu était de tuer le moustique mais personne ne pouvait l'attraper, c'est là que réside l'engrenage du jeu... et donc tout le monde essayait de tuer le moustique mais sans blesser son voisin, son camarade, en jouant, c'étaient des enfants du groupe 4, on allait à toute vitesse, avec un objectif. Voilà un type de jeu que j'ai remis en contexte, pour des enfants en bas âge qui ont réussi à comprendre quelle était la dynamique du jeu et son objectif à un moment donné, tuer le moustique. Voilà ce que c'est d'adapter pour un contexte et pour un public »⁸².

Taiana Souza Lemos a, elle, mené une expérience plus systématique de Théâtre Invisible dans un collège qu'elle a analysée dans son mémoire de Master : *« je voulais étudier certains aspects du Théâtre Invisible liés à l'enseignement du Théâtre à l'école, quel était son impact, comment il pouvait être utilisé pour discuter des oppressions au sein de l'école »*⁸³, nous dit-elle. Elle monte alors un atelier avec des jeunes de 14 à 18 ans à l'école d'Etat Mario Augusto Teixeira de Freitas dans le quartier Nazaré de Salvador. Avant de construire une scène précise, les élèves ont abordé différentes thématiques dans le cadre fermé de l'atelier : *« Au préalable, nous avons discuté de plusieurs thèmes : des abus sexuels que des jeunes avaient subis, de la lesbophobie parce qu'il y avait des élèves qui s'identifiaient déjà en tant que lesbiennes et qui avaient été maltraitées, expulsées de chez elles ; le groupe a été bien compréhensif avec la fille qui a improvisé la scène »*⁸⁴. Taiana évoque ensuite une scène que les élèves ont expérimentée en Théâtre Invisible dans le collège hors de l'atelier : *« Il y a eu une autre situation de violence raciale subie par une élève à l'école quand la directrice lui avait interdit d'entrer avec son turban, l'élève faisait partie du Candomblé et elle en portait un. On expérimenta cette situation au sein de l'école, on fit un jeu en couple pour la traiter, chaque couple allait dans toute l'école*

⁸² “Tem um jogo que acho que funciona muito com crianças e eu descobri isso num determinado momento que foi quando estava grávida de Jorge, e aí aqui em Salvador, tinha uma epidemia assim de mosquito, então todo o mundo afovalado e as mulheres que estavam grávidas, elas estavam extremamente afovaladas com medo de ser picadas e ter algum problema com o feto, tem um jogo de Boal que se chama « mosquito africano » e aí eu sempre falava que era o mosquito da dengue, esse mosquito que estava terrorizando todo o mundo, que a gente não podia deixarse picar, e o objetivo do jogo é matar o mosquito, só que ninguém consegue matar e é o que dá o engrenagem do jogo, todo o mundo vai tentando matar o mosquito, então essa chave do mosquito da dengue aqui em Salvador que é um grande problema da gente poder matar esse mosquito mas sem machucar o outro, machucar o colega, de forma lúdica, eram crianças do grupo 4, e aí a gente fazia com velocidade e a gente fazia com objetivo, um jogo que eu contextualizei com que estava vivendo, para crianças pequenas que conseguiam entender qual era a dinâmica do jogo e que tinha um objetivo naquele momento, era matar o mosquito, então é isso, adaptar para o contexto, para o público, e aí às vezes funciona, às vezes não funciona”. Entretien avec Taína Assis, op.cit.

⁸³ “Eu queria investigar os aspetos ligados ao Teatro Invisível que conversavam com o ensino do teatro na escola; dentro da escola qual é o impacto, como pode ser utilizado para discussão de questões ligadas as opressões dentro do ambiente escolar.” Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.

⁸⁴ “Antes discutiam vários temas: abusos sexuais que estudante sofreu, lesbofobia porque tinham estudantes que já se compreendiam como lésbicas e que foram maltratadas, expulsas de casa, o grupo foi bastante acolhedor com a menina que improvisou a cena.” Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.

pour parler de cette histoire qui avait eu lieu il y a déjà un moment pour débattre avec les élèves de cette posture autoritaire, raciste »⁸⁵. Si ces thématiques relèvent d'oppressions courantes au Brésil, le travail le plus conséquent de l'atelier a cependant porté sur un problème bien précis de l'école : « on a choisi une situation spécifique et on l'a structurée en scène de Théâtre Invisible, on l'a montée, répétée, présentée, mise en scène et ensuite évaluée. Il s'agissait de la détérioration de l'ambiance à l'école, celle de l'espace physique de l'école et celle des relations : la détérioration au sens propre, la saleté, les panneaux cassés, les toilettes hors-service ainsi que les relations qui s'étaient établies avec la hiérarchie scolaire. Les élèves ne pouvaient pas parler à la direction de ce qui se passait car on les accusait des détériorations ! Donc ils ne pouvaient pas trouver de moyens pour discuter et proposer des solutions... Ils ont alors pensé que cette scène pouvait être un déclencheur pour cette discussion »⁸⁶. Taiana Souza Lemos fait ensuite le bilan avec les élèves de cette expérience de Théâtre Invisible, et évoque les spécificités de cette forme de théâtre, en « friction entre la réalité et la scène ; il était difficile pour les élèves d'admettre d'être à la fois personnages et eux-mêmes car ils débattaient de sujets liés à eux, à leur vie quotidienne. Et puis faire l'expérience du Théâtre Invisible qui ne se présente pas comme tel, on a eu une action concrète, une intervention dans l'espace scolaire à laquelle toute l'école a assisté mais sans savoir qu'il s'agissait de théâtre »⁸⁷.

⁸⁵ “Teve outra situação que foi uma violência racial sofrida por um estudante dentro da escola quando a coordenadora proibiu que ela entrasse na escola usando turbante, ela fazia parte do Candomblé e usava. Essa situação a gente experimentou no pátio da escola, a gente fez um jogo de duplas discutindo essa situação, duplas de aquecedores, e essas duplas foram por partes da escola lembrar o ocorrido porque já tinha ocorrido há muito tempo e aí os colegas iam debatendo sobre o que acharam, sobre a postura autoritária e preconceituosa, racista.” Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.

⁸⁶ “A gente elegiu uma situação específica e estruturou em cena de Teatro Invisível, montou, ensaio, apresentou, foi para cena e depois avaliou. A situação era a depredação escolar do ambiente, do espaço físico da escola e das relações, o ambiente depredado mesmo, sujo, carteiras quebradas, banheiros desativados, e as relações que se desenvolveram na hierarquia escolar, então eles não conseguiram conversar com a direção escolar sobre o que acontecia porque eles acusavam os próprios alunos da depredação, então eles não encontravam caminho para discutir e propor solução, então eles achavam que esta cena poderia ser um motor para essa discussão.” Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.

⁸⁷ “Fricção entre realidade e cena, como era difícil para eles compreender a admissão de ser personagem e ser eles mesmos, porque eles debatiam coisas ligadas a eles, vivências deles, experimentar Teatro Invisível ainda que não se presente como tal, a gente teve um resultado, uma intervenção no espaço escolar que a escola inteira viu acontecendo mas que a escola não sabe que foi teatro”, Entretien avec Taiana Souza Lemos, op.cit.

B. Le Théâtre de l'Opprimé à l'université

A l'Université Fédérale de Bahia, c'est Antônia Pereira Bezerra qui a été à l'initiative de l'entrée du Théâtre de l'Opprimé dans la section des Arts de la Scène. Après ses études de doctorat en France, à l'Université de Toulouse, et sa thèse soutenue en 1999, elle rentre au Brésil et entreprend dès 2001, à l'UFBA, un travail théorique autour d'Augusto Boal et d'Armand Gatti ; elle propose par exemple à ses étudiants de monter les textes *Journée d'une infirmière* ou *Pourquoi des animaux domestiques* et de les transformer en Forum. Ce n'est cependant qu'en 2017 que le Théâtre de l'Opprimé entre à l'Ecole de Théâtre de l'UFBA en tant que discipline à part mais celle-ci reste cependant facultative pour les étudiants. Alors que je lui en demandais la raison, elle répondit en évoquant les conséquences du passé colonial du Brésil : « on a été colonisé et on reste encore avec ce complexe ; on a le complexe du colonisé, Augusto Boal est vénéré un peu partout mais au Brésil il est encore très peu diffusé, très peu étudié. Jusqu'à l'année dernière on était trois universités seulement à proposer Boal dans le cursus universitaire, l'Université Fédérale de Bahia, l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul avec Sylvia Balastel et l'Université Fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro ; contrairement à son homologue la Pédagogie de l'Opprimé qui est diffusée dans toutes les universités »⁸⁸. Elle compare ici l'œuvre d'Augusto Boal à celle de Paulo Freire. Antônia Pereira dispense un cours de Théâtre de l'Opprimé de 3h30 hebdomadaire sur un semestre pour des étudiants de niveau Licence (*Graduação*), elle allie présentation théorique et historique de Théâtre de l'Opprimé et exercices pratiques. Elle a surtout à cœur d'inviter des praticiens du secteur : « J'essaye de cartographier pour paraphraser Deleuze, de localiser les gens qui sont en train de travailler sur le Théâtre de l'Opprimé à Salvador de Bahia en métropole mais aussi dans la municipalité et je les invite à venir partager avec nous leurs pratiques, leurs recherches »⁸⁹. J'ai aussi pu participer aux cours de Théâtre de l'Opprimé de Licko Turle, membre fondateur du CTO Rio, enseignant-chercheur à l'UNIRIO et professeur invité à l'UFBA lors de l'année universitaire 2019 : il était chargé d'un cours hebdomadaire théorique de 3^{ème} cycle (*Pós-graduação*) au cours duquel nous avons analysé les ouvrages d'Augusto Boal et préparé les Journées Internationales du Théâtre de l'Opprimé et de l'Université (JITOU). Licko Turle donnait aussi un cours pratique de « Jeux et improvisations de Théâtre » de niveau Licence dans lequel il utilisait abondamment les techniques et jeux mis au point par Augusto Boal.

⁸⁸ Entretien avec Antônia Pereira Bezerra, op.cit.

⁸⁹ Idem.

Cilene Canda, praticienne de Théâtre de l'Opprimé, joker, ayant soutenu une thèse sous la direction d'Antônia Pereira, utilise, elle aussi, les techniques d'Augusto Boal à la Faculté des Sciences de l'Education de Salvador, la FAGED, où elle est enseignante-chercheuse et forme des futurs enseignants du primaire et secondaire. Elle nous présente ici une de ses activités :

« Actuellement je travaille avec le Théâtre Image parce que j'ai fait un travail de pédagogie artistique avec des étudiants de Licence dans une structure de théâtre de rue, de théâtre populaire, principalement dans les manifestations, dans les actes publics, c'est une performance artistique appelée « Je lutte » qui vise à dénoncer différents coups d'Etat, donc nous avons d'abord travaillé avec des images la question de la justice brésilienne, actuellement nous mettons en scène la question des coupes budgétaires dans le secteur de l'éducation du gouvernement de Bolsonaro⁹⁰. On a créé plusieurs images : l'image de livres contre des armes, l'image de lutte, l'image de la violence symbolique. Ce n'est pas un spectacle, ce sont de petites interventions, soit de poésie, soit en chœur, mais il y a aussi des images qui parlent d'elles-mêmes, sans parole, parfois avec un verbe, avec un mot, c'est un processus ouvert en scène dans la rue »⁹¹.

Il est nécessaire d'évoquer ici la création du Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido (GESTO) qui regroupent des chercheurs et des universitaires brésiliens travaillant sur le Théâtre de l'Opprimé. Licko Turle nous présente ainsi ce groupe :

« GESTO : c'est la réunion de personnes qui viennent du CTO Rio et qui sont en études doctorales. Jusqu'à la mort de Boal, celui-ci était le chercheur, le leader de la recherche du CTO. Le laboratoire du CTO est un laboratoire de recherche, on faisait des créations, Boal les systématisait, les rédigeait, et publiait ensuite l'expérience. A la mort de Boal, le CTO a senti qu'il lui manquait une figure. Il a vu aussi que les études doctorales ne traitaient jamais du Théâtre de l'Opprimé, et depuis lors, on s'est réuni, on a décidé de créer un groupe, une ligne de recherche, qui puisse réunir des chercheurs du monde entier pour pouvoir échanger et essayer de convaincre l'Université de donner une place plus grande au Théâtre de l'Opprimé. On

⁹⁰ Le 30 avril 2019, le Doyen de l'Université Fédérale de Bahia a reçu l'annonce de la réduction de 30% du budget alloué à l'université, ce qui représentait un budget de 230 millions de reais.

⁹¹ “Eu atualmente estou trabalhando com Teatro Imagem, porque tem feito um trabalho de pedagogia artística com estudantes de licenciatura dentro de uma estrutura de teatro de rua, de teatro popular principalmente na manifestações, nos atos públicos, é uma performance artística chamada « eu luto » que busca denunciar faltas do âmbito nacional ligadas a diferentes golpes, então a gente teve primeiro um momento trabalhando com imagens a questão da justiça brasileira, atualmente estamos encenando as questões dos cortes das verbas da educação do atual governo Bolsonaro, a gente tem diversas imagens, imagens de livros contra arma, imagens da luta, imagens da violência simbólica, trazemos imagens, algo que possa ser levado para a rua, não é espetáculo, são pequenas intervenções, ora tem poesia, ora tem coros, mas ora tem também imagens que falam por si só sem a palavra, mas às vezes também com verbo, com palavra, é um processo aberto em cena na rua”. Entretien avec Cilene Canda, op.cit.

sait qu'en dehors du Brésil le Théâtre de l'Opprimé est beaucoup étudié à l'Université »⁹².

Les membres du CTO Rio ont ainsi été incités à faire des études de 3^{ème} cycle ; certains ont déjà obtenu un poste dans une université comme Licko Turle (UNIRIO) ou Flavio Sanctum (UFAC), d'autres sont en études doctorales comme Helen Sarapeak, d'autres sont titulaires d'un Master comme Cachalote Mattos ou Alessandro Conceição. L'une des fonctions de ce groupe de travail est l'organisation des Journées Internationales du Théâtre de l'Opprimé et de l'Université. Voici comment Antônia Pereira Bezerra définit le rôle de ces rencontres : *« C'est un lieu de diffusion, c'est un lieu d'affirmation, c'est un lieu qui prend de l'ampleur et de la visibilité ; lieu de diffusion des études du Théâtre de l'Opprimé, de la pratique du Théâtre de l'Opprimé dans le contexte des universités »⁹³*. Pour Cilene Canda, *« Les JITOUs ont un rôle à accomplir dans le sens de mobiliser, de provoquer, d'établir des échanges pour raviver la flamme de la lutte mais c'est aussi un travail formatif, éducatif »⁹⁴*. D'après Licko Turle, *« Le rôle des JITOUs est de réunir tout le monde une fois par an et de connaître les recherches de chacun. Après la disparition de Boal, il y a eu beaucoup d'évolutions qu'on doit connaître. Donc le but des Journées est de réunir, discuter et avancer sur ce dernier objectif : créer un réseau entre universités »⁹⁵*. Réunion, diffusion, formation, lutte sont ainsi les mots-clés pour définir ces journées d'étude. La septième édition, à laquelle j'ai pu participer, a eu lieu à Salvador de Bahia du 6 au 11 août 2019 et a, en effet, eu comme axe majeur de recherche la création d'un réseau de Théâtre de l'Opprimé. Autour des problématiques du Théâtre de l'Opprimé à l'école, à l'université ou en tant que théâtre politique, l'évènement a réuni des chercheurs du Brésil mais aussi d'autres pays comme Helvecia Pérez, écrivaine et enseignante-chercheuse à l'Universidad de la República de Montevideo (Uruguay) ou Christine Douxami,

⁹²“Ele é a reunião de pessoas que saem do CTO e que procuram a posgraduação. Até à morte de Boal, o Boal era o pesquisador, o líder da pesquisa do CTO. O laboratório do CTO é um laboratório de pesquisa, se criavam coisas e o Boal sistematizava, colocava em texto e publicava após a experiência. Quando o Boal morreu, o CTO sente que não tem mais essa figura ali. Percebe que a posgraduação também não trata de Teatro do Oprimido, e aí a gente se reúne, discute de criar um grupo, uma linha de pesquisa, que possa tentar reunir os outros pesquisadores que sabem que tem no mundo inteiro, para trocar mais sobre isso e tentar influenciar a universidade a ter cada vez mais Teatro do Oprimido. Fora do Brasil a gente sabe que se estuda muito Teatro do Oprimido nas universidades.” Entretien avec Licko Turle, op.cit.

⁹³ Entretien avec Antônia Pereira Bezerra, op.cit.

⁹⁴ “As JITOUs têm um papel a cumprir no sentido de mobilizar, provocar, estabelecer trocas, favorecer intercâmbios para que a chama da luta possa ser renovada, enriquecida mas é um trabalho que à la vez é formativo e educativo”. Entretien avec Cilene Canda, op.cit.

⁹⁵ “Reunir todo mundo uma vez por ano e ver o que cada um está pesquisando. Com essa perda do Boal, começam a surgir muitas e muitas coisas novas, interessantes e que a gente precisa saber. Então a tarefa das jornadas é essa, reunir, discutir e avançar nessa última ideia, criar uma rede entre universidades”. Entretien avec Licko Turle, op.cit.

enseignante-chercheuse de l'Université de Bourgogne Franche-Comté. Ces journées ont aussi été marquées par la présence de Cida Falabella, conseillère municipale de Belo Horizonte, du Partido Socialismo e Libertade (PSOL)⁹⁶, qui, au cours de son mandat, a introduit le Théâtre de l'Opprimé au sein de sa « *gabinetona* »⁹⁷ renouant ainsi avec l'expérience du Théâtre Législatif d'Augusto Boal. Les organisateurs des JITOU ont aussi eu la volonté d'ouvrir la formation à tous en proposant des stages de pratique et en délocalisant le temps d'un week-end les rencontres dans des lieux populaires et symboliques de lutte : le *quilombo* de São Francisco do Conde et la zone d'occupation du Movimento de Sem Teto da Bahia (MSTB)⁹⁸ Manuel Faustino à la périphérie de Salvador.

C. Le Théâtre de l'Opprimé dans l'industrie

Un projet original a été mené de 2010 à 2013 avec des ouvriers à l'initiative d'Antônia Pereira Bezerra et de son équipe de chercheurs de l'Ecole de Théâtre de l'UFBA dans le cadre du "Projeto Teatro Fórum e Pedagogia da Intervenção : Dimensões Político-formativas com os trabalhadores da Indústria"⁹⁹. Ce projet a été réalisé avec le "Serviço Social da Indústria" (SESI), plus particulièrement l'entreprise d'assainissement de l'eau "Empresa Baiana de Águas e Saneamento" (EMBASA), et avec la participation du Grupo Embasart, constitué des employés de cette entreprise. Des étudiants de Master et de doctorat de l'Ecole de Théâtre de l'UFBA ont participé à ce projet. Par exemple Taína Assis, alors étudiante en Master, a été chargée de la formation corporelle des travailleurs et elle a systématisé cette expérience dans son mémoire de Master¹⁰⁰, elle nous indique ainsi: « *c'était moi qui faisait le travail corporel avec le groupe, au début je les traitais comme s'ils avaient été des acteurs professionnels, c'était des corps*

⁹⁶ Parti Socialisme et Liberté. Parti de gauche, situé à gauche du Parti des Travailleurs (PT) de Lula.

⁹⁷ « *gabinetona* » (terme intraduisible en Français qui féminise le mot « cabinet » et lui donne une dimension géante, « une maxi-cabinette » en quelque sorte). Lors de leur élection au conseil municipal de Belo Horizonte, Cida Falabella et Bella Gonçalves ont choisi d'ouvrir leur cabinet à l'ensemble de leur collectif et à parler au féminin malgré la présence d'hommes.

⁹⁸ MSTB : Movimento de Sem Teto da Bahia, mouvement militant qui vient en aide aux personnes sans logement et organise des zones d'occupation collectives.

⁹⁹ Littéralement, « Projet Théâtre Forum et Pédagogie de l'Intervention : Dimensions politico-formatives avec les travailleurs de l'Industrie ».

¹⁰⁰ ASSIS SUAREZ Taína, *PREPARAÇÃO CORPORAL EM TEATRO-FÓRUM: A REVOLUÇÃO DO EMBASART*; 2014; Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia; Orientador: Antonia Pereira Bezerra.

*d'ouvriers qui avaient certaines limites mais aussi de nouvelles possibilités, donc j'ai appris à développer le travail de démécanisation du corps des acteurs à partir de la poétique de l'opprimé »*¹⁰¹. Antônio Pereira Bezerra nous a aussi indiqué que son équipe avait monté avec ces ouvriers la pièce d'Armand Gatti, *La machine excavatrice* ainsi que le texte d'Augusto Boal *La révolution en Amérique du Sud*, chacune des représentations ayant été suivie d'un Forum permettant la réflexion et l'intervention du public de travailleurs. Ce projet a fait l'objet de la thèse de doctorat de Cilene Canda Nascimento¹⁰², elle y étudie le processus de création de la pièce de Théâtre Forum *Cresça e Apareça* montrant les particularités, les défis et les dilemmes de l'inclusion du Théâtre de l'Opprimé dans une industrie d'économie mixte. Elle analyse aussi les interventions des spect-acteurs issus des travailleurs de l'industrie lors de la représentation au Théâtre SESI Rio Vermelho à Salvador.

D. Le Théâtre de l'Opprimé dans les quartiers : les groupes de Théâtre de l'Opprimé

Il convient enfin de présenter, pour clore ce panorama de la situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador de Bahia, les groupes amateurs de Théâtre de l'Opprimé, constitués de membres d'un quartier et menés par un joker, un multiplicateur formé aux techniques créées par Augusto Boal. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ils semblent peu nombreux et travaillent sans lien les uns avec les autres. À part celui d'Itapuã, tous les groupes sont constitués de jeunes entre 14 et 25 ans environ, des personnes noires, vivant dans des quartiers défavorisés de Salvador ou de sa périphérie voire dans une zone d'occupation illégale. Les thématiques de leurs créations sont essentiellement liées aux oppressions que nous avons étudiées précédemment, la violence contre les femmes, la pauvreté et surtout le racisme qui s'apparente même, selon l'expression souvent entendue, au génocide de la jeunesse noire.

Un de ces groupes de jeunes Noirs se nomme Teatro Solidario de Brotas, (Théâtre Solidaire de Brotas), du nom d'un quartier de Salvador, et est mené par Fabio Marcelo qui a été

¹⁰¹ “Era eu que fazia o trabalho corporal com o grupo, ao princípio, eu estava tratando eles como se fossem atores profissionais, era um corpo de trabalhadores da indústria que tinha algumas limitações mas também outras possibilidades, então eu fui entender como desenvolver esse trabalho de desmecanizar o corpo desses atores a partir da poética do oprimido.”. Entretien avec Taína Assis, op.cit.

¹⁰² CANDA Cilene Nascimento, BEZERRA, Antonia Pereira. *Todo mundo pode fazer teatro: o teatro do oprimido e a formação político-estética de trabalhadores da indústria*. Thèse de doctorat, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2013.

formé aux techniques du Théâtre de l'Opprimé lors des interventions du CTO Rio à Salvador en 2010. J'ai contacté ce dernier plusieurs fois mais il n'a pas pu m'accorder de rendez-vous et m'a précisé qu'il n'avait cependant pas de projet en cours en 2019. D'après la page Facebook de son groupe de Théâtre, il a récemment monté une pièce de Théâtre Forum sur la thématique de la peur, intitulée *Sorrir Solar*, une autre pièce de Théâtre Forum traitant de la drogue *Drogas um caminho sem volta*¹⁰³, ainsi qu'une pièce pour enfant sur l'apprentissage de la lecture *Bê a Bá*.

J'ai rencontré, lors d'un cours d'Antonia Pereira Bezerra à l'UFBA, Gil Novaes avec lequel j'ai pu par la suite mener un entretien. Celui-ci, formé au CTO Rio, fait partie du mandat politique du conseiller municipal Marco Mendes, du PSOL, dans le quartier d'Itapuã à Salvador, et a réalisé des actions de Théâtre de l'Opprimé dans le cadre de ce mandat. En lien avec le Secrétariat de la Santé de l'Etat de Bahia, il a conduit notamment un grand projet de plusieurs années à partir de 2013 sur le problème du SIDA et des femmes, « la féminisation du SIDA », dans la ville de Salvador et ses environs. Depuis la mi-2018, Gil Novaes venait de former un nouveau groupe de théâtre, encore à l'état embryonnaire, constitué de six personnes adultes du quartier d'Itapuã qui s'étaient connues au cours d'un stage animé par Armindo R. Pinto et lui-même lors du Forum Social Mondial de mars 2018 à Salvador. Le groupe a d'abord monté une première pièce sur un féminicide, le meurtre d'une jeune femme de 23 ans dans leur quartier d'Itapuã. Leur second projet a été mené avec l'Aera de Preservação Ambiental¹⁰⁴ (APA), et a abouti à la création d'une pièce pour la protection du lac d'Abaeté, lieu paradisiaque chanté par Dorival Caymmi, aujourd'hui très pollué, en train de s'assécher, une zone marquée aussi par l'insécurité comme le suggère l'assassinat d'Antônio Conceição Reis, président du Grupo Ecológico, natif d'Itapuã. J'ai pu assister une fois à la répétition de leur pièce qui mêlait chansons sur le lac, passages de rap sur l'importance de la qualité de l'eau et histoires vécues par les habitants du quartier rythmées par le leitmotiv : « *Mas o lago está secando porque ?* »¹⁰⁵.

Par ailleurs, le multiplicateur et joker Carlos Mathias de Santana mène depuis début 2019 un groupe de Théâtre de l'Opprimé dans le cadre du MSTB. D'après la présentation de ce mouvement rédigée pour les JITOUs, le Movimento de Sem Teto da Bahia fut formé le 20 juillet 2003 à partir d'une occupation réalisée à Estrada Velha do Aeroporto et violemment réprimée

¹⁰³ Littéralement « Drogues, un chemin sans retour ».

¹⁰⁴ Littéralement « zone de protection de l'environnement »

¹⁰⁵ Littéralement, « Mais pourquoi est-ce que le lac s'assèche ? »

par la Police Militaire et par la Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município (SUCOM)¹⁰⁶. De ce fait, cette occupation qui était à l'origine populaire s'est transformée en un mouvement social et politique plus complexe. L'organisation a ainsi développé la formation politique de ses membres et notamment de ses leaders. Le mouvement MSTB réunit des familles vivant dans la rue, dans des zones sans sécurité. La lutte des militants est quotidienne et ne se limite pas à la recherche de domicile, il s'agit d'une lutte pour la dignité, la justice, les droits fondamentaux pour vivre : santé, éducation, transport, loisir... 62 familles du MSTB occupèrent à partir de février 2016, une zone inoccupée du secteur suburbain de Salvador qu'ils baptisèrent du nom de Manuel Faustino, un combattant pour le peuple noir qui fut assassiné en 1798 lors de la conjuration bahianaise, aussi connue sous le nom de révolte des Tailleurs (« *revolta dos Alfaiates* »). Au sein de cette zone d'occupation, se sont créées une cuisine et un jardin collectifs, la réalisation de travaux artistiques et culturels et des activités de formation politique. Des actions de Théâtre de l'Opprimé ont été réalisées dès 2006, tant comme instrument de mobilisation artistique que comme moyen de formation. En 2019 s'est créé le groupe Juventude Negra em Ação¹⁰⁷ avec des jeunes issus de plusieurs quartiers et occupations de Salvador, utilisant le Théâtre de l'Opprimé comme instrument d'intervention et de débat dans les occupations MSTB. Le 24 mai 2019, j'ai pu assister avec les étudiants de *Pós-graduação* du cours de Licko Turle à une création de ce groupe dans le cadre de journées sur l'agroécologie dans la zone d'occupation. Il s'agissait d'un travail de Théâtre Journal qui reprenait le discours du gouverneur de l'Etat de Bahia après l'assassinat de onze jeunes Noirs par la Police Militaire dans le quartier de Cabula le 6 février 2015 : pour excuser les forces de l'ordre, le gouverneur avait fait l'analogie de l'action des policiers avec celle d'un joueur de football qui dans le doute doit toujours « tirer » pour marquer un but ! Lors de cette représentation, le discours du gouverneur était diffusé pendant que les jeunes jouaient sur scène, chaque étape de la pièce étant séparée par le leitmotiv : « *ma tête n'est pas un ballon de foot !* ». J'ai pu retrouver ce groupe le 11 août 2019, lors des JTOU qui se déroulaient ce jour-là dans la zone d'occupation Manuel Faustino : plusieurs jeunes du groupe ont présenté individuellement des textes de leur cru dénonçant les oppressions subies, généralement liées au racisme.

Il s'avère au final qu'à Salvador les groupes de Théâtre de l'Opprimé qui sont les plus actifs, qui comptent le plus de membres et qui ont des projets les plus construits sont ceux

¹⁰⁶ Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município (SUCOM) : organismo municipal chargé de la gestion et de l'organisation des territoires.

¹⁰⁷ Littéralement « Jeunesse Noire en Action ».

menés par Armindo R. Pinto, le groupe Legião Itinga de TO et le Coletivo Pé de Poeta rassemblés sous le nom de GTO Bahia. C'est en tout cas les seuls référencés sur internet. J'ai contacté Armindo R. Pinto via Facebook et il m'a tout de suite accueillie. J'ai donc pu assister aux répétitions et aux représentations théâtrales de ces jeunes Noirs de Lauro de Freitas deux à trois fois par semaine de mars à août 2019. Je vais ainsi analyser en détail dans une deuxième partie le travail de ces groupes en me demandant en quoi le Théâtre de l'Opprimé constitue une force de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne pour cette jeunesse noire issue des quartiers périphériques de Salvador.

PARTIE 2 : ÉTUDE DE CAS DE DEUX GROUPES DE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN PÉRIPHÉRIE DE SALVADOR : EN QUOI LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ PARTICIPE-T-IL DU PROCESSUS D'AFFIRMATION ET DE RÉSISTANCE DE LA JEUNESSE AFRO- BRÉSILIENNE SELON UNE PERSPECTIVE « MICRO » et « MACRO » ?

I. Perspective « micro » et « macro » : qu'est-ce que l'ascèse selon le Théâtre de l'Opprimé ?

La notion d'ascèse¹⁰⁸ est fondamentale dans le Théâtre de l'Opprimé, elle permet de passer de problèmes individuels à une dimension sociale et politique, du microcosme au macrocosme. Selon Bárbara Santos :

« Pour le Théâtre de l'Opprimé, ASCESE signifie la nécessaire recherche de la montée du micro, le cas particulier, au macro, le contexte social. Le cas particulier doit être compris à l'intérieur du contexte qui l'insère ou l'entoure. Ainsi, on peut atteindre une compréhension ample du problème.

Le processus d'ASCESSE consiste à donner une visibilité à la macrostructure qui, souvent, est cachée, couverte ou occultée par le microcosme de la vie quotidienne » (...)

L'ASCESSE vise à lever le voile de l'ignorance. Ce mouvement d'élévation du micro vers le macro, ou, du moins, d'agrandissement graduel de l'aire

¹⁰⁸ L'ascèse est à l'origine un mot grec signifiant « exercice » (*askêsis*), et se réfère à « un ensemble d'exercices physiques et moraux qui tendent à l'affranchissement de l'esprit par le mépris du corps ». *Petit Robert 1*, 1988. Pour les Bouddhistes notamment, cette notion revoie à une pratique visant la perfection, l'élévation spirituelle. Cette définition semble avoir peu de rapport avec celle utilisée dans le contexte du Théâtre de l'Opprimé qui conserve cependant la notion d'élévation, de passage du stade individuel au stade collectif et social.

d'observation du micro, est l'exercice d'ASCESE. La production artistique de la Méthode du Théâtre de l'Opprimé exige la pratique continue de cet exercice de la part de tout le groupe impliqué dans le travail. Le groupe construit sa perspective du problème qu'il a besoin de transformer »¹⁰⁹.

Ce va et vient constant entre le microcosme et le macrocosme est une nécessité dans tout travail de Théâtre de l'Opprimé et notamment dans la construction de scènes de Théâtre Forum et la présentation d'anti-modèles qui vont demander la participation du public. C'est ce que précise Augusto Boal : « *Ce qui signifie que l'anti-modèle ne montre qu'un microcosme. Mais que celui-ci s'insère dans le macrocosme de toute la société qui est remise en question. Toute la société peut être concernée, elle peut entrer dans une séance de Théâtre Forum, quelles que soient les dimensions de l'anti-modèle* »¹¹⁰. L'ascèse est donc ce processus d'élévation du cas particulier, individuel vers la compréhension des implications sociales et politiques qui influencent ou déterminent ce cas particulier. Augusto Boal affirme ainsi : « *Dans ce type d'expérience théâtrale, il est nécessaire de toujours partir du particulier, mais aussi d'arriver toujours au général. Dans la scène représentée ou après, pendant le débat, l'ascèse doit se produire... Depuis les phénomènes qui sont représentés jusqu'aux lois sociales qui les régissent. Les spectateurs-participants doivent sortir de l'expérience enrichis de la connaissance de ces lois, obtenue grâce à l'analyse des phénomènes* »¹¹¹. Par exemple, dans une scène de Forum traitant des problèmes d'une femme avec son mari, il ne s'agit pas de centrer l'analyse sur le cas précis de ce couple mais de « *savoir pourquoi la société traite la femme de cette façon, il faut connaître l'origine* »¹¹² comme nous l'explique Armino R. Pinto.

¹⁰⁹ “Para o Teatro do Oprimido, ASCESE significa a necessária subida investigativa do micro, o caso particular, até o micro, o contexto social. O caso particular precisa ser entendido dentro do contexto que o insere e o circunda. Desse modo, pode-se alcançar uma compreensão ampla do problema.

O proceso de ASCESE consiste em dar visibilidade à macroestrutura que, frequentemente, está mascarada, encoberta ou oculta no microcosmo da vida cotidiana. (...)

A ASCESE visa a retirada do véu da ignorância. Esse movimento de subida a partir do micro em direção ao macro ou, pelo menos, de ampliação gradual da área de observação do micro, é o exercício de ASCESE. A produção artística no Método do Teatro do Oprimido exige a prática contínua desse exercício por parte de todo o grupo envolvido na montagem.” SANTOS Bárbara, *Teatro do Oprimido, Raízes e Asas: uma teoria da práxis*, op.cit. pp.199-200. (Traduction par nos soins)

¹¹⁰ BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte / poche, 1997, p. 251.

¹¹¹ “Neste tipo de experiência teatral, é necessário sempre partir do particular, mas é igualmente necessário chegar sempre ao geral. Durante a própria cena ou depois, durante o debate, deve-se realizar a ascensão...Desde os fenômenos que são apresentados na trama até as leis sociais que regem esses fenômenos. Os espectadores-participantes devem sair da experiência enriquecidos com o conhecimento dessas leis, obtidos através da análise dos fenômenos”. BOAL Augusto, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988, pp 163. (Traduction par nos soins)

¹¹² “A gente precisa saber porque a sociedade trata a mulher desse jeito, o que acontece, é preciso saber a origem” Entretien avec Armino R. Pinto, metteur en scène de TO, réalisé le 16 mai 2019 chez lui à Lauro de Freitas.

Celui-ci va plus loin dans la définition de l'ascèse : pour que le processus d'élévation du micro au macro s'effectue, il faut au préalable une plongée dans les profondeurs, une recherche des causes : « *Il faut chercher les racines, il faut chercher dans l'Histoire. L'ascèse est exactement ça, vous étudiez historiquement le thème sur lequel vous travaillez* »¹¹³. Il prend ainsi l'exemple d'un homme noir du quartier de Libertade, le quartier avec la plus forte densité de population noire de Salvador et sans doute du Brésil, qui célèbre le 13 mai le jour où la Princesse Isabelle a libéré les esclaves, mais sans se rendre compte que c'est un leurre, que cela ne s'est pas passé ainsi « *parce que l'école ne veut pas que vous compreniez, parce que l'Etat ne veut pas que vous compreniez, si vous voulez parler de racisme, vous devez chercher l'ascèse, les racines du racisme. Nous avons au Brésil un racisme institutionnel, structurel, social, nous avons un racisme total mais les racines du racisme se situent dans l'esclavage* »¹¹⁴.

Nous verrons donc comment s'établit ce travail d'ascèse pour les deux groupes de Théâtre de l'Opprimé menés par Armino R. Pinto, Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta. Comment la pratique du Théâtre de l'Opprimé permet-elle à ces jeunes Noirs de la périphérie de Salvador de construire et d'affirmer leur identité afro-brésilienne, de développer une conscience sociale et politique et de résister face aux problèmes qui les touchent ?

Cette étude s'appuie sur un travail d'observation des répétitions et des représentations théâtrales de ces deux groupes sur une période de cinq mois, de mars à août 2019, à raison de deux à trois séances hebdomadaires. Tous les mercredis soirs je me rendais au Teatro Elietes Teles d'Itinga pour assister aux répétitions de la troupe Legião Itinga de TO, tous les jeudis après-midi, je suivais celles du Coletivo Pé de Poeta sur la place de Lauro de Freitas. Nous verrons comment s'effectue progressivement le processus d'ascèse entre chaque groupe mais aussi entre chacune de leur pièce. Par la suite, l'analyse des entretiens menés avec chaque jeune montrera comment le Théâtre de l'Opprimé permet une libération thérapeutique, une aide à la formation de la personnalité, à la construction d'une conscience sociale et politique jusqu'à une affirmation de soi en tant qu'artiste. Enfin le travail de Théâtre de l'Opprimé proposé par Armino R. Pinto laisse aussi la part belle à la culture noire des jeunes de périphérie, à leurs créations poétiques et à un travail important sur le corps formant ainsi une esthétique

¹¹³ “Tem que buscar as raízes, tem que buscar a historia. Ascese é propio isso, você estuda historicamente o tema com o qual vai trabalhar”, idem.

¹¹⁴ “Porque a escola não quer que você perceba, porque o Estado não quer que você perceba, então se você vai falar de racismo, você tem que buscar ascese, as raízes do racismo. Nós temos no Brasil um racismo, institucional, estrutural, social, nós temos um racismo total mas as raízes do racismo no Brasil estão na escravidão.”, idem.

particulière. Nous verrons alors comment cette recherche esthétique, alliée au Théâtre de l'Opprimé, permet aux jeunes d'affirmer encore davantage leur identité afro-brésilienne.

II. Comment s'établit le processus d'ascèse au sein des deux groupes et de leurs créations théâtrales respectives ?

Après la présentation du parcours du metteur en scène Armindo R Pinto et de la naissance des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas, le Legião Itinga de TO et le Coletivo Pé de Poeta, nous verrons comment s'établit le processus d'ascèse entre chaque groupe mais aussi entre chacune de leur pièce. Le groupe Legião Itinga reste encore dans une perspective micro dans sa pièce *Que não dizer*¹¹⁵ centrée sur les problèmes individuels de chacun mais s'élève déjà à une réflexion sur l'identité des jeunes de périphérie dans la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*¹¹⁶. Le groupe Coletivo Pé de Poeta, plus investi et structuré que le précédent, travaille sur la dimension macro. Sa première pièce *Africa em nós*¹¹⁷ plonge dans les racines de l'histoire de l'esclavage au Brésil pour en venir aux scènes de Forum de racisme actuel et sa deuxième pièce *Espectros, mares de sangue*¹¹⁸, en processus de création à l'époque où j'étais parmi eux, va encore plus loin dans l'analyse historique du Brésil et de ses tragédies dérobées à la mémoire et non dites.

A. Présentation du metteur en scène Armindo R. Pinto et de la création des deux groupes de Lauro de Freitas

Licencié en Arts du Spectacle de l'Université d'Etat de São Paulo (UNESP), Armindo R. Pinto a suivi le parcours d'Augusto Boal dès les années 70, mais c'est son soutien à un candidat PT de la mairie de Santo André, dans l'état de São Paulo, qui le conduira à pratiquer le Théâtre de l'Opprimé. Une fois élu, celui-ci fit venir Augusto Boal en 1997 pour un stage à destination

¹¹⁵ Littéralement : « Ne pas dire »

¹¹⁶ Littéralement, « Mon corps est une partie d'Itinga ».

¹¹⁷ Littéralement, « L'Afrique en nous »

¹¹⁸ Littéralement, « Spectres, mers de sang ».

des employés de la mairie et Armindo fut le premier à s'inscrire : « *c'était une proposition complètement folle, insensée parce qu'un gouvernement voulait donner le pouvoir à la population, pour qu'elle puisse connaître ses droits et pas seulement ses devoirs* »¹¹⁹. A partir de là, à Santo André vont se former de grandes assemblées de quartier dont le but est d'établir des propositions selon le souhait de la population, de les voter et de les adresser à la mairie détentrice du pouvoir exécutif. En plus de son travail au secrétariat de la culture de la mairie de Santo André, Armindo a commencé à travailler le Théâtre de l'Opprimé avec un centre communautaire pour jeunes et une maison de retraite et a continué à se former auprès d'Augusto Boal ou du CTO Rio. Deux ans plus tard, il fut appelé pour diriger le programme de Théâtre de l'Opprimé de la mairie de Santo André, « *pour la première fois dans l'Histoire, un gouvernement municipal démocratiquement élu, a créé une charge appelée « superviseur technique de Théâtre de l'Opprimé* »¹²⁰. Pendant une dizaine d'années, Armindo Pinto travaille ainsi le Théâtre de l'Opprimé avec l'appui de la mairie, monte des groupes de théâtre avec lesquels il participe à des festivals à Cuba, au Sénégal, en Italie jusqu'à la défaite du PT aux élections municipales de Santo André.

En 2016, il arrive à Bahia pour des motifs familiaux et s'installe à la périphérie de Salvador, à Lauro de Freitas : « *désormais je veux résider en périphérie urbaine, c'est là mon domaine* »¹²¹. Il propose alors un stage de trois jours de Théâtre de l'Opprimé à la Casa da música d'Itapuã et certains participants continuent et constituent un groupe qui mit cependant du temps à se stabiliser. Ils répètent dans une cour intérieure, puis, lorsque la propriétaire les refuse, ils n'ont d'autres solutions que de travailler sur la place publique de Lauro de Freitas. Cette place est ainsi tout un symbole : « *c'est presque impossible de faire du théâtre sur une place, vous pouvez présenter sur une place, mais créer, le processus créatif, c'est très difficile, d'un autre côté, j'aime ça car ça casse cet aspect bourgeois de l'espace de théâtre, de la caisse, des billets* »¹²². C'est le début du groupe Pé de Poeta qui comptait au départ une vingtaine de participants et dont l'effectif a diminué ensuite jusqu'à former un noyau solide de sept-huit personnes : Fernando Alves et Leila Santos font partie de ce collectif dès sa création. Avec ce

¹¹⁹ “Então era uma proposta muito louca, muito moderna, porque era um governo querendo apoderar a população para a população saber de seus direitos, não só de seus deveres”, Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

¹²⁰ “Por primeira vez na história um governo municipal democraticamente eleito constituía um cargo chamado «supervisor técnico do TO.», idem.

¹²¹ “Agora, eu quero estar na periferia, e ali meu lugar”, idem.

¹²² “é quase impossível você fazer teatro na praça, você apresentar numa praça mas você criar, o processo criativo é muito difícil, por outro lado eu gosto muito porque gosto muito do teatro em qualquer espaço, quebrar essa coisa burguesa do espaço do teatro, da caixa, dos ingressos”, idem.

groupe, Armino R. Pinto monte la pièce *Africa em nós* et organise en 2017 à Lauro de Freitas, la troisième « Rencontre sans Frontière de Théâtre de l'Opprimé et de l'Opprimée » qui réunit des groupes du Mozambique, du Chili, d'Argentine et de tout le Brésil. C'est à cette occasion qu'il découvre, dans le quartier défavorisé d'Itinga, l'école Solange Coelho où sont hébergés les participants et juste en face un théâtre tenu par un couple : le théâtre Eliete Teles. Armino va alors commencer à donner un cours hebdomadaire gratuit de Théâtre de l'Opprimé dans ce lieu : pour lui, face à la désertion de l'Etat au niveau de l'éducation, de la santé, « *c'est une obligation personnelle de travailler, de faire quelque chose pour valoriser ces jeunes, pour leur donner de la force, on a créé un nom, un groupe, une pièce, on l'a présentée* » : c'est la naissance du groupe Legião Itinga de TO.

B. De quelle manière le groupe Legião Itinga de TO, plutôt situé dans une perspective « micro », initie-t-il son processus d'ascèse ?

Nous allons ici nous intéresser au groupe Legião Itinga de TO qui, pendant la période où j'ai pu les suivre, répétait tous les mercredis soir au Théâtre Elietes Teles d'Itinga, quartier pauvre et défavorisé de Lauro de Freitas, à la périphérie de Salvador. D'après Armino Pinto, il est difficile de sensibiliser au théâtre ces jeunes de 14 à 20 ans dont la présence à l'atelier fluctue, qui ne payent pas leur cotisation symbolique de 15 réais annuels et qui auraient tous déjà subi des violences physiques, psychologiques ou sexuelles, habituelles dans ce quartier. Soumis à des difficultés quotidiennes, les jeunes sont encore dans la perspective « micro ». J'ai pu assister -et même participer !- à chacun de leur atelier hebdomadaire entre mars et juillet 2019, à la représentation de leur pièce *Que não dizer ?* et au processus de création d'une nouvelle pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*. Entre les deux pièces, le processus d'ascèse est bien à l'œuvre : si la première pièce relate des souffrances individuelles, la deuxième permet aux jeunes de réfléchir à leur identité de jeunes Noirs de quartier périphérique.

1) La pièce *Que não dizer ?*

J'ai pu assister à une représentation et au forum de cette pièce¹²³, déjà jouée une demi-douzaine de fois, le mercredi 3 avril 2019 au Théâtre Elietes Teles et à deux répétitions les mercredis précédents. C'est une pièce qui traite de l'enfance, de ses jeux (le leitmotiv de la pièce est le chant « *un enfant ne travaille pas* »¹²⁴) mais aussi de ses drames et de ses violences. Chaque scénette a été proposée, écrite par un jeune et non par le meneur de jeu, le joker... La pièce intègre travail de chœur et de Théâtre Image. Le plateau est nu, sans aucun décor, les costumes neutres, simples tee-shirts et leggings noirs. La présentation de la pièce sur Facebook insiste sur sa dimension autobiographique mais aussi sur ses résonnances inévitables sur le public : « *A partir de récits vrais, issus des membres du groupe, et à partir de jeux de Théâtre de l'Opprimé et de l'Opprimée, d'improvisations et d'expérimentations scéniques, nous avons construit ce spectacle. Toutes et tous sont acteurs/actrices, auteurs, metteurs en scène. Les récits charmants de l'enfance se mêlent à la triste réalité de celui ou celle qui souffre ou a souffert de la violence. C'est la vie, ici restituée et demandant à ce que vous apportiez sur la scène des idées pour lutter contre ces violences. Il est impossible de ne pas s'émouvoir. Dans notre théâtre, vous êtes aussi protagoniste. C'est le Théâtre Forum d'Augusto Boal* »¹²⁵.

L'entrée des acteurs, annoncée par le joker avec la formule « *Legião Itinga de Teatro do Oprimido* », se fait en ligne, tous se placent en plusieurs rangées rectilignes pour occuper l'ensemble du plateau avec une attitude neutre puis chacun propose une image figée de jeu d'enfant. Les images s'animent ensuite, les corps jouent et se déplacent sur le plateau tandis qu'un chuchotement collectif se transforme en chant : « *Les enfants ne travaillent pas !* ». Lorsque le joker crie « *Pai !* » (père), tous se figent dans une attitude de peur, puis le chant et le déplacement reprennent, le joker crie une nouvelle fois, annonçant sans doute les drames à venir. A tour de rôle, chaque personnage s'avance au centre du plateau et dit « *Moi aussi j'ai*

¹²³ Représentation de la pièce *Que não dizer ?* du 15 octobre 2017 au Teatro Elietes Teles, Itinga, enregistrée par Leon Campos en annexe et disponible sur YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rTRRxu0qYG0&t=397s> Consultée le 12 juin 2020.

¹²⁴ "criança não trabalha".

¹²⁵ "A partir de relatos da própria realidade, trazidos pelos componentes do grupo, e a partir dos jogos do teatro da/o Oprimida/o, improvisações, e experimentos cênicos, construímos este espetáculo. Todas/os são atores e atrizes, autoras/res, encenadoras/es. Relatos gostosos da infância, se misturam à triste realidade de quem sofre(u) violência. É a vida, aqui recolocada e provocando que você traga para a cena ideias de combate a essas violências. Não tem como não se emocionar. Em nosso teatro você também é protagonista. É o Teatro Fórum de Augusto Boal", page Facebook du groupe Legião Itinga de Teatro du mercredi 13 mars 2019. (Traduction par nos soins)

une histoire d'enfant à raconter »¹²⁶, les autres se plaçant derrière lui en chœur. Chaque histoire est entrecoupée par les déplacements sur le plateau et le refrain « Les enfants ne jouent pas ! ». La première histoire est amenée avec la formule « *je jouais à* »¹²⁷ : les acteurs miment le jeu du hula hoop, le jeu de la poupée que l'on berce, le jeu de la corde à sauter. La deuxième histoire est sans texte, un personnage lève lentement le doigt au ciel, tous le suivent au ralenti puis commence le jeu du cerf-volant à vitesse de plus en plus rapide. Puis vient le jeu de la nourriture de celle qui feignait avec ses grands-parents de mettre des ingrédients dans un plat. Un garçon s'avance alors, annonce son histoire puis dit « *chut* », un autre garçon se place devant lui, et les deux jouent à regarder dans leur caleçon respectif tandis que tous les autres assistent à la scène en riant.



La pièce débute par des scènes montrant la légèreté et l'insouciance de l'enfance comme le suggère cette photo où Gabriel et Igor s'amuse à ouvrir innocemment leur pantalon sous le regard amusé de tous. (Photo: Marco Machado, 2018)

Puis viennent les histoires plus dures. Un personnage joue à dessiner toute sa famille et énumère sa sœur, son frère, un autre de ses frères, sa mère, bref « *toute sa famille* », les autres l'interrogent « *mais et ton père ?* », la scénette se termine sur le visage contrit du jeune homme. Puis un nouveau personnage s'avance et raconte qu'un jour son père était contre le mur avec à la main une canette contenant de la matière blanche, de la colle ? Les autres se figent alors de peur. Le garçon tombe par terre, prostré, avec des soubresauts et gémissant « *Non, Papa* » mimant une scène de violence familiale. Une nouvelle scène : un garçon joue accroupi par terre, un

¹²⁶ “Eu também tenho uma história de criança para contar”.

¹²⁷ « Eu brincava de »

homme, son père, le lève, le prend par les épaules, fait mine de lui montrer sa virilité (en se prenant le sexe) puis l'amène au travail (creuser la terre avec une bêche). Trois jeunes femmes passent consécutivement (une enfant avec une sucette, une ado avec son portable, une femme), le père prend alors une attitude animale en suivant la femme ou la fillette comme un singe ou comme un chien lui reniflant le derrière. La dernière femme réagit et l'arrête du plat de la main. Nouvelle histoire difficile : un enfant est prostré par terre, sa mère vient derrière lui, lui pose le pied sur l'épaule et l'écrase par trois fois en lui disant : « *tu es une ordure, tu ne mérites pas d'être né* », l'enfant se coupe les veines le long du bras, un camarade intervient pour lui dire « viens on va faire du théâtre ». Enfin, la dernière scène est celle de la pédophilie : « *moi aussi j'ai une histoire d'enfant à raconter mais je ne veux pas la raconter* », nous indique une jeune femme ; les autres insistent, elle se place par terre et joue comme une enfant, un homme vient derrière elle, joue avec elle, l'embrasse, la petite fille se sent confiante, mais les regards de l'homme indiquent au public qu'il s'agit d'un pédophile. Les gestes de l'homme se font plus pressants, jusqu'à devenir violents, la fille se débat, tend son bras sur la droite en signe d'appel à l'aide, une femme, peut-être une figure maternelle, place sa main sur la bouche de l'enfant. L'image se fige. Un nouveau personnage intervient pour tenter de saisir l'homme abuseur et c'est l'image finale.

C'est à travers la séance de Forum qui suit que s'établit le processus d'ascèse : les réflexions du public sur les scènes représentées permettent de passer du conflit personnel ou familial aux problèmes de société. Ainsi, une spectatrice fait d'abord remarquer que plusieurs scènes renvoient à la domination masculine, au machisme liés à la société patriarcale qui régit le Brésil : dans la pièce, on voit un père violent, sans doute sous l'emprise de la drogue, un autre qui inculque les valeurs machistes de force à son fils et qui l'exploite par le travail, et enfin une figure masculine abusant sexuellement d'une enfant. Une scène a fait l'objet de débat : celle de la mère rabaissant son fils qui cherche alors à se couper les veines, s'agit-il d'oppression ou de dépression ? En effet, d'après Augusto Boal, un opprimé est celui qui subit une oppression mais qui a la volonté de la dépasser même s'il n'en a pas les moyens, « *l'opprimé peut encore se libérer* »¹²⁸, il se distingue en cela de la victime, soumise et passive. Dans cette scène en particulier, l'opprimé apparaît plutôt donc comme un déprimé.

Au delà des réflexions et du constat sociétal, les spect-acteurs, percevant l'injustice, font des interventions scéniques où ils cherchent à établir des alternatives transposables dans la

¹²⁸ BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, op.cit. p. 237.

réalité en actions concrètes¹²⁹. Une des premières scènes à avoir « fait forum » est celle de la mère dominatrice.



Sur cette photo, on distingue la figure de l'opprimeur, figure maternelle : l'oppression est matérialisée physiquement par le geste d'écrasement du pied ; par terre, l'opprimé-déprimé se taille les veines mais peut compter sur la présence d'un allié qui lui propose de faire du théâtre. (Photo : Nelly Chapuy, juin 2019)

Une spect-actrice entre à la place du personnage de l'allié de l'opprimé et l'emmène au théâtre mais son intervention n'est pas jugée satisfaisante par le public car l'oppression n'a pas été affrontée. Une autre spect-actrice prend de nouveau la place de l'alliée mais cette fois-ci s'en prend à la mère et essaye de lui faire entendre raison. Enfin, un spect-acteur se place en tant qu'opprimé, accepte de partir faire du théâtre et pardonne à sa mère en l'embrassant.

Une autre scène suscitant les interventions du public est celle du père drogué battant son fils. Ici aucun allié n'est sur scène pour aider l'opprimé et un spectateur fait remarquer qu'à cet âge-là les enfants ne peuvent parler, ni dénoncer et sont soumis à leurs parents, remettant en cause les alternatives à la situation d'oppression possibles dans la réalité. La seule alternative envisageable ici est l'intervention d'un personnage extérieur : une spect-actrice entre sur scène et prend la place de la mère de l'enfant s'opposant à son mari et protégeant son fils. Un spectateur fait remarquer, commentant la scène, que le père aussi est victime d'oppression puisqu'il est dépendant à la drogue. La discussion passe ainsi du « microcosme », celui du problème individuel de l'enfant battu au « macrocosme », celui de la misère sociale responsable de la consommation de drogue et engendrant des violences intra-familiales.

¹²⁹ Vidéo du forum du 8 mai 2019 au Teatro Elietes Teles en annexe.

La scène de l'exploitation au travail de l'enfant par son père a fait aussi l'objet d'une intervention d'un personnage extérieur, celui d'un policier, qui a été jugée « magique » par le public. S'en est suivie une réflexion sur la manière dont le machisme se perpétue au Brésil, le père l'enseignant à ses enfants.



Voici l'image figée finale de la pièce : on distingue le personnage de l'opprimée qui cherche de l'aide mais une figure féminine, lui ferme la bouche, se faisant l'alliée de l'opresseur, figure masculine, que l'on distingue derrière l'opprimée. A sa droite, un autre personnage, allié cette fois-ci de l'opprimée s'oppose à l'opresseur. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

Enfin la scène de la pédophilie a fait l'objet de plusieurs lectures et discussions mais sans qu'aucun spect-acteur n'intervienne sur le plateau. Dans une perspective « micro » limitée à la cellule familiale, on peut voir l'opprimée, une enfant maltraitée ou abusée par une figure masculine (père, beau-père, grand-père) ; l'alliée de l'opresseur, figure féminine, empêche l'opprimée de dénoncer en posant la main sur sa bouche : il pourrait s'agir ici de la mère qui ne veut pas que les affaires de famille soient dévoilées et laisse faire l'abuseur. A droite, un autre personnage, allié cette fois-ci de l'opprimée, tente d'intervenir auprès de l'opresseur. Le metteur en scène, Armino R Pinto indique au public qu'il s'agit, comme pour les autres scènes, d'une histoire vécue, celle de la jeune Cassandra, abusée par son grand-père et qui en a parlé pour la première fois au théâtre. Chaque fois qu'elle joue la scène, elle se soigne, selon ses dires. Toutefois, un spectateur a proposé une lecture « macro » de cette scène : la figure de l'alliée de l'opresseur pourrait représenter la société entière qui tend à passer sous silence ou à banaliser les abus sexuels tandis que l'alliée de l'opprimée représenterait un autre courant de la société, des associations d'aide aux victimes par exemple. Ce type de scène fait cependant débat parmi

les pratiquants et théoriciens du TO brésilien, comme l'a rappelé Armindo R. Pinto en évoquant l'incompréhension des universitaires de l'UFBA lors de la représentation de la pièce dans le cadre des 6^{èmes} JITOUI en octobre 2018. S'agit-il ici d'oppression ou d'agression ? En effet, Augusto Boal fait bien la différence entre ces deux termes :

« Il s'agit ici d'agressions physiques, seulement physiques, et les solutions ne peuvent être que d'ordre physique. (...) Soyons clair sur les concepts : nous employons le mot agression pour désigner le dernier niveau de l'oppression. L'oppression n'est pas un phénomène exclusivement physique, que l'on résout en termes physiques. L'oppression est très souvent intériorisée. L'opprimé peut encore se libérer : l'agressé s'il est physiquement fort peut retourner l'agression, un point c'est tout. Par conséquent, quand le modèle présente une agression, la seule réponse est la résignation parce que toutes les actions possibles dépendent exclusivement de la force physique »¹³⁰.

De plus, un courant féministe du Théâtre de l'Opprimé refuse que soient désormais représentées sur le plateau des scènes de violences sexuelles ou de violences faites aux femmes. Bárbara Santos reprend ainsi les termes de Muriel Naessens, joker de Théâtre de l'Opprimé : *« Imaginons, par exemple, une pièce de Théâtre Forum dans laquelle un viol -acte bien entendu représenté sur scène- se produirait devant nos yeux, et au moment du Forum, le joker demanderait : « Qu'est-ce que vous feriez à sa place ? ». Réaliser ce Forum impliquerait d'admettre que quelque chose aurait pu être fait au moment du viol. Notre protagoniste aurait fait « une erreur », il existerait quelque chose qu'elle n'aurait pas fait. Dans ce cas, faire le Forum à ce moment spécifique, renforcerait la dépréciation de la « victime » (culpabilisation) »¹³¹.* Cependant, dans la pièce *Que não dizer ?*, l'opprimée, victime d'abus sexuel, pouvait compter sur la présence d'un allié, rendant possible la scène de Forum ; de plus, la lecture sociale de la scène faite par un spectateur, lors du Forum du 8 mai 2019 au Théâtre Elietes Teles, pouvait ouvrir sur des actions collectives face à ce type de situation. Et c'est à cet engagement collectif que tend aujourd'hui le Théâtre de l'Opprimé comme nous l'a expliqué Bárbara Santos lors du stage d'approfondissement organisé par le CTO Rio du 12 au 17 juillet 2019 : la fondatrice du *Teatro das Oprimidas* a ainsi mis le terme « opprimé » au féminin - pour

¹³⁰ BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris, La Découverte / poche, 1997, p. 236-237.

¹³¹ “Imagine, por exemplo, uma peça de Teatro Fórum na qual um estupro – ato evidente representado teatralmente – aconteceria à frente de nossos olhos, e, no momento do Fórum, o Curinga perguntaria: “O que você faria no lugar dela?” Realizar esse Fórum implicaria dizer que algo, de fato, poderia ter sido feito no momento do estupro. A nossa protagonista teria “falhado”, existiria algo que ela não teria feito. Nesse caso, fazer o Fórum nesse momento específico, seria reforçar uma depreciação da “vítima” (culpabilização)”, Muriel Naessens, propos recueillis par SANTOS, Bárbara, *Teatro do Percursos Estéticos. Imagem, som, ritmo e palavra- abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. 1^a ed. São Paulo: Padê editorial, 2018. (Traduction par nos soins)

travailler spécifiquement sur les oppressions subies par les femmes - mais aussi au pluriel pour signifier l'importance des actions collectives dans les luttes sociales et politiques.

Ainsi, la pièce, *Que não dizer ?* partant d'histoires vécues, de difficultés personnelles des jeunes d'Itinga dans une perspective micro, atteint la dimension macro par l'intermédiaire de la session de Forum élevant les problèmes individuels à une dimension sociale et proposant plusieurs alternatives. La pièce suivante *Meu corpo é uma parte de Itinga* va plus loin car elle va permettre aux jeunes de s'interroger sur leur identité même de jeunes Noirs vivant en périphérie urbaine.

2) La pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*

Cette pièce était en processus de création pendant la période où j'ai pu suivre le groupe et ne sera représentée qu'en novembre 2019 après mon départ. Je n'ai donc pas pu voir la pièce finale ni assister à une session de Forum. L'objectif pour Armindo Pinto était de faire réfléchir les jeunes à la question de leur identité à Itinga : que signifie être un jeune Noir vivant en périphérie urbaine ? « *En tant que joker, j'ai insufflé: "nous allons parler d'Itinga" mais quand ils parlent d'Itinga, ils parlent d'eux, des rues d'Itinga, de leur famille* »¹³² indique Armindo R. Pinto. Ces réflexions vont donc plus loin que la pièce précédente et prennent une dimension macro : comment vit-on dans un quartier défavorisé de périphérie ? Pourquoi vit-on ainsi ? Le projet proposé par le metteur en scène liera travail d'écriture des jeunes sur leur vie et leur identité à Itinga et un travail corporel : comment s'exprime le corps de dedans, le corps de dehors, le corps social à Itinga ? Et ce sont des jeux et exercices, en grande partie issus des techniques du Théâtre de l'Opprimé, qui ont permis à ces jeunes de construire leur identité.

(a) *Des jeux et exercices, essentiellement de Théâtre de l'Opprimé, qui permettent aux participants de l'atelier de réfléchir à leur identité de jeunes Noirs suburbains.*

Je présenterai ici des jeux et exercices que j'ai pu observer pendant les séances de répétitions du mercredi soir entre mars et août 2019.

Un premier type d'exercices a été repris des techniques du Théâtre Image. Lors de la séance du mercredi 24 avril par exemple, Armindo R. Pinto a proposé aux jeunes de travailler

¹³² Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

sur des images individuelles puis collectives : A sculpte B de la manière dont il se sent en ce moment, A montre sa sculpture au groupe qui propose une lecture, puis A doit sculpter B de la façon dont il aimerait être en ce moment, créant ainsi son image idéale, enfin A sculpte B de la façon dont il se sent à Itinga. On passe ensuite à un travail en groupe : la moitié du groupe sculpte l'autre moitié pour présenter des personnages demeurant à Itinga. Puis on propose une lecture polysémique des images. On rassemble les statues pour créer une image sociale d'Itinga, c'est aussi l'occasion pour le metteur en scène d'expliquer aux jeunes la notion de société. Ce relais de l'image a ainsi permis à chaque jeune de passer d'une perspective individuelle, « micro » à une perspective sociale, « macro ».

Un autre exercice de Théâtre Image, proposé le mercredi 27 mars, a consisté à créer trois images successives d'une histoire se déroulant à Itinga. Un groupe a proposé par exemple une scène d'intérieur : dans la première image figée, un père boit avec ses amis tandis qu'il impose une tâche à sa fille et que la mère tente d'intervenir. Dans la deuxième image figée, la fille se libère ; dans la troisième, la fille est de dos, loin, les poings levés, le père restant à boire avec ses amis. Un autre groupe a proposé l'image figée de deux jeunes qui se battent dans la rue tandis qu'un jeune homme filme la scène avec son portable ; dans l'image suivante une femme tente d'intervenir dans la bagarre ; la troisième image montre le jeune homme qui filmait se faire battre chez lui par sa mère.

Les jeunes ont aussi été invités à travailler sur une image figée de leur famille à Itinga proposée ensuite à la lecture du groupe.

Le 22 mai, un exercice a permis une recherche sur les personnalités-type d'Itinga : le groupe était figé en une image d'habitants d'une ruelle regardant par la fenêtre : à tour de rôle chacun se séparait de l'image, passait sur le plateau en jouant un habitant d'Itinga : un jeune travailleur, un délinquant, une femme au comportement hypersexualisé, un jeune adolescent avec son portable, un jeune homme qui peint une œuvre de Street Art, un autre qui fait du théâtre...

Un deuxième type d'exercice, lors de la séance du 13 mars, a consisté en une réflexion sur l'identité des jeunes à Itinga à partir de l'espace scénique. Le metteur en scène avait délimité plusieurs espaces scéniques sur le plateau : trois chaises disposées autour d'une petite table basse ornée d'un plateau et de deux verres ; une chaise au bas de laquelle se trouvait un petit sac en plastique rempli de déchets ; une chaise qui fait face à trois autres chaises ; un porte-manteau avec une enceinte à musique. Chaque jeune a dû alors se placer tout d'abord à ce qui correspondait à « son meilleur endroit », puis à « son pire endroit » et enfin à « l'endroit qui est le sien ». Selon les personnes, un même espace scénique pouvait être le meilleur comme le pire.

Ainsi beaucoup se sont positionnés à côté du sac poubelle, assis à même le sol, cela symbolisait le pire endroit : celui de la rue, des jeunes par terre, délaissés, désœuvrés. Mais cet espace pouvait aussi correspondre au meilleur endroit : assis sur la chaise, à côté du sac, le jeune se projetait dans un bus qui l'emmenait en voyage ! Chacun devait ensuite expliquer son choix d'endroit, cela a été aussi l'occasion d'un temps de parole, de libération, d'expression de ses difficultés personnelles ou familiales. Par exemple, Romário, pour se placer à son « pire endroit », s'était allongé sur deux chaises, correspondant au canapé chez lui, lieu de désœuvrement mais aussi de maltraitance psychologique.

De nombreux jeux ont aussi été repris de l'ouvrage d'Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, mais ont été adaptés à cette recherche sur l'identité à Itinga. Ainsi le jeu de « *la machine à rythme* ¹³³ » a été utilisé à de nombreuses reprises : quelle était la machine d'Itinga à l'aube, le soir, dans une ruelle, à la rivière ? Chacun proposait un son et un geste répétitifs pour l'évoquer. Des personnages se sont dessinés : un homme qui travaille et creuse le sol, un jeune homme mort, une femme en pleurs, un homme qui tire, un jeune qui rentre de l'école. Cet exercice a donné lieu à l'ébauche de création d'une scène autour du jeune homme étendu mort, il a fallu alors construire la machine à rythme de la scène un quart d'heure avant la mort de l'adolescent ou encore la machine à rythme de sa mère... Un autre jeu célèbre d'Augusto Boal, « *Combien de "A" y a-t-il dans un "A" ?* » ¹³⁴ a été aussi repris et modifié pour devenir « *Combien d'Itinga y a-t-il dans Itinga ?* » En cercle, chacun proposait à tour de rôle un geste en prononçant le nom Itinga avec une émotion et un ton particuliers avant que tous reprennent la proposition en chœur. Sont alors apparus tous les gestes d'Itinga : creuser le sol, tirer au revolver, fumer, danser, prendre l'eau d'un puits, jouer avec son portable... Un exercice similaire a consisté à ce que chacun propose un mot et un geste associés à Itinga : c'est à cette occasion qu'est apparu le mot « *beco* », désignant une petite ruelle souvent sordide, qui a donné lieu à des créations collectives improvisées de scènes théâtrales mais aussi de danses rythmées,

¹³³ « *La machine à rythme*. Un acteur va au milieu et s' imagine qu'il est une pièce d'un engrenage, d'une machine. Il commence à faire avec son corps un mouvement machinal, rythmique, et de même avec sa voix. Tous les autres observent en cercle, assis par terre. Un autre avance et ajoute une autre pièce (son propre corps) à cet engrenage, avec un autre mouvement et un autre son. Un troisième, en regardant les deux premiers, avance et fait de même, de façon que tous les participants s'intègrent dans cette machine, qui est une seule machine, synchronisée, multiple », BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris, La Découverte / poche, 1997, p. 113.

¹³⁴ « *Combien de "A" y a-t-il dans un "A" ?* Un cercle, un acteur va au centre et exprime une idée, une émotion ou une sensation, en utilisant un « a » prononcé à sa façon. Tous les autres doivent imiter son mouvement et son intonation et ressentir la même sensation, idée ou émotion. Trois fois. Après, un autre acteur, toujours en utilisant seulement la lettre « a » et ses différentes possibilités, essaiera autre chose. », *ibid.* p. 119.

de chants... Le jeu célèbre de « *la double révélation de Sainte Thérèse* »¹³⁵ a permis aux jeunes de mieux se situer à Itinga puisque la consigne consistait à réfléchir à la création de personnages à partir de réponses claires aux questions suivantes : qui sommes-nous ? Quelle est notre relation en tant que personnages ? Où sommes-nous ?

Un exercice d'écriture, proposé lors de la séance du mercredi 27 mars, s'est appuyé sur la poétique du Théâtre de l'Opprimé proposant une réflexion sur le désir, la volonté de l'opprimé et sur ce qui l'empêche¹³⁶. Sur une feuille de papier chacun doit écrire trois phrases : son identité, son désir, ce qui empêche son désir. Il s'agit de réfléchir à son identité à Itinga, à son désir et aux causes qui bloquent la réalisation de celui-ci. Le meneur de jeu ramasse ensuite les papiers, les lit et le groupe commente les éléments qui s'opposent au désir. Les papiers sont ensuite mélangés, puis chacun en prend un au hasard et doit proposer sur le plateau un monologue exprimant ce qui est écrit. Il s'agit désormais de faire une proposition théâtrale de phrases narratives. L'auteur du papier vient ensuite sur le plateau et un dialogue débute entre les deux acteurs puis l'auteur du papier fait son propre monologue. La création, la recherche sur l'identité passent ici par le vecteur de l'autre, il s'agit de créer l'identité théâtrale de quelqu'un d'autre par un monologue personnel. Par ce biais se sont dessinés des personnages qui donneront lieu plus tard à des ébauches de scène : « *je suis artiste / je veux faire du théâtre / personne ne me reconnaît en tant qu'artiste* » ; « *je suis un clown / je veux voyager dans tout le Brésil / je n'ai pas les moyens* » ; « *je suis de la cendre / je veux être libre / cela n'existe pas* »

¹³⁷ ...

Ces jeux et exercices ont laissé aussi la place, au sein des séances de l'atelier, à des temps de parole pendant lesquels les jeunes pouvaient s'exprimer sur leur vie à Itinga : la pauvreté, le racisme étatique, leur manque de liberté dans les lieux publics, à l'école, dans les hôpitaux mais aussi dans les rues où il est dangereux de circuler seul, la peur de la police qui a tendance à « criminaliser » les jeunes, la mauvaise réputation du quartier qui incite les jeunes à cacher qu'ils sont de la périphérie, l'impossibilité de se vêtir comme on veut, d'avoir les cheveux longs et crépus sous peine d'être mal considérés. Des points positifs ont cependant été relevés et notamment la présence et le rôle de l'Art, salvateur dans ce quartier : les graffitis, le

¹³⁵ « *Les deux révélation de Sainte- Thérèse* », ibid. pp. 164-166.

¹³⁶ Voir à ce sujet les notions de « Volonté et de contre-volonté » exposées par Augusto Boal dans *Jeux pour acteurs et non acteurs*, op.cit. pp.70-81.

¹³⁷ « *Eu sou artista / quero ter a oportunidade de fazer teatro / não tenho reconhecimento ; Eu sou palhaca / quero viajar pelo Brasil/ nao tenho condições ; Eu sou cinza/ quero ser livre/ não existe* ».

Street-Art, la danse et surtout le théâtre. Armino R. Pinto souligne même un paradoxe : vus de l'extérieur, les jeunes de périphérie sont cantonnés à une image de misère et de délinquance, pleine de préjugés, alors même qu'en ce printemps 2019, trois groupes de théâtre de Lauro de Freitas ont pu participer à des festivals internationaux, l'un à Paris, l'autre en Suède, le dernier au Portugal, montrant bien ainsi la richesse de la créativité artistique des zones périphériques urbaines !

(b) *Scènes de vie à Itinga*

Au fil des répétitions, des ébauches de scène se sont élaborées collectivement dévoilant tous les aspects de la vie à Itinga et la pièce a commencé à se structurer comme le suggère le canevas¹³⁸ écrit et distribué par Tonny, un des jeunes du groupe. Des scènes de la fondation d'Itinga tout d'abord : celle, paisible, au bord de la rivière qui a donné son nom au quartier, puis celle de la construction des maisons, des édifices et notamment des nombreux bars ! Des moments simples de la vie seront représentés, le travail, l'école, la rue, le bus qui transporte à Portão, quartier rival. La scène du « *beco* », minuscule ruelle, a été particulièrement travaillée au moment où j'étais présente : d'abord joyeuse mêlant chants et danses, elle laisse place à la violence, aux assauts policiers, à la mort et à la détresse des familles. Et malgré tout, de petites graines¹³⁹ poussent à Itinga, celles de l'art au sein du théâtre Elietes Teles¹⁴⁰ « *qui porte non pas le nom d'un écrivain ou d'un philosophe déjà mort mais d'une habitante aimée*¹⁴¹ ». Se mettent aussi en place des scènes qui donneront lieu à un Forum : une discussion entre jeunes sur les inconvénients de vivre à Itinga, un jeune homme homosexuel qui est rejeté par sa famille, un père qui refuse que sa fille devienne actrice.

Ces scènes seront ponctuées de textes : des histoires vécues, celle par exemple, de Gabriel troussé par un cheval dans les rues du quartier, ou encore des monologues métaphoriques, Itinga serait comme un avocat ou un ananas, ou enfin des poésies, écrites notamment par Eunice Silva. Celle-ci évoque ainsi sa création poétique : « *Chaque fois que j'écris, j'écris parce que quelque chose me gêne, et cela fait longtemps que je n'avais pas écrit.*

¹³⁸ Canevas de la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* en annexes, p.195-197 ; vidéos des scènes de répétitions.

¹³⁹ «Cena 6 – Semente» (scène 6: graine), annexes p.196.

¹⁴⁰ Eliete Teles: actrice et formatrice qui a fondé le théâtre d'Itinga avec son compagnon Rubenval Meneses.

¹⁴¹ «Não com nome de escritor ou filósofo já falecido, mas com nome de Itinguense de coração», Canevas de la pièce *Itinga é uma parte do meu corpo*, Annexes p.196.

Ce spectacle, ce processus que nous sommes en train de créer me fait revivre cette expérience et me fait écrire. Quant à la musique, je n'écris pas, je ne compose pas, je n'ai pas le sens du rythme, mais j'étais tellement immergée dans le processus de création que c'est venu, je l'ai composée juste pour la pièce »¹⁴².

Dans le poème présenté en annexe¹⁴³, nous pouvons noter tout d'abord l'insistance sur le dédale des rues (« *rues* » v.1, « *courbes* » v.2, « *voie* » v.3, « *croisements* » v.4, « *autoroutes* » v.8), puis Itinga devient pour Eunice une perception intérieure, subjective et mélancolique :

*« Itinga
Voie d'une unique main
Mon simple bout de terre
Qui abrite des maisons entassées
Et des restes de solitudes »*

La situation sociale est aussi évoquée : la fête, la danse, le carnaval se mêlent à « *l'ignorance politique en période d'élections* » v.18, allusion à l'élection récente de Jair Bolsonaro ; dans ce poème est présente aussi l'exploitation sociale des habitants de la périphérie par les riches habitants de Salvador, « *forêt de pierres toute proche* » v.22 qui renvoie à l'esclavage. Et c'est alors « *le peuple noir qui déclare la guerre à soi-même* » v.20, cela fait référence ici aux dissensions entre les factions, les gangs. Et ce sont les jeunes femmes qui souffrent, connaissant « *trop tôt la douleur de l'accouchement* » v.35. Cette douleur se fait personnelle, c'est celle d'Eunice et des jeunes artistes dont la création n'est pas reconnue. C'est une souffrance terrible comme l'indiquent les images violentes du « *rouge du coup de poing* », « *des frappes de la police* », du « *cri réprimé* » v.39 mais qui ouvre aussi sur la revendication et la résistance : la phrase déclarative courte « *Je m'appelle opprimée* » v.40 renvoie à la définition même d'Augusto Boal, une personne souffrant d'une oppression mais avec la volonté de la dépasser. Et malgré les difficultés, malgré les préjugés, les insultes « *femme mal baisée* » v.43 l'ultime mot du poème s'exprime avec la force de l'impératif : « *Résiste !* » v.47.

Ainsi, le travail réalisé par les jeunes du groupe Legião Itinga de TO rejoint bien la définition du Théâtre de l'Opprimé donnée par Augusto Boal, un théâtre fait par les opprimés et pour les opprimés. Par le biais du théâtre, ces jeunes d'Itinga peuvent évoquer leurs difficultés

¹⁴² Entretien avec Eunice Silva, artiste, membre du groupe « Legião Itinga de TO », réalisé le 12 juin 2019 au Teatro Elietes Teles d'Itinga.

¹⁴³ Texte rédigé sur le thème de la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*, Eunice Silva, Annexes, p.193-194.

quotidiennes mais aussi construire leur identité de jeunes Noirs de périphérie, développer une conscience sociale et résister. Nous avons pu noter un approfondissement de la réflexion entre les deux pièces *Que não dizer ?* et *Meu corpo é uma parte do meu corpo*, un premier dépassement des problèmes individuels vers une conscience collective, une première étape de l'ascèse, permise aussi par les débats et la participation du public lors des séances de Forum. Certains jeunes de Legião Itinga participent aussi au Coletivo Pé de Poeta, groupe plus construit et investi, qui va, lui, atteindre une perspective « macro ».

C. Comment le Coletivo Pé de Poeta atteint-il une perspective « macro », développant une véritable conscience sociale et politique ?

Créé en 2016, le Coletivo Pé de Poeta est un groupe de Théâtre de l'Opprimé particulièrement actif, il a présenté sa première création *Africa em nós*¹⁴⁴ à de nombreuses reprises dans des écoles (EMEI Solange Coelho d'Itinga, E.E Bartolomeo de Gusmão), favelas (favela Soronha), des *quilombos* (Quilombo Kingoma), des théâtres (Teatro Elietes Teles, Teatro Solar Boa Vista), des festivals (festival da juventude-município de Wenceslau Guimarães, festival município de Poções), et lors des 3^{èmes} Rencontres sans Frontière de TO que le groupe a organisées à Lauro de Freitas en septembre 2017 ou lors du 3^{ème} Forum Social Mondial à Salvador en mars 2018. Pendant la période où j'étais présente, il préparait sa participation au festival Migr'actions du TO de Paris en juin 2019. Le groupe présente non seulement sa pièce de Théâtre Forum mais propose aussi des stages et ateliers participant ainsi de la multiplication des techniques du Théâtre de l'Opprimé chère à Augusto Boal, mais aussi à la diffusion de la culture afro-brésilienne. Armindo R. Pinto prend en charge la partie liée au Théâtre de l'Opprimé, Leila Santos la danse afro et Fernando Alves, les influences du Candomblé notamment les mouvements liés aux danses des *Orixás*. L'origine du nom du groupe Coletivo Pé de Poeta est ici à commenter : le mot *pé* en Portugais signifie pied mais aussi le tronc d'un arbre. En effet, comme le relate Viviane Santos, lors de l'entretien que j'ai pu réaliser avec elle, le groupe avait l'habitude de répéter sur la place principale de Lauro de Freitas où se trouvait un très bel arbre. Un jour, lors de la pause de midi, les jeunes montèrent

¹⁴⁴ Littéralement: "L'Afrique en nous".

dans l'arbre et commencèrent un jeu: « l'un créait un vers et un autre avait le défi de le compléter sans perdre le sens ; dans ces poèmes a surgi la phrase suivante : « ce n'est pas un tronc de manguiers mais un tronc de poètes », le vers est ainsi véritablement apparu dans l'arbre-même, c'est un lieu de floraison, de germination ; le nom a donc été créé spontanément »¹⁴⁵.



Sur la place de Lauro de Freitas, l'arbre au tronc impressionnant (*pé* en Portugais), qui a donné son nom au groupe de théâtre Pé de Poeta (Photo : Armindo R. Pinto, 2017)

Nous verrons ici comment le groupe Pé de Poeta approfondit la réflexion initiée par le groupe Legião Itinga de TO, en s'intéressant au racisme, à ses causes et à l'Histoire du Brésil. Il effectue un processus d'ascèse pour parvenir à une perspective « macro », développant successivement à travers ses deux pièces une conscience politique et sociale.

¹⁴⁵ “Uma pessoa criava um verso e a outra pessoa tinha o desafio de completar o verso sem perder o sentido, surgiu uma frase nessas poesias que foi: “não é um pé de manga senão pé de poeta”, surgiu na árvore realmente, são sempre florescendo, são sempre germinando por aí, então a busca pelo nome surgiu aí de forma espontânea”, Entretien avec Viviane Santos, membre du Coletivo Pé de Poeta, réalisé le 16 juin 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

1) En quoi la pièce *Africa em nós* interroge-t-elle le racisme actuel subi par les jeunes Noirs vivant en périphérie urbaine ?

Cette pièce¹⁴⁶, dont je n'ai pas suivi le processus de création mais plusieurs répétitions et représentations, va chercher les racines des difficultés des jeunes de périphérie dans l'Histoire des Noirs au Brésil et par conséquent dans celle de l'esclavage. Sans créer de personnages individuels précis, les acteurs jouent ici le peuple noir, celui de la diaspora venue d'Afrique au Brésil, dont ils relatent le parcours, sans dialogue, sous forme corporelle et poétique. Comme l'indique Fernando Alves, « *la construction de la pièce montre comme s'est passée cette trajectoire des hommes et des femmes noirs au Brésil jusqu'à nos jours et se termine par le carnaval posant alors au public une question : "Est-ce que cela a vraiment changé ?" Il y avait un capitaine des bois*¹⁴⁷ auparavant, est-ce que nous en avons encore un ? »¹⁴⁸.

Et cette question « *Qui est le capitaine des bois ?* » est posée en sous-titre de la pièce, invitant au lien entre l'histoire d'autrefois et l'actualité.

(a) *Le parcours linéaire du peuple noir d'Afrique au Brésil*

Avant l'entrée en scène des acteurs, le joker présente le groupe et la pièce puis commence par proposer des exercices d'échauffements au public car celui-ci va être invité ultérieurement à monter sur scène : un exercice de chœur où le public divisé en trois groupes doit successivement prononcer des sons choisis selon l'ordre du joker, suivi par l'exercice de « la croix et du cercle »¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Représentation de la pièce en novembre 2018 ans le terreiro Ilê Axé Ofá Omim Odé da Yalorixá Aluandency en annexe et disponible sur YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NDgijB96sJA&t=1954s> Consultée le 12 juin 2020.

¹⁴⁷ Esclave noir à qui les colons ont délégué le pouvoir de contrôler et de punir ses frères qui tentaient de s'enfuir.

¹⁴⁸ «Essa construção mostra como foi essa trajetória do negro e da negra no Brasil até o dia de hoje então termina com carnaval, uma pergunta parao público : "realmente mudou? ", tínhamos capitão do mato antes, seria que ainda temos capitão do mato?", Entretien avec Fernando Alves, étudiant, membre du Coletivo Pé de Poeta, réalisé le 16 mai 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

¹⁴⁹ « *La croix et le cercle* : On commence par l'exercice qui est le plus facile à faire et pourtant, à cause des mécanisations psychologiques et physiques, extrêmement difficile à réaliser dans la pratique. On leur demande de faire un cercle avec la main droite. Grand ou petit, comme ils veulent. C'est facile, tout le monde le fait. Stop. On leur demande de faire une croix avec la main gauche. Encore plus facile. Tout le monde y arrive. Stop. On leur demande de faire les choses en même temps... C'est presque impossible. », BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris, La Découverte / poche, 1997, p.83.

La pièce débute par l'arrivée en ligne des acteurs chantant l'air célèbre de Dorival Caymmi « *E doce morrer no mar* »¹⁵⁰. Cette chanson est bien évidemment prise ironiquement ici puisqu'elle évoque dans la pièce les souffrances et les morts survenus dans les bateaux négriers. La mélancolie de cette musique peut aussi faire allusion au « *banzo* », la dépression subie par les Noirs déracinés et mis en esclavage. Le costume des acteurs - pantalon blancs, sales avec des déchirures pour les hommes, haut à motif africain coloré, pagne court pour les femmes- renvoie d'emblée à un univers africain intemporel. A la fin de la chanson, le quatrième mur se brise, les acteurs proposant au public de fabriquer des bateaux en papier, développant ainsi ce lien entre spectateurs et acteurs, nécessaire au sein d'une pièce de Théâtre Forum : « *Voir un homme du peuple, un ouvrier, céder aux appels d'une actrice ou d'un acteur, et confectionner le bateau, et au dernier pliage du papier, faire un large sourire comme il ne savait plus en faire en voyant apparaître son propre bateau en papier, cela sensibilise et amène le spectateur jusqu'au plateau. C'est la première victoire* »¹⁵¹.

Ce motif enfantin deviendra la terrible métaphore du navire négrier. Puis après une première poésie liée à ce motif maritime et interrogeant le public sur son lien au bateau (« *vous êtes un bateau* »), c'est l'intervention d'un personnage, indiquant que l'histoire a commencé avant le bateau, qui va lancer le récit historique de la pièce. Celui-ci débute avec l'arbre du souvenir qui, comme l'explique le livret de la pièce en annexe¹⁵², aurait été inventé par les Blancs : les Noirs, prisonniers, devaient faire sept fois le tour de l'arbre afin d'oublier leur passé africain et devenir des esclaves.

¹⁵⁰ Littéralement : "il est doux de mourir en mer", Dorival Caymmi (1914-2008) est un chanteur et compositeur originaire de Salvador.

¹⁵¹ "Ver um trabalhador "durão" resistente, ceder aos apelos da atriz ou do ator, e construir o barco, e ao dar a última puxada no papel, dar um largo e esquecido sorriso, ao ver emergir seu próprio barquinho, sensibiliza e traz o espectador para junto do elenco. É o primeiro ganho." Livret Pé de poeta, Annexes p. 213.

¹⁵² Ibid. p. 215.



L'arbre de l'oubli, formé par Jéssica, Gabriel et Fernando. (Photo : Armindo R. Pinto, 2018)

Puis, les acteurs se regroupent en cercle fermé dos au public, tête baissée et sortent chacun leur petit bateau en papier ; s'effectue alors une danse avec ce petit accessoire symbolisant les traversées d'Afrique au Brésil. Les corps des acteurs se placent alors dans la représentation d'un navire, l'un rame, un autre reçoit des coups de fouet... et c'est le naufrage : les esclaves agglutinés dans la cale du navire lèvent les bras au ciel pour appeler l'aide des *Orixás*. Un nouveau bateau se forme, celui des Portugais cette fois-ci, dont la puissance est symbolisée par la belle tête de proue. Sur le pont du navire une femme portugaise à l'air méprisant trône.



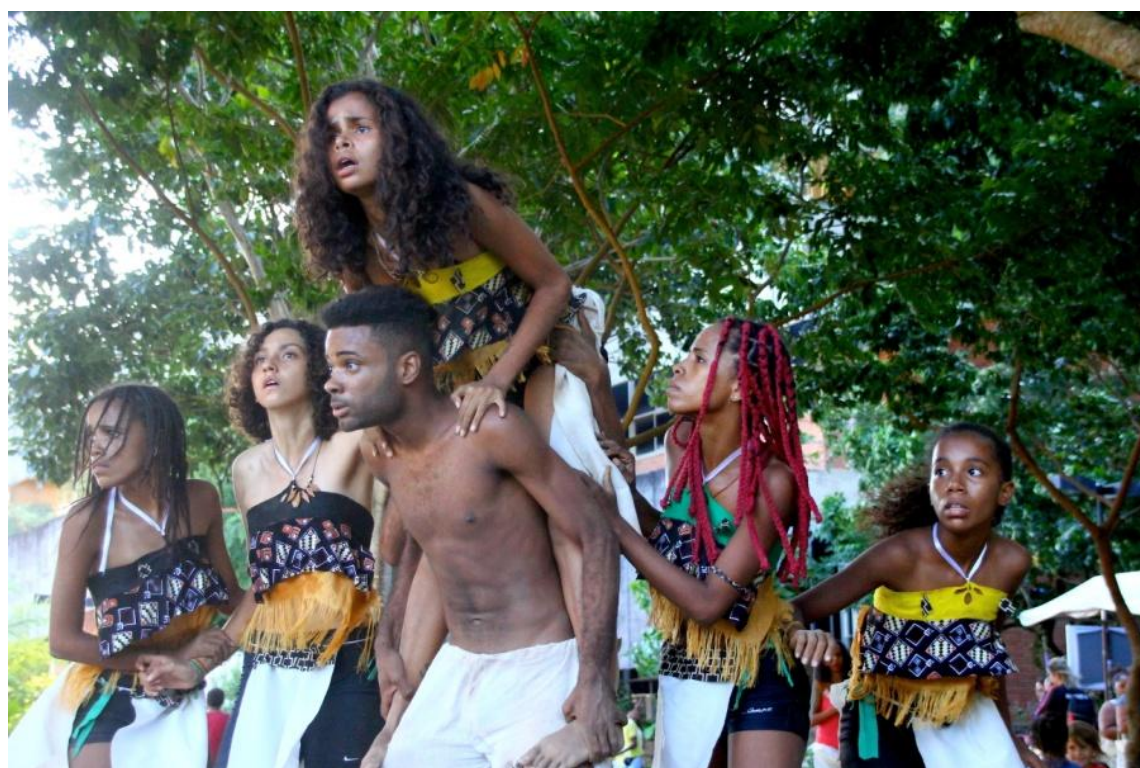
Les esclaves, dans la cale du navire, lancent un appel aux *Orixás*. (Photo : Armindo R. Pinto, 2018)



Le bateau du colon avec Jéssica à la proue et Viviane en Portugaise méprisante et supérieure. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

Puis c'est l'arrivée sur la terre brésilienne, la femme portugaise s'assoit d'un air supérieur et le capitaine des bois frappe les esclaves terrorisés. C'est alors la fuite et la fondation du

*quilombo*¹⁵³. S'ouvre une séquence plus paisible rythmée par des danses, de la musique et des chants, l'un inventé par le collectif « *Quilombo é nosso canto* » et l'autre repris du Quilombo de Quinguma de Lauro de Freitas. Chacun fait et échange les gestes de la cueillette, du bercement d'enfant, de la plantation pour signifier la grande sociabilité qui règne au *quilombo*. Après un temps de danses, célébration des *Orixás* et fête en l'honneur de cette nouvelle terre, une rumeur lointaine fait surgir la peur : les personnages se regroupent, s'unissent, une femme se hisse en hauteur sur le corps des autres pour regarder au loin et meurt sous le coup d'une flèche, celle de l'homme blanc.



Cette photo révèle la menace qui s'approche, celle de l'homme blanc, avant le meurtre de la jeune femme. (Photo : Armindo R. Pinto, 2018)

Sa dépouille est déposée à terre avec précaution et chacun exprime sa colère en se précipitant vers le public et en poussant un cri de rage. S'organise alors la résistance grâce à la capoeira. On assiste à un épisode de danses et techniques de combat rythmé par la musique et par l'un des chants le plus connu « *Paranáúê* ». Toujours au son de cet air, les acteurs se regroupent au centre de la scène ; la musique s'arrête et chacun commence à chanter un refrain célèbre du

¹⁵³ « Le roi du Portugal définit en mars 1741 par le terme de *quilombo* toute concentration de plus de cinq esclaves fugitifs. Organisés en village, certains *quilombos* prennent parfois la forme de véritables villes. » MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005, p 110.

bloco afro Ilê Ayê¹⁵⁴ *Que bloco é esse ?* Les corps dansent, se mêlent : nous voilà en plein carnaval du XXI^{ème} siècle. Joie, fête mais aussi violence comme le suggèrent les images figées à la fin de chaque refrain. Cette scène de carnaval sera reprise quatre fois et servira de transition à chaque scène muette de Théâtre Forum traitant du racisme.



Image figée du carnaval : la violence est suggérée par la main de Viviane frappant la joue de Jéssica à gauche ou par Fernando et Gabriel qui s'agrippent au corps de Vítor. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

(b) Quatre scènes de racisme quotidien au Brésil

La première scène est celle de la vendeuse d'acarajés¹⁵⁵ d'abord seule sur scène en train de remuer sa marmite avec une cuillère ; un couple de touristes s'approche, l'homme se penche en arrière et regarde avec insistance les fesses de la cuisinière qui fait un mouvement de recul et de refus. Un mendiant à genoux vient alors demander de l'argent aux touristes mais ne reçoit qu'un geste de mépris de la femme. Un policier s'avance alors pour interpellier le mendiant.

¹⁵⁴ Ilê Ayê est un groupe de musique brésilien, né en 1974 dans le quartier noir de Salvador, Libertade, il est considéré comme le type même du bloco de la culture afro-brésilienne.

¹⁵⁵ Acarajés : Beignets typiques de Bahia vendus dans la rue par des cuisinières nommées « *Baianas de acarajé* ».



Viviane en vendeuse d'acarajés (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

La deuxième scène a lieu dans un bus, les passagers sont sur leur siège mais un passager debout vient se placer devant une jeune femme assise et la montre du doigt au public en disant « *Negra* » (« Noire »). Il donne alors un coup de hanche en avant en face du visage de la jeune femme : c'est ici explicitement une scène d'agression sexuelle.



Scène d'agression sexuelle et raciste dans un bus. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

Nouvelle ambiance pour la troisième scène qui se situe dans une cour d'école : des enfants jouent par groupes de deux ou trois, à la marelle, à se frapper les mains, au football... Une fillette passe d'un groupe à l'autre mais personne ne veut jouer avec elle. L'enfant se retrouve alors seule au centre de la scène face public et chacun vient toucher ses cheveux crépus en se moquant.



Scène raciste à l'école où tous s'en prennent aux cheveux crépus de Jéssica. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

La dernière scène représente une scène de racisme lors d'une interpellation policière. Trois acteurs se placent rapidement en fond de scène, de dos, les mains croisées derrière la tête, les jambes écartées ; un autre continue à chanter et à danser avec insouciance mais se fait interpellé par un dernier acteur jouant un policier qui le menace, bras tendu avec une arme, l'obligeant à se placer dans la même position que les autres. Les bras se baissent, les mains se joignent, les acteurs se retournent pour le salut final.



Scène d'interpellation policière (Photo : Armindo R. Pinto, 2018)

Ces quatre scènes traitent explicitement du racisme et sont spécifiquement ancrés dans la vie quotidienne des jeunes Noirs vivant en périphérie urbaine dans le Brésil actuel. La première confrontation avec le racisme se fait à l'école et porte sur le physique, notamment les cheveux crépus. De plus, le racisme des forces de l'ordre, de la Police Militaire, est très présent dans la vie des jeunes du groupe. Alors que je rejoignais le groupe Pé de Poeta sur la place de Lauro de Freitas où il a l'habitude de répéter, j'ai pu assister en effet à une interpellation policière qui m'a semblé humiliante. Et Fernando Alves s'exclama : « *C'est la même scène que dans la pièce ! Tu vois, Nelly, c'est notre réalité !* » Armindo R. Pinto a par exemple évoqué le souvenir du meurtre de quinze jeunes Noirs en trois jours par des policiers en février 2015 dans le quartier de Sussuarana à Salvador à la suite du décès d'un membre des forces de l'ordre. Autre exemple : le 7 avril 2019, des policiers de Rio de Janeiro ont tiré par méprise quatre-vingts coups de feu sur une voiture transportant une famille et ont tué le musicien Evaldo Rosa dos Santos. L'intersectionnalité entre aussi en jeu dans les oppressions représentées dans la pièce : racisme et pauvreté dans le cas du mendiant de la première scène, racisme et violence faite aux femmes pour la vendeuse d'acarajés et la victime d'agression sexuelle dans l'autobus.

(c) *La participation des spect-acteurs lors des sessions de Forum*

J'ai pu assister à plusieurs représentations de la pièce *Africa em nós* : le 8 mai 2019 à l'école Vida Nova¹⁵⁶ de Lauro de Freitas, le 17 mai sur la place de Portão¹⁵⁷, quartier de Lauro de Freitas lors de la journée de lutte contre les discriminations homophobes et raciales, le mercredi 19 juin 2019 dans une école d'Itinga. J'ai pu aussi visionner sur internet deux extraits de Forum, l'un au Quilombo Kingoma en novembre 2018 et l'autre au « Festival arte invade sorohna »¹⁵⁸ à Itapuã le 1er octobre 2017.

A la suite de la représentation de la pièce *Africa em nós*, le joker – Armino R. Pinto laisse désormais ce rôle aux jeunes du groupe, notamment à Fernando Alves – commence par demander au public s'il a vu des oppressions dans la pièce : les mots « racisme », « machisme », « agression sexuelle » surgissent alors. Parmi les représentations auxquelles j'ai pu assister, la scène de racisme à l'école n'a pas été choisie par le public pour faire Forum. Dans la scène de la vendeuse d'acarajés, une spect-actrice a pris la place de l'opprimée – ici la vendeuse – et a ordonné au personnage du touriste de cesser de la regarder en lui précisant que son corps était à elle et devait être respecté. Ici, c'est l'opprimée elle-même qui se défend et affirme sa volonté en s'opposant à l'opresseur. La scène du bus a aussi fait l'objet de plusieurs tentatives de Forum : à certaines occasions, un spect-acteur intervenait dans la peau d'un personnage extérieur à la scène et prenait à partie l'oppresseur. Par exemple, un spect-acteur est entré en tant que policier et a arrêté l'agresseur. Autre exemple, lors de la représentation du 8 mai à l'école Vida Nova de Lauro de Freitas, c'est le personnage du chauffeur de bus qui a pu prendre la parole, défendre l'opprimée et affirmer le respect dû aux passagères. Lors de la représentation du festival « Arte invade sorohna » d'Itapuã le 1^{er} octobre 2017, c'est tout un groupe de femmes qui est venu en aide à l'opprimée et s'en est pris à l'agresseur. Cette initiative, spontanée et quelque peu confuse, marque bien cependant la nécessité de réponse à l'oppression par le biais du collectif. A d'autres occasions, c'est le personnage de l'opprimée qui était remplacée par une spect-actrice : celle-ci s'opposait directement à l'oppresseur ou alors cherchait des alliés dans les autres personnages.

Cependant c'est la scène de l'interpellation policière qui a été la plus représentée en Forum. En général, le personnage de l'opprimé était remplacé par un spectacteur et s'opposait

¹⁵⁶ Vidéo en annexe

¹⁵⁷ Vidéo en annexe

¹⁵⁸ Vidéo en annexe et disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=yPvCruBwFwg&t=77s>
Consultée le 12 juin 2020

alors lui-même au policier en lui signifiant son racisme ; à une autre reprise, un spect-acteur, endossant le rôle d'un policier arrêta son confrère pour abus de pouvoir. Cette scène est significative du racisme, des abus subis par les jeunes Noirs de la part de la police. Ainsi, à la question posée par le sous-titre de la pièce : « *Quem é o capitão do mato ?* » (Qui est le capitaine du bois ?), la réponse pour le Brésil actuel serait bien la police, autorisée à tuer les Noirs et représentative du « *racisme d'Etat, structurel, social* »¹⁵⁹ dans lequel vit aujourd'hui le pays.

A travers la pièce *Africa em nós*, les jeunes du Collectif Pé de Poeta se situent désormais bien dans une perspective « macro ». S'intéressant à un problème de société crucial au Brésil, le racisme, ils s'interrogent sur ses causes, son origine, plongeant dans les racines de l'histoire de la diaspora africaine au Brésil et de l'esclavage. La pièce suivante *Espectros, mares de sangue*¹⁶⁰, qui traite des tragédies oubliées de l'Histoire du Brésil sera un approfondissement supplémentaire.

2) Comment la pièce *Espectros, mares de sangue* approfondit-elle la réflexion initiée par *Africa em nós* ?

Cette pièce¹⁶¹, dont j'ai pu suivre une grande partie du processus de création et plusieurs représentations d'étapes de création, va être l'occasion pour le groupe Pé de Poeta d'une réflexion encore plus profonde sur l'histoire du Brésil : analyser comment ce pays s'est bâti sur des histoires terribles, des tragédies qui ont été passées sous silence, qui sont dérobées à la mémoire, qui ne sont pas étudiées à l'école et qui sont de ce fait la base des problèmes de société actuellement, « *c'est-à-dire comment oublier les piliers qui ont participé à la création de notre pays, et comment s'est effectué ce processus d'effacer sans enterrer le passé d'une personne, d'un endroit* »¹⁶². Le journal de bord du collectif nous renseigne ainsi sur le projet de ce nouveau processus de création :

¹⁵⁹ « Esse racismo estadual, estrutural, social », Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

¹⁶⁰ Littéralement : « Spectre, mers de sang ».

¹⁶¹ Représentation de la pièce le 16 novembre 2019 au festival de Teatro Caroá Poções en annexe et disponible sur YouTube https://www.youtube.com/watch?v=yct_95UFvRw&t=2s Consultée le 12 juin 2020.

¹⁶² « Ou seja como se esquecer dos pilares que ajudaram a construir o nosso país, e como se faz esse processo de apagar sem enterrar o passado de um lugar/pessoa ». Journal de bord de Pé de Poeta, Annexes p. 230.

« Armino avait l'intention de faire la lecture d'un texte d'un journal qui racontait la manière de ne pas enterrer des personnes et la manière de traiter quelqu'un non pas comme un être humain, même pas comme un animal, comme un rien du tout, sans signification, sans histoire. Un extrait parlait des spectres, et d'un endroit qui disparaissait peu à peu à chaque fois qu'il était battu par la pluie, qui était peu à peu oublié des gens qui l'avaient pourtant construit.

Comment pouvons-nous oublier les catastrophes et tragédies d'un endroit ? Comment pouvons-nous oublier les histoires terribles et tragiques qu'on a faites contre l'humanité et qui ont participé à la création de notre pays ? Comment oublier l'esclavage, la dictature, les luttes et révoltes au nom de l'espace qui vous revient à juste titre ? »

*Voilà la proposition. Et notre tâche était d'écrire une chronique sur les spectres, comment ils se sentaient, où ils étaient, qui ils étaient. »*¹⁶³

(a) Qui sont ces spectres ?

Ces spectres seraient ainsi les personnes non enterrées, oubliées, qui viendraient hanter les vivants, symbolisant les tragédies de l'Histoire du Brésil construit sur l'esclavage, les viols, une dictature militaire. Fernando Alves les définit ainsi : *« c'est un peu comme si nos ancêtres, notre ancestralité criaient à travers des vivants, perturbant les vivants et criant à travers eux tout ce qui s'est passé et montrant que le Brésil n'est pas la fête que l'on connaît, que cette fête a été baignée de sang, de sueur et à coup sûr de corps noirs »*¹⁶⁴.

Sur scène, ces spectres se matérialisent de plusieurs façons. Tout d'abord, au début du spectacle, ils prennent la forme métaphorique d'une feuille de papier que chaque acteur est chargée de modeler selon son état présent. Chacun s'avance alors sur le devant de la scène, présente sa feuille de papier et prononce une phrase métaphorique exprimant la présence de ces fantômes oubliés. Voici par exemple deux phrases de Vitória :

¹⁶³ “Armino tinha a intenção de fazer uma leitura de um texto de um jornal que contava sobre como não enterrar pessoas e como tratar uma pessoa não como um ser humano é, tão pouco como um animal, como um nada mesmo, sem significado, sem história. Um trecho também falava sobre os espectros, e sobre um lugar que a cada chuva que recebia ia perdendo um pouco do que se era, ia sendo esquecido pelas pessoas, mesmo que tenha feito de tudo por todos. E como podemos esquecer das catástrofes e tragédia de um lugar? Como podemos esquecer as coisas ruins e trágicas que fizeram contra a humanidade, e que ajudou a construir o nosso país? Como esquecer a escravidão, a ditadura, as lutas e revoltas em prol de espaço que eram seus por direito? Essa era a proposta. E a nossa tarefa era escrever uma crônica sobre os espectros; como eles se sentiam, onde estavam, quem eram...” Ibid., p.

¹⁶⁴ “E meio como se nossos antepassados, nossa ancestralidade estivessem gritando a través dos vivos, perturbando os vivos e gritando a través dos vivos tudo isso que passou e mostrando que não é esse Brasil de festa que a gente conhece, essa festa foi banhada em sangue, suor e corpos negros com certeza”, Entretien avec Fernando Alves, artiste, étudiant, membre du Coletivo Pé de Poeta, le 16 mai 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

« Aujourd’hui je me sens comme une maison abandonnée. Où il y a eu beaucoup d’histoires auxquelles personne ne s’intéresse »

« Aujourd’hui je me sens comme une feuille blanche qui est remplie tous les jours mais dont les lettres s’effacent chaque soir »¹⁶⁵.

Voici aussi la proposition de Gabriel :

« Aujourd’hui je me sens comme une aiguille, qui coud toute l’histoire dans ma tête, pour que je n’oublie pas le passé »¹⁶⁶.

Ou encore une de Viviane :

« Aujourd’hui je me sens comme une boucle, une boucle d’histoires. Soit dans la tête, soit dans les mains »¹⁶⁷.

Ici les métaphores verbales de la maison abandonnée, de la feuille blanche, de l’aiguille ou de la boucle, qui sont simultanément matérialisées par la forme donnée à la feuille de papier présentée sur scène, expriment toutes des histoires oubliées, des êtres disparus, des fantômes qui refont surface.

Après cette séquence, les acteurs vont donner vie aux spectres par leur corps et leurs textes poétiques énoncés un à un. Dans certains poèmes, les spectres apparaissent dans des lieux précis : pour Romário, il s’agit du bois *« qui autrefois fut pris par les conquistadors »*, qui *« aujourd’hui m’aveugle de ses vérités oubliées, enterrées dans cette terre aux côtés du corps de mes frères et sœurs, de mon peuple »* mais d’où il entend *« des cris de douleur, de colère et de peur »¹⁶⁸*. Pour Gabriel, les spectres apparaissent dans les murs des maisons du centre historique de Salvador, le Pelourinho, aujourd’hui lieu touristique, autrefois lieu des tortures réservées aux esclaves noirs :

« Dans les rues du Pelô, le concret cache les spectres qui vivaient là. Si on peut appeler ça une vie. Les murs de la matrice qui un jour furent teints de rouge, sont aujourd’hui baignés d’or.

¹⁶⁵ “Hoje eu me sinto como uma casa abandonada. Onde tem várias historias porém ninguém se interessa ; Eu me sinto como uma folha em branco que é preenchida todos os dias, mas ao final do dia as palavras se apagam”, Journal de bord de Pé de Poeta, Annexes p. 254.

¹⁶⁶ “Hoje estou me sentindo como uma agulha, que costura toda a historia na minha mente, fazendo como não me esqueça do passado », ibid. p. 254.

¹⁶⁷ “Hoje me sintou como um laço, um laço de historias. Ora na cabeça, ora nas manos », ibid. p. 255.

¹⁶⁸ “Mata que outrora fora tomada pelo conquistador e reconstruída a partir de suas vestes, de suas ambições. Hoje ela me cega com suas verdades esquecidas aqui, nessa terra, enterradas junto com os corpos dos meus irmãos e irmãs, do meu povo. Mas eu ainda consigo ouvir gritos de dor, de raiva e de medo”, ibid. p. 253.

*Notre matrice africaine s'oublie, les sons du tambour se font de plus en plus faibles, les spectres crient, crient au secours, car ils n'ont jamais ressenti une telle douleur, celle d'être oubliés »*¹⁶⁹.

Ici, nous pouvons noter le contraste entre la violence du sang recouvrant les murs d'autrefois et les couleurs vives qui ornent désormais les habitations du centre historique de Salvador, appelé aussi « Rome noire ». Nous retrouvons cette référence concrète aux maisons du centre historique dans un dialogue qui suit l'énoncé des poésies :

*« Les bâtiments du vieux quartier des esclaves se dissolvent et personne n'appelle. L'eau de pluie est un plaisir sur ses côtes déchirées. Ils pourraient pleurer de soulagement »*¹⁷⁰.

Ici on retrouve l'image initiale de la pluie qui efface peu à peu les souvenirs.

Cependant, dans certains poèmes, les lieux d'apparition des spectres vont être, non pas précis et concrets, mais intériorisés et subjectifs. Les murs des habitations vont devenir ceux de « mon être intérieur » pour Gabriel ou ceux de l'âme pour Vitória :

« Mon âme implore le calme

Dans ces murs froids

Où il n'y a plus de joie

Où il n'y en a peut-être jamais eu

(...)

Dans ces murs vides

*Je reste et j'oublie tout ce qui s'est passé »*¹⁷¹.

Cette image du mur intérieur, de l'oubli qui empêche de se construire et de connaître son identité est reprise dans le monologue poétique très personnel de Viviane :

« Se perdre en soi-même est la pire des prisons, les tortures sont quotidiennes et sans fondement ; ce que je suis est resté dans les vents et les contes, et dans les murs du passé. Qu'à présent ces murs s'ornent de nouveaux tableaux, de couleurs joyeuses, de couleurs qui ne

¹⁶⁹ “Nas ruas do pelô o concreto esconde os espectros que ali viveram. Se é que posso chamar aquilo de vida. As paredes da matriz que um dia foi tingida de vermelho, hoje é banhada a ouro. A nossa matriz africana vem sendo esquecida, os batuques do tambor cada vez mais fraco, os espectros gritam, gritam por socorro pois jamais sentiram tal dor...a dor de não ser lembrados”, *ibid.* p. 248.

¹⁷⁰ “Os edificios do velho bairro escravo se dissolvem, e ninguém liga. A água da chuva é um prazer em suas costas dilaceradas. Eles poderiam chorar de alívio”, *ibid.* p. 258.

¹⁷¹ “ A minha alma implora por calma

Dentro dessas paredes frias

Onde não se tem mais alegria

Talvez nunca tenha tido

(...)

Dentro dessas paredes vazias

Permaneço e esqueço de tudo que passou”, *ibid.* p. 256.

*permettent même pas de se rappeler lointainement des douleurs que j'ai senties ici dans ces couches de peinture »*¹⁷².

De même, dans le texte de Gabriel, cette image des murs de l'oubli est liée à l'impossibilité de se connaître :

« Dans les murs de mes pensées je m'enfonce... Qui suis-je ? Qui ai-je été ?

*Des interrogations infinies m'habitent, l'oubli profond persiste, je sens une énorme présence dans mes plus profonds souvenirs »*¹⁷³.

Les spectres oubliés, les tragédies non dites, imposent ainsi des souffrances et une perte d'identité mais se font aussi entendre pour être réhabilités : à plusieurs reprises apparaît dans les poèmes la notion de cri. *« J'arrive encore à entendre des cris de douleur, de colère, de rage »*, nous dit Romário ; *« crier, donner des coups de pieds qui étouffent »* s'exclame Vitória. Le poème de Fernando Alves est, lui, construit essentiellement sur l'image de *« la bouche »* :

« La bouche apparaît encore

Elle pleure

Elle sourit

Elle gémit

*Elle crie, pour que tout le monde entende »*¹⁷⁴.

Et par la bouche des acteurs, les spectres oubliés vont se faire entendre au public comme le suggère la répétition de cette question lancinante adressée successivement par chacun aux spectateurs et qui clôtüre cette séquence de textes poétiques : *« Même si je pleurais de soulagement, entendriez-vous ? »*¹⁷⁵. Et c'est l'indifférence de tous, et en particulier des Blancs colonisateurs qui refusent toute responsabilité, qui est mise alors en accusation comme le suggère le texte de Fernando Alves :

« Je n'ai rien vu, je n'ai rien fait, je n'ai rien tué

¹⁷² “Perder-se em si mesmo é a pior das prisões, as torturas são diárias e sem um fundamento; o que eu sou ficou nos ventos e nos contos, e nas paredes do passado. Que no presente essas paredes ganham novas pinturas, cores alegres, cores que não permitem lembrar nem sequer de forma remota as dores que aqui nesse camadas de tinta senti.”, *ibid.* p. 258.

¹⁷³ “Nas paredes dos meus pensamentos fui me aprofundando... Quem sou? Quem fui? Interrogações infinitas me habitam o esquecimento profundo persiste, sinto uma enorme presença nos meus mais profundos sentimentos.”, *ibid.* p. 256.

¹⁷⁴ “A boca ainda aparece
Ela chora
Ela sorri
Ela geme
Grita, com tudo para ninguém ouvir.”, *ibid.* p. 255.

¹⁷⁵ “Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?” *ibid.* p. 258.

C'est ce que je me dis, c'est ce qu'on me dit tout le temps »¹⁷⁶.

L'incorrection lexicale « *je n'ai rien tué* » est ici volontaire comme l'explique Fernando :

« Le terme « rien » animalisant ce corps noir, lui retirant une fois de plus son humanité parce que c'est comme cela que je me sens, moi, Fernando Alves, que je me sens traité par le gouvernement, par le système en vigueur aujourd'hui au Brésil »¹⁷⁷.

Ainsi, alors que la première partie du spectacle laisse la parole aux spectres, ces êtres non enterrés, ces esclaves noirs ou ces victimes oubliées, la deuxième partie va présenter des histoires non assumées du Brésil en brisant la linéarité temporelle, en mêlant passé et présent, en effet, « *les spectres sont des revenants, qui reviennent d'entre les morts, il n'y a pas le respect de la tranquillité linéaire* »¹⁷⁸.

(b) *Une construction non linéaire : le dialogue entre le passé et le présent*

Armindo R. Pinto a incité les jeunes du groupe Pé de Poeta à faire des recherches sur les héros et héroïnes qui ont fait l'histoire du Brésil et à faire des liens entre ces personnages du passé et ceux du présent. Par exemple, Gabriel a fait des recherches sur la capoeira et notamment sur l'un des capoeiristes les plus célèbres, Besouro Mangangá¹⁷⁹ dont la vie devint légendaire et à qui l'on attribuait même le pouvoir de s'envoler, comme le scarabée dont il porte le nom, quand il y avait trop d'adversaires. Gabriel devait alors faire le lien entre ce capoeiriste mythique et Romualdo Rosário da Costa, connu sous le nom de Mestre Moa do Katendê, maître capoeiriste contemporain de Salvador devenu tristement célèbre pour avoir été assassiné le 8 octobre 2018, pendant la période électorale alors qu'il prenait la défense de l'adversaire de Jair

¹⁷⁶ “Não vi, não fiz, não matei nada
E isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro”, *ibid.* p. 259.

¹⁷⁷ “« Nada » animalizando esse corpo negro, mais uma vez tirando a humanidade desse corpo porque é assim que eu me sinto, eu Fernando Alves, me sinto tratado pelo governo, pelo sistema que hoje se opera no Brasil” Entretien avec Fernando Alves, *op.cit.*

¹⁷⁸ “Os espectros são retornante, o que volta dos mortos. Não respeita a tranquilidade do tempo linear”. *Journal de bord de Pé de Poeta*, Annexes p. 243.

¹⁷⁹ Besouro Mangangá¹⁷⁹ (1885-1924) : capoeiriste célèbre. « Certaines histoires ont contribué à en faire un personnage de légende. Besouro (hanneton en portugais) était ainsi doué de la faculté de voler, ce qui lui permettait, fort à propos, de s'échapper quand il était confronté à de trop nombreux adversaires ! Encore plus fort : son corps, totalement « blindé » (*corpo fechado*) était invulnérable aux balles ; sa mort, au terme d'une embuscade, fut provoquée par un coup de poignard en bois de ticum (doté de pouvoirs magiques), dont la blessure l'emporta au bout de quinze jours. », MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005, p. 132.

Bolsonaro. Cependant ces recherches n'ont pas fait l'objet de travail de mise en scène à l'époque où je suivais le groupe.

En revanche, les recherches de Viviane sur Aqualtune, mère de Gamba, grand-mère de Zumbi et fondatrice du Quilombo de Palmares ont pris une grande importance dans la pièce. Dans le déroulé de celle-ci, la séquence des monologues poétiques laissait place à une scène de marché d'esclaves où la dernière personne examinée tel un objet est celle choisie par le marchand, elle est alors emmenée sur le devant de la scène et on assiste à une scène de viol. Par un procédé de distanciation vis-à-vis de son personnage, l'actrice Viviane se relève et refuse de continuer à jouer et il faut qu'une autre actrice la remplace. Viviane quitte alors la scène puis revient jouant Aqualtune. Elle énonce son monologue se présentant comme une Princesse du Congo, une esclave reproductrice puis enfin comme la fondatrice du Quilombo dos Palmares, mère et grand-mère des héros célèbres Ganga et Zumbi. La fin du monologue est une adresse directe au public affirmant l'ignorance du peuple brésilien né aussi du viol et de l'esclavage : « *Mais connaissez-vous mon fils Ganga ? Vous connaissez mon petit-fils Zumbi ? Mais moi, Aqualtune, j'ai fondé le Quilombo dos Palmares ! Votre histoire ne raconte pas mon histoire, là je suis une page blanche* »¹⁸⁰.

Rompant la chronologie linéaire, la pièce évoque directement ensuite des scènes d'abus sexuels contre des fillettes ou des adolescentes, l'une abusée par son grand-père, l'autre « vendue » en quelque sorte par sa mère à des trafiquants de drogue venant réclamer de l'argent. Le journal de bord de Pé de Poeta explique ainsi ce lien : « *Nous avons voulu faire une relation entre la femme du passé et celle d'aujourd'hui, et voir comme elles sont considérées comme des objets sexuels* »¹⁸¹.

Puis, la pièce passe sans transition à une autre époque et présente une nouvelle femme victime de violence, une nouvelle tragédie oubliée de l'histoire du Brésil : l'histoire des tortures pendant la dictature militaire. Jéssica a fait ses recherches sur Amelia de Almeida Teles, une journaliste, directrice de la revue *União de Mulheres* de São Paulo, journal brésilien des années 70, arrêtée le 28 décembre 1972 et accusée de séquestration et d'assassinat de militaires. Sur scène, ce personnage est torturé par deux autres tandis qu'en fond de scène trois acteurs en ligne mettent successivement leurs deux mains sur leurs yeux, leur bouche ou les placent en prière suggérant ainsi l'aveuglement complice du peuple brésilien ou la responsabilité du clergé à

¹⁸⁰ “Mas vocês conhecem o meu filho Ganga? Conhecem o meu neto Zumbi? Mas eu, Aqualtune, fundei o quilombo dos Palmares! A historia de vocês não contam a minha historia, lá eu sou uma página em branco.”, ibíd. p. 260.

¹⁸¹ “Optamos por aprimorar a cena da violência contra a mulher; fizemos uma relação entre a mulher da passado com as de hoje, e como ela são colocadas como objeto sexual”. ibíd. p. 252.

l'époque de la dictature. Durant les premières répétitions de cette scène de torture, c'était le journaliste Vladimir Herzog qui était représenté sur scène par Fernando Alves, puis le personnage d'Amelia l'a remplacé. Après les actes de torture, le personnage d'Amelia Teles est laissé pour mort, à terre sur le plateau et un de ses bourreaux, joué par Vítor Mattos, se transforme alors en joueur de football marquant un but tandis que tous les autres acteurs dansent, chantent et expriment leur joie pour cette victoire sportive, faisant fi du corps sur le sol. Ici, c'est la coupe du monde de football 1970 qui est représentée : la victoire du Brésil avait fait oublier au reste du monde les atteintes aux droits de l'Homme qui se déroulaient au même moment dans le pays.

La pièce se termine à l'époque actuelle, sous la présidence de Jair Bolsonaro. « La machine à rythme » du Brésil actuel s'active alors sous les yeux du public tandis que s'énoncent des phrases attribuées au président de la république brésilienne. Celles-ci proviennent par exemple du relevé effectué par un You Tuber, Henry Bugalho intitulé « *les pires phrases de Bolsonaro* », notons par exemple « *je suis favorable à la dictature, vous savez, le peuple aussi* »¹⁸² ou encore « *il y a beaucoup de femmes incompetentes* »¹⁸³. Enfin la machine s'emballe et devient celle de la violence, des meurtres et tous les acteurs tombent à terre.

Cette séquence finale avait donné lieu en répétition à de nombreux essais de « machines à rythme » qui ont permis aux membres de Pé de Poeta de réfléchir à l'image qu'ils avaient du Brésil, celle des clichés, celle de la vie quotidienne ainsi que l'évolution de la vie de la diaspora africaine au Brésil :

« Jeux de construction de machines. Tout d'abord, on a construit la machine du Brésil, le Brésil qui est montré aux touristes, le Brésil de la samba, du funk, le Christ Rédempteur.

*La seconde machine abordait déjà le Brésil que vivent et voient les Brésiliens actuellement : chômage, violence, la religion comme maquillage, les travailleurs en toile de fond de la société. Après les machines du Brésil, nous avons construit les machines des nations africaines, la manière dont on vivait sur cette terre, plantant, chassant, s'occupant des enfants, pêchant... puis la machine de la diaspora africaine, et celle des Noirs actuellement, victimes de violence, traités comme des animaux mis en cage »*¹⁸⁴.

¹⁸² “Eu sou a favor da tortura, você sabe disso, e o povo é favoravel a isso também”, émission You Tube d'Henry Bugalho, “as piores frases do Bolsonaro”, <https://www.youtube.com/watch?v=n5Kfeiu4QAM> Consultée le 10 janvier 2020.

¹⁸³ “Têm muitas mulheres incompetentes”, ibíd.

¹⁸⁴ “Jogo da construção de máquinas. Primeiro foi elaborado a máquina do Brasil, de onde saiu o Brasil que é mostrado aos turistas, o Brasil do samba, funk, Cristo Redentor, etc.



Scène du marché d'esclaves (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

A segunda máquina já abordou o Brasil que os Brasileiros veem e vivem na atualidade, desemprego, violência, a religião como maquiagem, os trabalhadores no plano de fundo da sociedade.

Após máquinas do Brasil, desenvolvemos máquinas das nações africanas como elas viviam em sua terra, plantando, caçando, cuidando dos filhos, pescando... Depois uma máquina da diáspora africana, e dos corpos negros na atualidade, violências, tratamentos como se fossem animais enjaulados...", Journal de bord de Pé de Poeta, Annexes p. 253.



Scène de viol d'une esclave par le maître joué par Gabriel ; sur la droite Viviane se présente face public pour énoncer le monologue de la princesse Aquatulme. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)



Scène de torture de la journaliste Amelia Teles jouée par Jéssica ; en fond de scène, Viviane se cache les yeux, Vitória joint ses mains en signe de prière, Romário fait un salut militaire, ce qui symbolise la responsabilité de l'Eglise, de l'armée mais aussi le silence du peuple entier qui préfère ne pas voir. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)



Chacun chante et danse sur le corps de la victime torturée, célébrant la victoire de la coupe du monde de football en 1970. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)



« La machine à rythme » de la violence et des meurtres actuels sous le Brésil de Bolsonaro. (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

Cette pièce est, parmi toutes celles dirigées par Armino R. Pinto, la moins liée au Théâtre de l'Opprimé. Lors de sa construction, le groupe a cependant beaucoup travaillé sur l'exercice de « la machine à rythme ». Avant de trouver une forme définitive, il a dû essayer

différentes machines, celle du Brésil cliché des Occidentaux, celle de la victoire de Bolsonaro, celle de la diaspora africaine et celle des classes populaires. Grâce à cet exercice, les jeunes ont pu réfléchir à la diversité et à la complexité de leur pays. En réponse à la violence de l'esclavage, des viols ou des abus sexuels, de la torture et des meurtres représentés, nulle scène de Forum n'est possible ici. Aucune échappatoire pour les opprimés devenus ici des victimes. Bien plus, le rôle du spect-acteur en vient dans cette pièce à être inversé par rapport aux normes du Théâtre de l'Opprimé. En effet lors de la représentation du processus de création devant le public du ciné-théâtre de Lauro de Freitas le 25 mai 2019, au moment de la scène de viol de l'esclave Aqualtune, Fernando Alves, jouant le rôle du violeur, devient joker et demande au public de venir remplacer l'actrice refusant de jouer : la spect-actrice monte alors sur scène non plus pour tenter de trouver des alternatives et améliorer la réalité mais pour être violée ! Cependant, grâce à ce travail de création, les jeunes du groupe Pé de Poeta ont développé une véritable conscience politique et sociale : se penchant sur des héros (Aqualtune, Vladimir Herzog) dont ils ignoraient l'existence, sur des périodes historiques qui ne sont pas étudiées à l'école (l'esclavage, la dictature), ils se réapproprient le passé de leur pays et sont à même de dénoncer les travers de la politique actuelle. Le processus d'*ascèse*, propre au Théâtre de l'Opprimé, est donc bien ici à l'œuvre. Cette pièce, représentée pour la première fois du 15 au 18 novembre 2019 au festival de Caróá à Poções, Bahia, du 15 au 18 novembre 2019, a reçu de nombreux prix : celui de la meilleure mise en scène, de la meilleure pièce, du meilleur acteur pour Romário Oliveira, de la révélation féminine pour Viviane Santos.

Une étape supplémentaire est franchie pour les membres de Pé de Poeta avec leur participation au festival Migr'actions du TO de Paris du 23 juin au 2 juillet 2019, grâce à l'invitation du directeur Rui Frati. Ils y ont donné une représentation de la pièce *Forum Africa em nós* mais aussi deux ateliers de pratique artistique de trois heures : Armino R. Pinto proposait des jeux et exercices de Théâtre de l'Opprimé, Gabriel de la capoeira, Leila Santos de la danse afro liée à la conscientisation du corps noir tandis que Fernando Alves était chargé de présenter les fondements de la religion du Candomblé, les musiques et les mouvements relatifs aux *Orixás*. J'ai pu assister aux préparatifs du départ, à la récolte des fonds par la mise en place d'une cagnotte électronique, par la vente de poupées abayomis, par la sollicitation de l'aide financière de la mairie. Nous pouvons ici analyser les commentaires et réactions des acteurs et du metteur en scène recueillis avant et après cette expérience.

3) Le Coletivo Pé de Poeta en France : représenter la force de la périphérie et l'identité afro-brésilienne hors du Brésil !

(a) *Les attentes des jeunes et du metteur en scène avant le voyage*

Interrogés avant de partir à Paris, les jeunes m'ont tous fait part de leur enthousiasme et de leur curiosité. Ce qui ressort lors des entretiens est la difficulté de leur réalité quotidienne au Brésil et la victoire que représente pour eux ce départ à Paris. Leila Santos, par exemple, s'exprime ainsi : « *Pour moi cela représente beaucoup parce que je viens d'une favela, d'un quartier pauvre, ma famille n'a pas les moyens et depuis toute petite, j'ai toujours rêvé d'aller à Paris et j'ai toujours dit qu'un jour je partirai du Brésil et j'irai à Paris car j'adore la culture de là-bas... et pour moi c'est comme une conquête, partir d'ici, de ma favela, aller dans une réalité complètement différente me transforme de l'intérieur, je sais que je vais revenir bien différente de ce que je suis, ma manière de penser va changer, mon CV va changer... tout* »¹⁸⁵. Pour Gabriel, de même, il s'agit de « *la réalisation d'un rêve, celui de partir du Brésil, mais aussi de la fierté de représenter le peuple afro-brésilien à Paris, parce qu'il est difficile de partir d'une favela et d'aller en France* »¹⁸⁶.

Les acteurs du collectif expriment aussi avec force la conscience de leur statut d'artiste et la reconnaissance internationale que constitue cette participation au festival Migr'actions. Fernando Alves revient ainsi sur les débuts difficiles du groupe : « *Pour moi en tant qu'artiste, en tant qu'étudiant en Arts, notre réalité de périphérie est très difficile, aller en France est une victoire, le Coletivo Pé de Poeta a deux ans d'existence, ce furent beaucoup de luttes, de résistances dans le contexte social où l'on vit, on essaye de transformer, de confronter notre réalité quotidienne ; aller en France sur invitation est une reconnaissance, une reconnaissance*

¹⁸⁵ “Para mim representa muito porque eu vim de uma comunidade, da favela, uma comunidade pobre, minha família não tem condições e eu sempre sonhei ir a Paris desde muito nova e eu sempre falei que um dia irei a sair do Brasil e irei a Paris porque eu acho muito legal a cultura lá...e para mim eu vejo como uma conquista minha, sair daqui, do meu lugar, da favela, ir para uma realidade completamente diferente da minha me muda por dentro, eu sei que eu vou voltar bem diferente como eu fui, meus pensamentos vão mudar, meu curriculum vai mudar, tudo...” Entretien avec Leila Santos, artiste, membre du groupe Pé de Poeta, réalisé le 19 juin 2019 sur la place de Lauro de Freitas.

¹⁸⁶ “é a realização de um sonho que é sair do Brasil e também a representatividade, porque é difícil sair da favela e ir para França”. Entretien avec Gabriel Oliveira, membre du groupe Pé de Poeta, réalisé le 16 mai 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

*du collectif, de nous en tant qu'actrices, acteurs, chorégraphes, auteurs »*¹⁸⁷. Romário évoque la fierté du travail artistique accompli : *« Aller en France est un grand bond en avant parce qu'on va représenter un spectacle qu'on a construit, on va montrer notre réalité, ce qu'on vit, on répète sur une place pauvre, sans rien, ni personne, on a réussi à créer un beau spectacle et à être reconnu internationalement »*¹⁸⁸. Vítor insiste lui aussi sur ce sentiment de fierté : *« Pour moi, cela représente une conquête, une conquête que mon travail est sur la bonne voie, j'ai déjà participé à plusieurs représentations à Lauro de Freitas, de nombreuses personnes m'ont dit que j'avais beaucoup changé, que je n'étais plus la même personne qu'avant. Montrer mon travail, essayer de transformer les oppressions, arriver en France et essayer de changer »*¹⁸⁹. Cette reconnaissance n'est pas sans faire des jaloux dans la périphérie où ils vivent comme le suggère Gabriel : *« Quand la nouvelle qu'on allait en France a commencé à se répandre, on a commencé à se créer des ennemis... des guerres de clans sans motif, juste avec des mots »*¹⁹⁰.

C'est enfin la rencontre des cultures, les échanges qui vont contribuer à leur formation qu'ils relèvent comme le suggère Vitória : *« Je vais connaître d'autres personnes d'autres cultures, je vais voir ce qu'ils font là-bas, comment c'est le Théâtre de l'Opprimé, je vais voir d'autres pièces, d'autres ateliers avec des gens qui font aussi du Théâtre de l'Opprimé, c'est donc une nouvelle expérience »*¹⁹¹. Viviane reprend elle aussi cette notion d'échanges des cultures mais soulève un point crucial : comment présenter une pièce traitant de l'esclavage dans un pays qui a été colonisateur : *« Pour moi, c'est une connaissance de plus, une étape de plus dans ma vie, une formation supplémentaire qui s'ajoute à tout ce que j'ai vécu : faire du*

¹⁸⁷ “Para mim como artista, como estudante de artes, nossa realidade da periferia é muito difícil. Ir para França é uma vitória, o Coletivo Pé de Poeta tem dois anos de existência de muita luta, de muita resistência dentro do contexto social que a gente vive transformando, confrontando nossa realidade diária, ir para França com convite é um reconhecimento, é um reconhecimento do coletivo, de nós como atrizes, atores, coreógrafos, autores.” Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

¹⁸⁸ “Ir para França é um grande salto porque a gente vai levar um espetáculo que a gente construiu, mostrar a nossa realidade, o que a gente já viveu, a gente ensaia numa praça pobre, sem nada, sem ninguém, conseguimos construir um espetáculo lindo e ser reconhecido internacionalmente.” Entretien avec Romário Oliveira, membre du Coletivo Pé de Poeta, réalisé le 16 juin 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

¹⁸⁹ “Para mim representa uma conquista, uma conquista que o meu trabalho está dando certo, já apresentei muitas vezes aqui em Lauro de Freitas, muitas pessoas me dizem você mudou muito, você não é a mesma pessoa do antes. Mostrar o meu trabalho, tentar mudar as opressões, chegar a França, e tentar mudar.” Entretien avec Vítor Mattos, membre du groupe Pé de Poeta, réalisé le 16 mai 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

¹⁹⁰ “é a realização de um sonho que é sair do Brasil e também a representatividade, porque é difícil se sair da favela e ir para França.” Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

¹⁹¹ “Eu vou conhecer outras pessoas de outras culturas, vou ver o que estou fazendo aqui que é o Teatro do Oprimido, vou ver outras apresentações, outras oficinas de pessoas que também fazem Teatro do Oprimido, então é outra experiência”. Entretien avec Vitória Santos, membre du Coletivo Pé de Poeta, réalisé le 16 juin 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

théâtre ici sur la place de Lauro de Freitas et maintenant aller en France, il y a un choc des cultures, il y a un choc d'histoires, on traite de la question de peuples mis en esclavage et on va dans un pays qui a colonisé, il y a donc un décalage entre ce que je fais et l'endroit où je vais. Pour moi, ça va être très intéressant cette rencontre France-Brésil, cette rencontre « Africa em nós » et je pense que cela va beaucoup m'apporter en tant que pratiquante de théâtre, en tant que jeune, ce sont des connaissances, des échanges, des expériences que je n'ai jamais eus »¹⁹².

Quant à Armindo R. Pinto, le metteur en scène qui est à l'origine de ce projet et qui l'a financé en grande partie, ses attentes sont multiples. Il s'agit tout d'abord d'un pied de nez à la mairie et à la population de Lauro de Freitas qui ne considèrent pas le travail de théâtre qu'il fait et ne donnent aucune subvention : *« Une des raisons est très personnelle, il s'agit de narguer le personnel de la mairie, la première prétention est de dire : il existe une autre manière de faire du théâtre qui n'est pas ce théâtre de bas-étage¹⁹³, c'est un théâtre de lutte, Lauro de Freitas est le miroir du reste du Brésil, il s'agit de montrer qu'on peut faire un autre théâtre, qu'on peut faire du théâtre sans les pouvoirs publics, montrer à ces jeunes qu'on peut aller à l'étranger, c'est une question philosophique, idéologique, politique »¹⁹⁴.* Et en effet, à l'annonce du projet de participation du groupe à un festival international, la ville de Lauro de Freitas a participé au financement tandis que la chaîne télévisée Globo et le magazine Vila Nova ont contacté avec intérêt le groupe pour diffuser la nouvelle. Toutefois la motivation principale d'Armindo R. Pinto est bien sûr d'« élever » les jeunes, de leur faire découvrir une autre culture qui va les ouvrir, les interroger mais aussi les aider à se construire et à affirmer leur identité afro-brésilienne, c'est en ce sens un projet politique : *« J'ai connu Rui Frati par Facebook, avec un évènement du PT à São Paulo, j'ai voyagé dans le monde entier avec la mairie de Santo André, je veux voyager et je veux que ces jeunes voyagent, je veux marcher à Paris, prendre le métro, je veux rencontrer une autre population, une autre culture, une autre civilisation, il est*

¹⁹² “Para mim é mais um conhecimento, mais uma passagem na minha vida, mais uma formação com tudo o vivo, fazer o teatro aqui na praça de Lauro de Freitas e agora ir para França, tenho um choque de cultura, tem um choque de histórias, a gente trabalha a questão de povos escravizados e estamos indo num país que colonizou, então tem um choque entre o que eu faço e o lugar onde estou indo. Para mim vai ser muito interessante esse encontro França/ Brasil, esse encontro *Africa em nós*, e acho que vai agregar muito para mim Viviane em quanto fazedora de teatro, em quanto jovem, conhecimentos são troques, são experiências que nunca tive.” Entretien avec Viviane Santos, op.cit.

¹⁹³ Armindo R. Pinto fait ici référence à un type de théâtre à succès, commercial, par exemple un spectacle représentant la Passion du Christ représenté chaque année sur la place de Lauro de Freitas.

¹⁹⁴ “uma é muito pessoal, bater nesse pessoal da prefeitura, a primeira pretensão é dizer: existe outra forma de fazer teatro que não é esse teatrinho, é teatro de luta, O Lauro de Freitas é o espelho do restante do Brasil, fazer teatro é pedir esmola, mostrar que a gente pode fazer outro teatro, mostrar que a gente pode fazer teatro sem o poder público, mostrar para esses jovens que a gente pode ir para fora, é uma questão filosófica, ideológica, política” Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

nécessaire de sortir d'Itinga pour connaître Itinga, vous devez sortir d'où vous vivez pour mieux comprendre l'endroit où vous avez grandi. (...) Aller en France peut signifier une grande élévation pour eux, Gabriel ne donne pas de cours de capoeira ici et il va en donner à Paris, Fernando va parler du Candomblé et des mouvements du Candomblé à Paris, et Leila va donner un cours de danse à Paris alors qu'elle n'arrive pas travailler avec cela ici »¹⁹⁵.

(b) Les réactions après le voyage

Interrogés à leur retour de Paris, les membres du Coletivo Pé de Poeta ont fait preuve d'enthousiasme ! Ils ont particulièrement évoqué leur fierté et leur émotion d'avoir pu faire découvrir la culture afro-brésilienne à des Français si différents d'eux. C'est ce que suggère par exemple Vitória : « *Partager la culture bahianaise est important pour moi car j'aime que les gens comprennent ce que c'est que d'être bahianais, comment est la nourriture, la capoeira* »¹⁹⁶.

Fernando Alves, évoque, lui, la responsabilité dont il s'est senti investi et son émotion de pouvoir présenter sa religion du Candomblé :

« C'était un peu comme si j'avais la responsabilité de porter ce bagage, je pensais tout le temps à mes ancêtres, à ceux qui étaient venus avant moi, à ceux qui ont construit ce chemin que j'emprunte pour être ici à présent, à Paris, en 2019. (...) Ma religion, le Candomblé, est une religion d'ancestralité, il y toujours le respect et la pensée pour le plus ancien, pour celui qui est venu en premier ; pouvoir partager une culture qui a été, qui est encore si souvent marginalisée, une culture apportée par un peuple qui fut mis en esclavage, pouvoir partager, non pas pour que les autres participent parce que chacun a sa culture mais pour qu'on comprenne, parce qu'on discrimine uniquement ce qu'on ne connaît pas. Alors quand on comprend différemment, on commence à respecter, à mieux accepter. Les Français ont commencé à comprendre la culture afro-brésilienne d'une autre manière, et non plus par l'intermédiaire d'autres personnes, de la télévision »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ “Eu conheço o Rui Frati do Facebook, num evento do PT em São Paulo, eu viajei pelo mundo com a prefeitura de Santo André, eu quero viajar e eu quero que esses jovens viajem, eu quero andar em Paris, eu quero andar de metro, eu quero ir numa outra cidade, eu quero entender uma outra população, uma outra cultura, uma outra civilização, é preciso sair de Itinga para entender Itinga, você precisa sair do seu lugar para entender o seu lugar melhor e daí você crescer. (...) Ir para França pode significar o absoluto crescimento deles, o Gabriel é não dá aula de capoeira, ele vai dar aula de capoeira em Paris, o Fernando vai falar do Candomblé e dos movimentos do Candomblé em Paris, e a Leila que não consegue trabalhar com isso, ela vai dar aula de dança em Paris”. Idem.

¹⁹⁶ “Levar a cultura baiana é algo completamente bom para mim porque eu gosto que as pessoas entendam o que é ser baiano, o que é a comida, a capoeira.” Entretien avec Vitória Santos, op.cit.

¹⁹⁷ “Era meio que sentia a responsabilidade sabe de estar carregando essa bagagem, sabe, eu pensava em todos momentos em meus ancestrais, eu pensava o que veio antes de mim, quem construiu essa estrada para eu estar caminhando, para estar ali naquele momento, Paris 2019 (...) Minha religião o Candomblé é uma religião de

Ici Fernando affirme avec force ce qui fait l'essence de son identité afro-brésilienne : la mémoire des ancêtres, le lien entre les souffrances passées des esclaves noirs et celles actuelles du peuple noir toujours discriminé. Les acteurs ont alors fait part de leur joie lorsque des Français, d'une culture totalement étrangère à la leur, ont fait preuve de curiosité et d'intérêt envers eux comme nous l'explique Romário : « *Ils ont posé beaucoup de questions sur le Candomblé, ils voulaient en savoir plus sur le Candomblé, sur les Orixás, ils posaient des questions sur la musique (...) Après le spectacle ils ont compris de quelle façon les ateliers participaient de la pièce, car tout ce qu'on a donné dans l'atelier était ce qu'on a utilisé pour créer la pièce* »¹⁹⁸. C'était cependant une gageure pour eux de jouer l'histoire de la diaspora africaine devant un public de Blancs, qui plus est dans un pays au passé colonisateur. Heureusement, ils avaient rencontré par hasard quelques jours avant le spectacle une jeune femme du Mozambique -ancienne colonie portugaise- qu'ils ont invitée à voir la pièce et à qui ils ont dédié le spectacle, en tant que représentante noire du public!

Un autre élément qui a marqué les acteurs du Coletivo Pé de Poeta est bien sûr les différences de conception et de techniques du Théâtre de l'Opprimé en France. La partie Forum après la pièce a duré plus de deux heures et chaque scène a suscité de multiples lectures contrairement aux représentations données à « *Itinga où les lectures sont très rapides et aboutissent très vite parce qu'il s'agit de notre réalité* »¹⁹⁹ nous dit Viviane. La scène la plus travaillée a été celle de l'agression sexuelle dans le bus « *parce qu'ils pouvaient y transposer leur propre culture, ils l'ont interprétée comme s'il s'agissait du métro parce que ce n'est pas uniquement un problème du Brésil mais du monde entier* »²⁰⁰. En revanche, la scène de la violence policière n'a pratiquement pas été abordée car « *ce n'est pas leur réalité : le corps de*

ancestralidade, sempre tem o respeito e pensa o mais velho, o que vem primeiro, poder compartilhar uma cultura que foi, que é marginalizada diversas vezes, uma cultura que foi trazida por um povo que foi escravizado, poder compartilhar, não para as pessoas poderem participar porque cada um tem a sua cultura mas para as pessoas entenderem, porque a gente só descreve o que a gente não conhece, então quando a gente entende diferente, a gente passa a respeitar, passa a compreender melhor. Eles passaram a compreender a cultura afro-brasileira assim de outra forma, que não é uma forma que foi contada por outras pessoas, por televisão” Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

¹⁹⁸ “Fizeram muitas perguntas sobre o Candomblé, eles queriam aprender mais sobre como é o Candomblé, sobre as Orixás, perguntavam das músicas.(...) Depois do espetáculo, eles perceberam como as oficinas estavam dentro do espetáculo, porque tudo o que a gente estava dando no espetáculo era o que a gente usou para construir o espetáculo.” Entretien avec Romário Oliveira, op.cit.

¹⁹⁹ “Em Itinga as leituras são muito rápidas e chegam muito porque são realidade nossa” Entretien avec Viviane Santos, op.cit.

²⁰⁰ “Uma cena que mais funcionou porque ele podiam levar a cultura deles foi a cena do ônibus, que eles interpretavam como se fosse no metro, porque isso é um problema não só de Brasil e um problema do mundo”, idem.

*l'homme noir est traité avec violence, le corps de la femme noire est sexualisé »*²⁰¹. Cela reflète ici un point d'achoppement : l'opprimé sur scène est noir et les spect-acteurs qui peuvent entrer sur scène pour essayer de combattre l'oppression sont blancs. Fernando décrit ainsi la position des spect-acteurs français : *« Les Français entraient beaucoup sur scène en tant qu'alliés, ils essayaient toujours de conscientiser l'oppression, de conscientiser l'opresseur, avec beaucoup de paroles. La seule chose qui m'a un peu déçu c'est qu'aucun n'est entré à la place de l'opprimé, à la différence d'ici, ils n'ont pas réussi à s'identifier à l'opprimé, ils sont entrés en tant qu'alliés en se demandant ce qu'ils pouvaient faire, en tant que Français, dans cette situation »*²⁰².

Enfin, Romário a relevé une différence fondamentale concernant la manière dont l'oppression était combattue : *« Pour moi, la principale différence qu'il y avait entre le Théâtre Forum d'ici, au Brésil, et de là-bas, en France, c'est qu'ici les scènes de Théâtre Forum finissent toujours dans la violence ou par des interventions de la police, là-bas c'était complètement différent, c'est du dialogue, ils essayent toujours d'apporter quelque chose de plus, ils ne désespèrent pas, ils essayent de changer d'une manière plus amicale, non pas d'aller vers la violence, ici il y a beaucoup de violence dans le Théâtre Forum qu'on fait, on voit comment la violence est banalisée, considérée normale, elle est la solution pour tout »*²⁰³. Si Augusto Boal a stipulé le refus de l'intervention de la violence sur scène lors d'un Théâtre Forum dès la fameuse intervention de la Dame de Lima, il semble bien malheureusement que les spect-acteurs brésiliens ne trouvent d'autre solution que celle-ci tant elle est omniprésente et naturalisée dans leur quotidien.

En conclusion, il ne fait nul doute que la participation de la troupe à ce festival français a été source d'apprentissages ! Chaque membre a ainsi noté les transformations qu'il a senties en tant que personne mais aussi en tant qu'artiste. Fernando a beaucoup appris comme joker, Vítor comme capoeiriste. Pour Viviane, il s'agit d'*« un apprentissage collectif, individuel, de*

²⁰¹ “Não é a realidade deles: o corpo do homem é tratado com violência e o corpo da mulher é sexualizado” idem.

²⁰² “Os Franceses entravam muito mais como solidários, sempre tentavam conscientizar a opressão, conscientizar o opressor, muita conversação. A única coisa que eu senti que me decepcionou um pouco, não teve nenhum que tenha entrado no lugar do oprimido, diferente de aqui, eles não conseguiram se identificar, eles entrarão no lugar do solidário pensado assim, eu em quanto francês o que posso fazer aqui nessa situação.” Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

²⁰³ “Para mim a maior diferença que teve daqui de nosso teatro forum por delá é que aqui as cenas de teatro forum sempre acabam em violência ou em policia, uma coisa que lá foi complementamente diferente, é dialogo, eles sempre tentam levar uma coisa nova, eles não desesperavam assim, eles tentavam mudar duma forma mas amigável, não partir com essa violência, aqui tem muita violencia no teatro forum que a gente fez, se percebe como aqui a violencia é banalisada, algo normal, acontece a solução para todo” Entretien avec Romário Oliveira, op.cit.

conscience », et pour Romário une ouverture au monde et à la diversité : « *cela a complètement changé ma manière de voir le monde* »²⁰⁴.

Ainsi, l'analyse des productions théâtrales successives de chacun des groupes Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta a permis de définir comment s'établissait le processus d'*ascèse* propre au Théâtre de l'Opprimé, ce passage de l'individuel au collectif : partant de leur réalité, de leurs difficultés quotidiennes, de la violence qu'ils vivent, les jeunes se sont interrogés sur leur identité de jeunes Noirs vivant en périphérie urbaine et ont alors pu se confronter à la racine sociale de leurs problèmes, le racisme, et à ses causes, l'esclavage et les histoires oubliées du Brésil. Présentées en Forum, les pièces ont pris une dimension collective et sont devenues un miroir des problèmes sociaux des périphéries et favelas brésiliennes ; ce sont les spect-acteurs qui ont alors été invités à proposer des solutions. A la suite de ces analyses, nous allons à présent nous intéresser aux ressentis de chacun des membres des deux groupes menés par Armino R. Pinto, recueillis dans des entretiens individuels.

III. De quelle façon le Théâtre de l'Opprimé permet-il aux jeunes de se construire et d'affirmer leur identité afro-brésilienne ?

Nous nous proposons ici de faire l'analyse des réponses de chaque jeune des deux groupes à deux questions principales posées en entretien :

« Qu'est-ce que la pratique du Théâtre de l'Opprimé vous apporte ? »

« Souffrez-vous d'oppressions et en quoi le Théâtre de l'Opprimé vous permet-il de les dépasser ? »

Nous mènerons cette analyse selon la grille de lecture suivante : nous verrons d'abord dans quelle mesure le Théâtre de l'Opprimé peut avoir une vertu thérapeutique, puis de quelle façon il peut être une aide précieuse à la formation de la personnalité et aussi à la construction d'une conscience sociale et politique, enfin comment il permet aux jeunes de se définir en tant qu'artistes.

²⁰⁴ «Mudou completamente a minha maneira de ver o mundo», idem.

A. Le Théâtre de l'Opprimé comme libération, une valeur thérapeutique

Question : « Qu'est-ce que la pratique du Théâtre de l'Opprimé vous apporte ? »

Au cours de l'entretien Gabriel exprime que : « *Pour moi, le Théâtre de l'Opprimé, c'est tout, la vie, la libération* »²⁰⁵. Pour Jéssica, Romário et Vítor aussi le Théâtre de l'Opprimé apporte une « libération ». Carolina, 14 ans, nous indique que le Théâtre de l'Opprimé l'a libérée « *de choses qu'elle n'a jamais dites à personne* »²⁰⁶. Pour Iko, ce type de théâtre est « *thérapeutique autant physiquement que mentalement, les exercices, les étirements font beaucoup de bien, et ce dont vous parlez ici, vous n'en parlez nulle part ailleurs, ni à personne, il y a tant de choses qu'on partage ici, des choses dont on ne peut parler avec sa famille ou avec ses amis les plus proches, ici ça permet de se libérer, c'est très important d'extérioriser* »²⁰⁷. Cassandra exprime ainsi ce qu'elle ressent : « *donc avec le Théâtre de l'Opprimé, plus je parle, plus j'exprime tout ce que je gardais en moi, c'est comme un soulagement. J'arrive au théâtre, je fais l'échauffement, je suis avec mes amis, c'est quelque chose de libérateur parce que ça vide tout ce qui était prisonnier, cette énergie négative, c'est une autre énergie quand vous arrivez ici* »²⁰⁸. Il apparaît ainsi que le terme « libération » est très souvent et spontanément employé par les jeunes eux-mêmes lorsqu'ils décrivent ce que leur apporte le Théâtre de l'Opprimé. Récurrence, cette action libératoire ressentie par les acteurs met en évidence l'effet thérapeutique des pratiques du Théâtre de l'Opprimé.

Si Carolina évoque surtout la libération de la parole, Iko parle d'un bénéfice autant physique que mental : il tire un mieux-être tant des exercices et étirements corporels que de la parole partagée. De même, Gabriel analyse ainsi l'effet du Théâtre de l'Opprimé :

²⁰⁵ «Para mim o TO é tudo, vida, libertação», Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

²⁰⁶ «Me libertou de coisas que não consegui a falar para ninguém», Entretien avec Carole, réalisé le 15 mai 2019 au Teatro Elietes Teles, Itinga.

²⁰⁷ «Terapêutico tanto física como mentalmente, tipo a questão de exercício de alongamento faz muito bem, o que você expuser aqui o que você disser não falarei noutro lugar nenhum nem por outra pessoa, tantas coisas aqui que a gente compartilha, coisas que não pode falar com a família nem com amigos mais próximos, aqui de algum jeito acaba fluindo, é muito importante colocar tudo isso para fora», Entretien avec Iko, réalisé le 22 mai 2019 au Teatro Elietes Teles, Itinga.

²⁰⁸ «Então no TO quanto mas eu falo, eu espesso, tudo que está guardado dentro de mim é tipo um alívio. Eu chego no teatro, eu faço a dinâmica, eu estou com meus amigos, é algo libertador porque vai vazando tudo aquilo que está preso, essa energia negativa, é outra energia quando a gente chega aqui», Entretien avec Cassandra, réalisé le 24 juillet 2019, au Teatro Elietes Teles, Itinga.

« J'ai commencé à travailler les angoisses que je sentais en moi, j'ai commencé à les dépasser, et à partir de là je suis devenu une autre personne (...) Cela m'a aidé dans les problèmes que j'avais à la maison, je les apportais sur le plateau et tout s'arrangeait, tous les problèmes que j'avais dans la rue, la tristesse, la colère, je les apportais au théâtre, et là ça s'arrangeait, donc le Théâtre de l'Opprimé est pour moi comme une ancre. (...) Vous commencez à vous exprimer mieux, à dépasser vos peurs, à dépasser vos difficultés. Vous arrivez pratiquement à tout ! Vous réussissez à découvrir de nouveaux mouvements corporels, vous tirer le corps du quotidien, le Théâtre de l'Opprimé c'est ça, vous n'êtes plus jamais le même, vous agissez autrement, vous parlez différemment, vous regardez différemment, vous bougez différemment, vous jouez différemment, vous faites tout différemment »²⁰⁹.

Il décrit clairement l'effet libérateur positif sur sa santé psychique et corporelle, permettant une évolution complète de sa personne. Ainsi, la libération que la pratique du Théâtre de l'Opprimé apporte aux jeunes se fait à trois niveaux, libération de la parole, des émotions et du corps.

Pour certains jeunes du groupe, le Théâtre de l'Opprimé a un rôle encore plus important, celui de soigner les traumatismes du passé ; c'est le cas pour Cassandra qui nous révèle qu'elle a subi harcèlement et abus sexuel quand elle était mineure, c'est son histoire qui est représentée dans la scène finale de la pièce *Que não dizer ?*

Il ressort des entretiens avec les jeunes que les liens entre Théâtre de l'Opprimé et thérapie sont indéniables. Ceux-ci ont été bien analysés par Antônia Pereira Bezerra dans sa thèse de doctorat où elle compare la méthode d'Augusto Boal au psychodrame de Moreno et étudie les techniques de « l'Arc-en-ciel du désir »²¹⁰.

Si le Théâtre de l'Opprimé peut avoir une valeur de libération, de thérapie, il va aussi aider les jeunes à former leur personnalité.

²⁰⁹ “Comecei a trabalhar as angústias que estavam dentro de mim, comecei a superar as angústias, daí passei a ser uma nova pessoa (...).qualquer problema que tinha em casa, pegava para o teatro e resolvia, qualquer problema que tinha na rua, tristeza, raiva, qualquer problema que tivesse, e aí eu ia para o teatro e aí curava, resolvia, ou seja, que o TO para mim é a minha « âncora » (...) Você consegue se expressar melhor, você consegue superar seus medos, você consegue superar suas dificuldades. Você consegue praticamente tudo, você consegue descobrir novos movimentos corporais, tira corpo do dia a dia, o TO tem muito de isso, de você nunca ser o mesmo, de sempre fazer diferente (...) fala diferente, olha diferente, se mexe diferente, brinca diferente, faz tudo diferente”. Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

²¹⁰ PEREIRA BEZERRA Antônia, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité*, op.cit. pp. 99-126.

B. Le Théâtre de l'Opprimé comme formation de la personnalité

Question : « Qu'est-ce que la pratique du Théâtre de l'Opprimé vous apporte ? »

En réponse à la question sur ce qu'apporte le Théâtre de l'Opprimé, lors de l'entretien, Vítor déclare : « *j'ai commencé à m'intéresser aux choses qu'on n'apprend pas à l'école, à comprendre l'Histoire, l'Histoire des Noirs* »²¹¹. Fernando explique : « *c'est un peu comme à l'école mais d'une manière différente, on apprend les questions historiques du peuple noir, on apprend qui sont les héros noirs, on se comprend à travers ces réponses (...) avant de faire du théâtre je ne connaissais pas la vraie histoire de mes ancêtres, de mes racines, l'Histoire noire, il existe beaucoup de zones d'ombre que les livres d'Histoire cachent* »²¹². Jéssica exprime sa réponse ainsi : « *J'ai découvert ce qu'était la dictature militaire grâce à Armino qui m'a poussé à faire des recherches sur Amelia Teles, j'ai aimé travailler sur la pièce « Espectros » parce que j'ai appris des choses que je ne connaissais pas, qui ne faisaient pas partie de ma vie, maintenant elles en font partie, maintenant je sais ce qu'est réellement la dictature militaire* ». Le travail que les jeunes ont réalisé avec Armino R. Pinto leur a donné une meilleure connaissance de l'Histoire, de leur histoire, de leur passé. Celui de leur lointain mais effectif héritage afro-brésilien comme l'expliquent Vítor et Fernando mais aussi celui plus récent de la dictature telle qu'énoncée par Jessica. Le Théâtre de l'Opprimé a bien une fonction éducative. Plus subtilement, il permet de pallier aux failles de l'école publique brésilienne, comme le soulignent Vítor et Fernando qui ont remarqué que certaines périodes et certains événements historiques étaient absents des apprentissages scolaires. En se réappropriant l'histoire de leur pays, leur passé afro-brésilien, ils acquièrent non seulement des connaissances élargies du monde dans lequel ils vivent mais peuvent aussi construire leur personnalité en profitant de bases plus solides, moins parcellaires et plus vraies.

Le metteur en scène Armino R. Pinto insiste lui aussi sur le rôle éducatif du Théâtre de l'Opprimé, qui permet aux jeunes de s'ouvrir, d'avoir le goût d'apprendre, de tirer d'eux ce qu'ils ont de meilleur : « *Donc ce sont de petites choses qui font que ces jeunes se comprennent*

²¹¹ “E aí comecei a me interessar, pelas coisas não aprendi na escola, entendo história, história negra”, Entretien avec Vítor Mattos, op.cit.

²¹² “é meio como uma escola só que como uma forma diferente, a gente aprende questões históricas do povo negro, a gente aprende quem são os heróis negros (...) antes do teatro nunca conhecia história real da minha ancestralidade, da minha raiz, história negra, existem muitas zonas que os livros de história escondem”, Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

d'une autre manière, parce que c'est déjà en eux, dire que c'est le Théâtre de l'Opprimé qui l'a créé est un mensonge, il ou elle l'a déjà, le Théâtre de l'Opprimé est un instrument qui fait jaillir ce que chacun a de mieux. Par exemple, Vítor, Gabriel ont recommencé à étudier grâce au théâtre, ils avaient abandonné l'école, ils apprennent du vocabulaire, ils apprennent à demander quand ils ne comprennent pas, moi j'apprends avec eux ce qu'est le racisme, je connais le racisme de nom, je ne peux pas connaître le racisme, je n'ai pas la peau noire »²¹³.

C'est Viviane Santos qui résume le mieux le rôle du Théâtre de l'Opprimé dans la formation de la personnalité de ces jeunes, leur permettant de mûrir, de devenir adulte : « *Le Théâtre de l'Opprimé est un processus de formation, je suis jeune et je suis en processus de construction de ma pensée, de ma personnalité, le Théâtre de l'Opprimé m'apporte donc de la matière, et fait le lien entre ma conscience de jeune et ma conscience d'adulte* »²¹⁴.

C. Le Théâtre de l'Opprimé comme construction d'une conscience sociale et politique

Question : « Souffrez-vous d'oppressions et en quoi le Théâtre de l'Opprimé vous permet-il de les dépasser ? »

S'exprimant sur ce qu'il aime dans le Théâtre de l'Opprimé, Gabriel indique que « *c'est qu'on travaille sur la réalité : à partir de cette réalité, de ces difficultés, nous commençons à monter des scènes, des pièces, et plus on monte de pièces, plus on réussit à dépasser les difficultés et à trouver des solutions pour s'en sortir* »²¹⁵. Fernando Alves, lui aussi, affirme : « *ici on apprend que nous devons mettre en scène nos propres histoires, on ne doit pas mettre en scène un texte tout prêt, un personnage déjà créé pour quelqu'un, on doit essayer de mettre*

²¹³ "Então essas pequenas coisas vão fazer esses jovens se entender de outra forma, Porque é uma coisa que já está neles, quem diz que o TO criou para eles é mentira, já está nele, já está nela, o TO é um instrumento que arranca de cada um, que tira o que tem de melhor. Por exemplo, o Vítor, o Gabriel voltam a estudar por causa do teatro, tinham abandonado a escola, amplia o vocabulário, aprendem a perguntar quando não sabe, eu estou aprendendo com eles o que é o racismo, sabia racismo de gabinete, não sei racismo, não tenho a pele negra", Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

²¹⁴ "Processo de formação, eu estou jovem e estou em processo de construção, de pensamento, da personalidade, então o TO traz para mim o material, e o ponto que ele faz entre a minha consciência jovem e minha consciência adulta", Entretien avec Viviane Santos, op.cit.

²¹⁵ "Também a coisa de que gosto muito do TO é que a gente sempre trabalha a realidade, (...) a partir dessa realidade, dessas dificuldades, começamos a trabalhar a criar cenas, espetáculos e quanto mais a gente consegue fazer espetáculos quanto mais a gente consegue superar as dificuldades e achamos soluções para poder sair" Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

*en scène ce qu'on vit, le montrer au public, le toucher avec nos histoires »*²¹⁶. Ainsi, le Théâtre de l'Opprimé permet aux jeunes de travailler sur leur réalité quotidienne, leur vécu et notamment ce qui l'entrave, les difficultés auxquelles ils sont confrontés. Augusto Boal insistait sur le fait que sa méthode devait s'appuyer sur la réalité des opprimés et c'est bien ce qu'ont compris les membres de Legião Itinga de TO et du Coletivo Pé de Poeta.

Interrogés sur les types d'oppressions qu'ils vivent au quotidien, Vítor affirme en ce qui le concerne : *« le racisme est ce qui me fait le plus souffrir, à cause de ma couleur de peau, je ne peux pas aller partout... et aussi il y a le problème de la police, je suis dans la rue et la police arrive, elle veut te frapper, te tuer, faire ce dont elle a l'habitude... et aussi pour le travail, je veux travailler dans une entreprise, n'importe laquelle, je ne peux pas parce que j'ai les cheveux longs, il faut les couper »*²¹⁷. Leila Santos rajoute : *« quand je vais dans des magasins, principalement à Lauro de Freitas où les agents de sécurité ont l'œil sur tout, c'est déjà pour moi une manière de me battre, je dois toujours m'habiller très bien pour avoir une bonne apparence »*²¹⁸. Et pour Romário, le simple fait de marcher dans la rue peut s'avérer dangereux : *« vous ne savez jamais quand vous allez être agressé, vous marchez dans la rue avec peur, sans savoir si vous allez rentrer en vie à la maison, c'est très difficile »*²¹⁹. Viviane affirme : *« Je suis noire, je suis de périphérie, je souffre déjà d'oppression sans même qu'elle soit déclarée, par la structure sociale elle-même »*²²⁰. Les jeunes sont unanimes : le racisme est l'oppression principale. Il se manifeste par des discriminations dans tous les domaines de la vie quotidienne, à l'embauche comme le souligne Vítor ou dans les grandes surfaces où les Noirs sont facilement suspectés d'être des voleurs, tel que le remarque Leila. Le racisme porte également atteinte à leur sécurité physique, voire à leur vie, ce que signalent Romário et Vítor.

²¹⁶ “Aqui a gente aprende que nós devemos encenar as nossas histórias, a gente não tem que encenar nenhum texto pronto, nenhuma personagem já feita por alguém, a gente tem de procurar encenar aquilo que a gente vive, mostrar para o público, tocar o público com as nossas histórias”, Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

²¹⁷ “O racismo é o que sofro mais, por ser negro eu não posso ficar em qualquer lugar...e também por isso da polícia, eu estou na rua e aí a polícia vem, quer bater, quer matar, quer fazer o que eles fazem, então.... Conta do trabalho também, quero trabalhar num negócio, de qualquer coisa aqui, eu não posso por conta que tenho o cabelo grande...aí tem de cortar”, Entretien avec Vítor Mattos, op.cit.

²¹⁸ “Quando vou nas lojas e algumas aqui principalmente em Lauro de Freitas que as seguranças sempre estão de olho, então já tem uma forma de me defender, então sempre tenho de andar bem”, Entretien avec Leila Santos, op.cit.

²¹⁹ “Você nunca sabe quando você vai ser agredido, anda nas ruas com medo sem saber se vai voltar para casa, é uma coisa muito difícil”, Entretien avec Romário Oliveira, membre du Coletivo Pé de Poeta, réalisé le 12 juin 2019 au cine-teatro de Lauro de Freitas.

²²⁰ “Eu sou negra, eu sou da periferia, já estou sofrendo opressão sem nem mesmo ser declarada, por uma estrutura social mesma”, Entretien avec Viviane Santos, op.cit.

La formule synthétique de Viviane exprime clairement le lien de causalité systématique entre la couleur de peau, l'origine sociale et l'oppression. Une autre forme d'oppression est décrite par Eunice : « *Tous les jours, nous souffrons d'oppressions, s'agissant d'un pays, d'une structure sociale où domine le patriarcat, je crois que je souffre principalement d'être une femme et de m'identifier comme telle* »²²¹. Et Leila d'ajouter : « *j'ai déjà été agressée plusieurs fois jusqu'à aujourd'hui, en passant dans la rue, dans le bus* »²²². Le machisme est bien l'autre forme d'oppression majeure qui touche les jeunes filles au Brésil.

Pour caractériser ce que la pratique du Théâtre de l'Opprimé apporte aux jeunes, Leila quant à elle indique : « *Cela me fait voir la société, la réalité avec un autre regard, (...) j'ai ouvert les yeux sur les oppressions que je vivais et que tout simplement je ne voyais pas, je ne comprenais pas tout ce qui se passait* »²²³ ; Vitória, elle aussi, affirme : « *le théâtre donne un autre regard sur le monde, maintenant je vois les scènes d'oppression au quotidien et c'est réellement choquant, et je peux d'une certaine manière intervenir dans certaines situations difficiles, mais je pense qu'on peut s'unir, je peux être avec eux, aider* »²²⁴. Selon Cassandra : « *Vous savez, quand vous avez besoin de porter des lunettes et que vous commencez à en porter, vous voyez tout très clairement, le Théâtre de l'Opprimé pour moi c'est pratiquement pareil* »²²⁵. On voit que le motif du regard apparaît en effet plusieurs fois dans leurs réponses, Cassandra utilisant même la métaphore des lunettes pour définir le rôle du Théâtre de l'Opprimé dans son quotidien, exprimant que le Théâtre de l'Opprimé permet alors à ces jeunes de mieux percevoir ces oppressions. Leila Santos déclare en outre : « *avant de faire du Théâtre de l'Opprimé, j'avais les cheveux lissés et je ne me reconnaissais pas encore comme une femme noire et c'est grâce au Théâtre de l'Opprimé avec Armino que je me suis reconnue comme une femme noire au sein de la société (...) c'est à travers le théâtre que j'ai commencé à ouvrir les*

²²¹ “Todos os dias, nós sofremos opressão, se tratando de um país, de uma estrutura social onde prevalece o patriarcalismo, eu acredito que sofro principalmente por ser mulher ou me identificar como tal”, Entretien avec Eunice Silva, membre du groupe Legião Itinga de TO, réalisé le 12 juin 2019 au Teatro Elietes Teles, Itinga.

²²² “Tem assédio que já passei várias vezes até hoje, quando passo na rua eu fui assediada, nos ônibus”, Entretien avec Leila Santos, op.cit.

²²³ “Me faz ver a sociedade com outros olhos, a minha realidade também (...) abri os olhos sobre as opressões que eu sofria que simplesmente não via, não compreendia, tudo o que se estava passando e foi através de esse teatro que comecei a abrir os olhos sobre isso”, idem.

²²⁴ “O teatro dá outra visão sobre o mundo, agora eu vejo as cenas de opressão no cotidiano e isso realmente é muito chocante e a capacidade da gente agora e eu posso de certa forma tentar inverter em algumas situações mais bruscas, mais difíceis, mas acho que eu posso estar juntos, ser uma dessas pessoas, ajudar”, Entretien avec Vitória Santos, op.cit.

²²⁵ “Sabe quando uma pessoa necessita de usar óculos, quando você começa a usar óculos, você começa a ver tudo direito, o TO para mim é praticamente isso.”, Entretien avec Cassandra op.cit.

yeux sur cela et à lutter pour mes droits de femme noire dans la société »²²⁶. Fernando affirme lui aussi : « depuis que je suis entré dans le groupe Pé de Poeta, depuis qu'on a consolidé ce collectif qui a cette responsabilité à charge, depuis que le collectif est cette bannière d'hommes et de femmes, de jeunes gens noirs, vous savez, on prend en charge cela pour soi-même, vous vous découvrez, vous vous percevez, vous vous fortifiez dans la lutte quotidienne que représente d'être un homme noir, gay, de favela, de quartier pauvre dans la société brésilienne »²²⁷. Il ressort clairement des propos des jeunes, qu'avec la pratique du Théâtre de l'Opprimé, conscients des oppressions qu'ils vivent au quotidien, ils peuvent les dépasser dans une lutte qui peut être collective et dans l'affirmation avec détermination de leur identité afro-brésilienne.

Et en effet, l'apport du Théâtre de l'Opprimé ne saurait se cantonner au domaine strictement individuel, que ce soit pour une valeur thérapeutique ou éducative, il touche aussi au collectif et à la construction d'une conscience sociale et politique. Ainsi, grâce au Théâtre de l'Opprimé, ces jeunes de Lauro de Freitas se forment en tant qu'individu, acquiert une conscience politique et sociale et peuvent désormais affirmer avec force leur identité de Noirs afro-brésiliens, discriminés par la société brésilienne.

D. Le Théâtre de l'Opprimé et la naissance en tant qu'artiste

Fernando se définit à présent comme artiste : « avec le Théâtre de l'Opprimé, je me perçois comme acteur, je me perçois comme auteur car on a écrit nos propres poésies, nos propres textes et je me perçois aussi chorégraphe »²²⁸. Romário nous indique : « j'ai découvert ce que j'aimais réellement, ce que je voulais faire, de l'art (...) je veux continuer, suivre cette

²²⁶ “Depois de entrar no TO, eu tinha o cabelo alisado e ainda não me reconhecia como mulher negra e foi através do TO com Armino que comecei a me reconhecer como mulher negra na sociedade (...) e foi através desse teatro que comecei a abrir os olhos sobre isso e a lutar pelos meus direitos como mulher negra na sociedade.” Entretien avec Leila Santos, op.cit.

²²⁷ “Depois de que entrei no Pé de Poeta, depois de que a gente consolidou o coletivo que tem essa responsabilidade de carregar, que o coletivo é uma bandeira de homens e mulheres, meninos e meninas da periferia que são negros e negras, a gente sabe se carrega isso para si, (...) você vai se descobrindo, se percebendo, se fortalecendo na luta diária que é ser um homem negro, gay, na favela, na comunidade, na sociedade brasileira”, Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

²²⁸ “Dentro do TO, eu me percebi ator, me percebi autor porque a gente escreveu nossas poesias, nossos textos e me percebi coreógrafo também”, idem.

vie d'artiste à laquelle je m'identifie »²²⁹. Pour eux comme pour plusieurs membres de Legião Itinga de TO et de Pé de Poeta, la découverte du Théâtre de l'Opprimé a été une révélation et plusieurs jeunes se destinent désormais à une carrière artistique en prise avec les réalités du monde. Ainsi, Leila, qui vit maintenant à São Paulo, se forme en tant que joker et Gabriel affirme qu'il s'entraîne depuis un an et demi en tant que joker avec Armindo et qu'il a désormais « *l'objectif de travailler avec le Théâtre de l'Opprimé dans des favelas qui n'ont habituellement aucun appui* »²³⁰. Plusieurs évoquent leur volonté de « multiplier » les techniques du Théâtre de l'Opprimé et de se former en tant que joker. En effet, si à la naissance des deux groupes, c'est Armindo R. Pinto qui prenait en charge cette fonction lors des représentations de Théâtre Forum, il l'a désormais déléguée aux jeunes acteurs, Tonny et Eunice pour Legião Itinga de TO, Gabriel, Fernando ou Leila pour Pé de Poeta. Certains lient leur pratique du Théâtre de l'Opprimé à d'autres activités artistiques tel Tonny qui travaille en tant que danseur, acteur ou dessinateur ou Eunice qui fait aussi des interventions poétiques dans la rue. Nombre d'entre eux se positionnent désormais dans le monde en tant qu'artistes.

Reconnus désormais en tant qu'artistes à Lauro de Freitas, les jeunes s'engagent dans la vie politique et culturelle de leur ville. Par exemple en juin 2019, Fernando Alves s'est présenté à la commission culturelle en Théâtre du conseil municipal ; le 15 juin 2019, le Coletivo Pé de Poeta a fait une intervention théâtrale dans le cadre d'une journée d'étude « Quelle culture voulons-nous pour Lauro de Freitas ? » organisée par la mairie²³¹, deux membres, Fernando Alves et Viviane Santos ont prononcé un discours au sujet de la politique culturelle de la ville, discours dans lequel ils ont défendu l'augmentation des budgets alloués par la municipalité aux projets culturels.

Ainsi, les entretiens réalisés avec chacun des membres des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas ont bien permis de montrer les différents apports que peut offrir la méthode d'Augusto Boal. Là encore, l'ascèse, ce passage de l'individuel au collectif, est à l'œuvre puisque le Théâtre de l'Opprimé peut au départ avoir une valeur thérapeutique, puis aider à la formation de la personnalité, permettre la construction d'une conscience sociale et

²²⁹ “Aí descobri o que realmente gostava, o que queria fazer, que era arte (...) Eu pretendo continuar, seguir nessa via de artista porque foi onde me identifiquei”, Entretien avec Romário Oliveira, op.cit.

²³⁰ “Constitui dentro de mim uma meta que é trabalhar com TO nas favelas que normalmente não conseguem receber apoio”, Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

²³¹ Vidéo en annexe et disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=sK7a5S1nha4> Consultée le 12 juin 2020.

politique jusqu'à l'affirmation de soi en tant que Noir afro-brésilien et en tant qu'artiste engagé. Il nous reste enfin à étudier l'esthétique particulière du travail mené par Armindo R. Pinto et les acteurs des deux groupes. Alliés aux techniques du Théâtre de l'Opprimé, le travail collectif, le travail poétique et corporel des deux groupes sont une dimension supplémentaire dans la construction de l'identité afro-brésilienne de ces jeunes de la périphérie de Salvador.

IV. En quoi l'esthétique théâtrale des deux troupes, Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta, renforce-t-elle la force d'affirmation et de résistance impulsée par le Théâtre de l'Opprimé ?

On reproche souvent au Théâtre de l'Opprimé, en tout cas à celui pratiqué en France, sa faible dimension esthétique, lui refusant même parfois son statut d'art. Peu de décors, de costumes, peu de travail corporel, une mise en scène basée sur des dialogues d'acteurs statiques... le Théâtre de l'Opprimé est en tension entre ses dimensions sociale et esthétique. Pourtant, ce qui m'a d'emblée marqué en découvrant le travail des deux troupes c'est la forte charge esthétique de leurs créations théâtrales : ici non plus, pas de décor ni de costume mais une profonde dimension poétique donnée par des textes, des corps, des chants, des danses et une plongée dans les racines de la culture afro-brésilienne. Interrogé sur les caractéristiques de son esthétique, Armindo R. Pinto nous répond : « *je ne conçois pas une esthétique de l'opprimé, je conçois les esthétiques des opprimés parce que l'esthétique d'une femme guatémaltèque qui plante du café est différente de celle de mon groupe de classe moyenne de l'université de São Paulo, et ici ils utilisent la capoeira et le Candomblé* »²³². Nous verrons comment l'esthétique développée ne s'oppose pas aux techniques du Théâtre de l'Opprimé mais au contraire s'appuie sur celles-ci et en retrouve même les fondements.

²³² “Não entendi estética do oprimido, entendi estéticas dos oprimidos porque a estética de uma mulher guatemalteca que planta café é diferente da estética do meu grupo de classe meia da universidade de São Paulo, e aqui eles mostram capoeira e Candomblé”, Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

A. Une création collective

Nous pouvons affirmer tout d'abord que les deux troupes de Lauro de Freitas suivent le principe fondamental du Théâtre de l'Opprimé, érigé par Augusto Boal, qui est de redonner les moyens de production théâtrale aux opprimés. Tout se fait en effet sous forme collective et c'est déjà en soi un acte d'engagement politique comme l'affirme Armindo R. Pinto : « *c'est très difficile parce que nous sommes dans un monde d'individualisme, tout est fait pour l'individualisme, tout est fait pour que je gagne, avec l'illusion d'être mon propre patron, en vérité je suis l'employé de moi-même, le monde du capitalisme, du néo-libéralisme a été créé pour les individualités, pour l'individu* »²³³. Au contraire, « *le théâtre exige le collectif, je commence à le voir lentement dans le groupe, ils commencent à comprendre qu'ils sont dans le même bateau* »²³⁴. Ainsi, pour définir son rôle de metteur en scène au sein des deux troupes, Armindo R. Pinto utilise les mots de « *maître ignorant* » ou même de « *vampire* » : si c'est bien lui qui apporte les techniques et exercices du Théâtre de l'Opprimé, il nous dit « *prendre* » ce qui vient de chacun des acteurs, il s'agit bien davantage d'un « *échange* » que d'un simple acte de direction d'acteurs. Fernando Alves, l'un des acteurs de Pé de Poeta, affirme aussi la dimension collective du travail de la troupe : « *l'esthétique de la pièce vient beaucoup de la troupe, le public voit le travail de troupe dans la pièce, la construction de la pièce est façonnée par la troupe, on participe aux constructions corporelles, on parle de ce qu'on veut dans la pièce, on participe à la création des costumes* »²³⁵. Chaque membre de la troupe va apporter ainsi au reste du groupe ses connaissances et techniques comme l'affirme Fernando Alves : « *la base c'est le Théâtre de l'Opprimé, les jeux et le fonctionnement que Boal a conçus avec le Théâtre de l'Opprimé, Armindo l'apporte au groupe, c'est ce qui domine, mais notre metteur en scène nous donne à chacun la liberté d'apporter nos mémoires, nos histoires et ce qu'on fait dans la vie, donc il y a Gabriel qui connaît les techniques du feu, du cirque, Vítor apporte la capoeira, moi le Candomblé, Viviane et Vitória qui sont gymnastes rythmiques apportent cette*

²³³ “é muito difícil porque nós estamos num mundo de individualidade, tudo é feito para individualidade, tudo é feito para eu ganhar, essa ilusão de eu ser o patrão de mim mesmo, a verdade é eu sou o empregado de mim mesmo, então o mundo todo do capital, do neo liberalismo foi criado para as individualidades, para o indivíduo”, idem.

²³⁴ “O teatro exige o coletivo, no grupo eu começo a perceber devagar, tudo é muito devagar, começam a entender que estão no mesmo barco”, idem.

²³⁵ “A estética do espetáculo é muito do elenco, a gente vê o elenco naquele espetáculo, a construção do espetáculo é moldada pelo elenco sabe, a gente participa de tudo, a gente participa da produção dos textos, a gente participa da construção do corpo, a gente participa o que a gente quer falar no espetáculo, a gente participa no figurino”, entretien avec Fernando Alves, op.cit.

perception du corps du gymnaste »²³⁶. De plus, les troupes participent au choix des thèmes de chaque pièce, aux techniques d'échauffements, à la création des textes et à la construction des scènes, et ce notamment par les techniques du Théâtre Image. Armindo R. Pinto souligne à ce sujet l'originalité de la création collective de textes poétiques lors de laboratoires de travail : « *la poésie est quelque chose de très subjectif, de très personnel, et j'ai dit : non, nous allons faire de la poésie collective, écrivez de la poésie collectivement, non plus individuellement, c'est une tentative pour comprendre ce que c'est que travailler collectivement dans un groupe* »²³⁷. De même, nous pouvons noter dans la pièce *Africa em nós* l'absence de personnage individuel au profit du collectif, c'est le peuple de la diaspora africaine au Brésil qui est représenté ici. Et ce sont d'ailleurs ces racines africaines qui sont l'une des spécificités esthétiques du travail plus particulièrement du Coletivo Pé de Poeta.

B. Une esthétique ancrée dans les pratiques culturelles afro-brésiliennes traditionnelles

Là encore, l'importance accordée à la culture afro-brésilienne dans les pièces en particulier du Coletivo Pé de Poeta ne contredit pas les principes du Théâtre de l'Opprimé mais rejoint bien ses bases comme nous l'indique Armindo R. Pinto : « *Boal disait que le groupe doit parler de sa propre culture, je ne sais pas quelle culture il y a aujourd'hui à Bahia avec la télévision, mais c'est fou parce qu'ici il y a le Candomblé, la capoeira* »²³⁸. Ainsi, loin de « *l'invasion des cerveaux* »²³⁹ dont parlait Boal dans *L'Esthétique de l'Opprimé*, les jeunes vont s'appuyer sur plusieurs aspects de leur culture (la capoeira, le Candomblé, les chants et les musiques) afin de l'affirmer, de la revendiquer et de faire ainsi œuvre de résistance.

²³⁶ “O centro é o TO, os jogos e o funcionamento que o Boal propuser com o TO, isso Armindo traz para a gente, é o que desenha tudo, o nosso diretor nos dá liberdade a cada um que está no elenco de trazer suas memórias, suas histórias e aquilo que faz na vida, então tem o Gabriel que faz coisas de fogo, coisas mais do circo, o Vítor traz a capoeira, eu com Candomblé trago isso para o grupo, a Viviane e a Vitória com a questão que são ginastas rítmicas, então trazem essa percepção do corpo também da ginasta”, idem.

²³⁷ “A poesia é algo muito subjetiv, muito pessoal, é sua, própria, eu falei não, vamos fazer poesia coletiva, escreva poesia coletivamente, não mais individualmente, é uma tentativa de entender o que é trabalhar coletivamente num grupo”, entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

²³⁸ “O Boal falava que o grupo tem que falar de sua própria cultura, eu pergunto que cultura hoje com a televisão aqui na Bahia, foi louco porque aqui tem o Candomblé, tem a capoeira”, Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

²³⁹ BOAL Augusto, « a invasão dos cerebros », *A Estética do oprimido*, op.cit. pp148-158.

1) La capoeira

Au sein du Coletivo Pé de Poeta, ce sont Vítor Mattos et Gabriel Oliveira qui se chargent d'apporter au groupe les techniques de la capoeira, cet art martial brésilien dont la musique et les chants sont parties intégrantes. D'après l'ouvrage *Capoeira, danse de combat* d'Arnaud Mansouri et Delphine Loez,

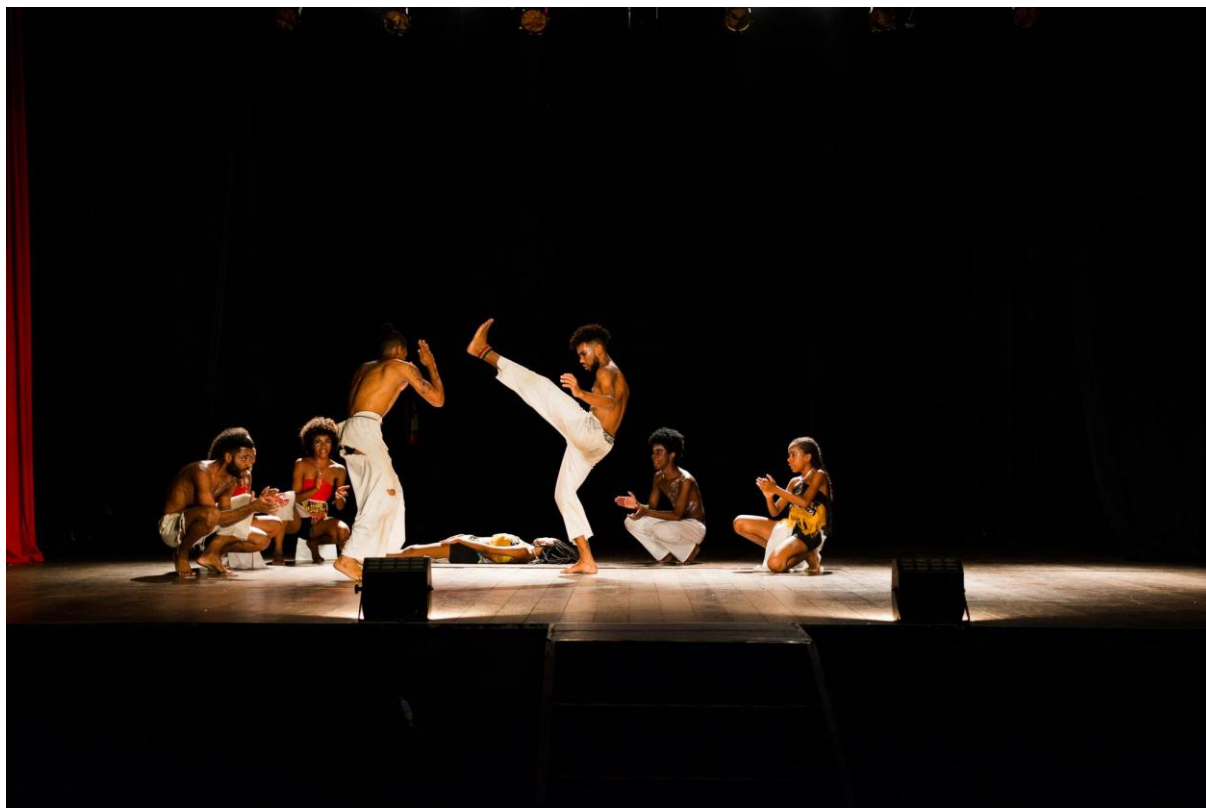
« il existe très peu d'information sur l'histoire de la capoeira, d'autant plus mystérieuse. L'on sait simplement qu'elle est née quasiment au moment où l'esclavage des Africains au Brésil prenait son essor, à la fin du XVIème siècle et qu'elle s'est développée de manière clandestine durant près de quatre siècles. Nul ne sait vraiment si, au départ, les esclaves la considéraient plutôt comme un jeu et une forme de délassement ou au contraire comme un outil pour s'entraîner physiquement et recouvrer un jour la liberté. Il est probable qu'elle soit née de la simple et nécessaire volonté d'être libre. Les esclaves, qui n'avaient aucun droit civique, la pratiquaient en cachette. Et, pour dissimuler aux Portugais leur entraînement, ils ont intégré des mouvements de danse, des instruments de musique et des chants à la lutte. Leur possible finalité était la révolte »²⁴⁰.

La pièce *Africa em nós* du Coletivo Pé de Poeta relate bien cette naissance de la capoeira comme étape de la construction de l'identité de la diaspora africaine au Brésil : c'est dans la pièce la scène finale de l'histoire du peuple africain au Brésil, elle se situe après l'épisode du *quilombo* et le meurtre d'une jeune femme par l'ennemi blanc, la résistance s'organise. On assiste alors à un combat de capoeira entre Gabriel et Vítor tandis que les autres acteurs entonnent le chant le plus connu « *Paranáúê* »²⁴¹ qui relate la volonté de retour dans la favela Parana. Cette scène fait la transition avec les scènes de racisme actuel qui seront présentées en Forum.

²⁴⁰ MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005, p. 14.

²⁴¹ *Paranáúê, Paranáúê, Paraná,
Vou m'embora pra favela Parana
Como eu ja'disse que vou Parana
Tem batuque todo dia Parana
Mulata de qualidade Parana
Eu aqui não sou querido Parana
Mas na minha terra eu sou Parana
Vou m'embora qu é cedo Parana
Que de noite eu tenho medo Parana
Paranáúê, Paranáúê, Paraná
Paranáúê, Paranáúê, Paraná*

MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005, p. 43.



Scène de capoeira dans la pièce *Africa em nós* : combat entre Gabriel et Vítor, au centre le corps allongé de Viviane, représentant le meurtre de l'ennemi blanc et la nécessité de la résistance noire. (Photo : Armino R. Pinto, 2018)

Cependant, la capoeira va aussi être utilisée dans le travail d'échauffement de la troupe et va ainsi modeler le corps des acteurs comme nous l'explique Gabriel : « *J'ai toujours fait de la capoeira ; quand je suis arrivé au théâtre, j'ai commencé à utiliser mon corps d'une façon plus dansante, j'ai commencé à tester les possibilités d'une façon moins rigide, avec plus de mollesse dans le corps, d'une manière plus dansante, moins agressive, j'ai commencé à faire de la capoeira angola qui est un type de capoeira plus dansant, plus calme, plus lent, pour casser les habitudes corporelles, je pense que la capoeira a pris une bonne place dans la pièce Africa em nós, elle modifie bien le corps des acteurs* »²⁴². Ici Gabriel fait la distinction entre deux types de capoeira, la capoeira angola et la capoeira régionale :

« La capoeira angola. Il s'agit de la capoeira originelle, qui a continué d'évoluer doucement avec les mentalités. Pour se distinguer de l'autre forme inventée par Mestre Bimba, cette capoeira traditionnelle s'est nommée « angola ». Non qu'elle soit née en Afrique et particulièrement en Angola : ce choix traduit plutôt un désir et une manière de revendiquer des

²⁴² «Eu sempre fiz capoeira, quando fui no teatro comecei a usar o corpo de forma mais dançante, comecei a testar possibilidades assim de forma menos rígida, com mais maleabilidade no corpo, mais dançante, menos agressiva, comecei a fazer capoeira angola que é a capoeira mais dançada, mais calma, mais devagar, mais agradável de se ver, diferente da regional, que é mais agressividade. Foi um pouco difícil quebrar esse corpo, e acho que encaixou bastante na nossa peça *Africa em nós* a capoeira, está modificando bastante o corpo dos atores», Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

racines, de se lier au continent noir et aux ancêtres esclaves, de marquer une filiation.

La capoeira régionale. Mestre Bimba a créé plus qu'une académie : il a renouvelé le schéma traditionnel de la capoeira en l'orientant vers les arts martiaux orientaux, créant un programme d'entraînement physique, des enchaînements spécifiques, de nouveaux mouvements.

Existent donc deux capoeiras, qui n'ont plus en commun que le nom, quelques chants, les instruments et leur passé.

La capoeira angola se joue sur des rythmes plutôt lents, près du sol ; à la grâce des gestes se mêlent beaucoup de ruse, une certaine malice. Les capoeiristes jouent réellement l'un avec l'autre, se mystifient, théâtralissent les coups, feignent la fatigue ou la souffrance et dansent parfois ensemble un « pas de deux » codifié.

La capoeira régionale, elle, relève plutôt de la démonstration de force, d'agilité ; les acrobaties prédominent. Celui des deux qui tournoiera le plus vite imposera son rythme et maîtrisera son adversaire »²⁴³.

Dans la vidéo du travail d'échauffement en capoeira mené par Gabriel Oliveira²⁴⁴, on retrouve en effet des mouvements traditionnels. En premier lieu, il y a, bien sûr « la ginga », « c'est le mouvement de base de la capoeira, une garde extrêmement mobile, qui permet au joueur de se déplacer autour de son adversaire, et d'enchaîner tous les mouvements d'attaque, de contre-attaque et de défense ». « La ginga : le balancement. Le verbe « gingar » signifie « se dandiner » ou en termes de marine -beaucoup de capoeiristes étaient des marins, des pêcheurs ou des dockers qui donc fréquentent des gens de mer- la godille, c'est-à-dire une manière spécifique et fluide d'utiliser les rames »²⁴⁵. D'autres mouvements sont présents comme l'« armada », littéralement armée. Coup de pied circulaire avec le tranchant du pied, effectué en tournant sur soi-même (position de départ, le dos à l'adversaire)²⁴⁶ ou encore la « meia-lua », la demi-lune, le croissant. Coup de pied circulaire »²⁴⁷.

Si la capoeira permet bien aux jeunes de Lauro de Freitas de revendiquer leur culture afro-brésilienne, ces derniers font aussi de nombreuses allusions au culte du Candomblé.

2) Le Candomblé

Le Candomblé est une religion de matrice africaine née au Brésil au XIX^{ème} siècle et bien implantée notamment à Bahia. Selon Roger Bastide, « Bahia reste la ville sainte, avec ses

²⁴³ MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005, p.18.

²⁴⁴ Vidéo « échauffements- capoeira », Annexes.

²⁴⁵ MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005, p. 79.

²⁴⁶ Ibidem, p. 80.

²⁴⁷ Ibidem, p. 83.

candomblés où, dans les nuits tièdes des tropiques, les filles des dieux dansent sous le « martellement » des tambours »²⁴⁸.

La présence du Candomblé dans le travail des troupes de Lauro de Freitas est une manière d'affirmer l'identité afro-brésilienne des jeunes mais aussi une forme de résistance à l'heure où la religion évangéliste tend à supplanter les religions traditionnelles. C'est ce que suggère Armindo R. Pinto : *« Pourquoi le Candomblé ? Parce qu'une grande partie des Noirs sont évangélistes à Bahia, et donc « l'acarajé » qui a un sens religieux, les Evangélistes l'appellent « gâteau de Jésus ». Et quand vous vous appuyez sur ces deux acteurs qui sont du Candomblé, vous brisez les préjugés des autres acteurs sur cette religion, nous avons été dans un lieu de culte « terreiro », nous avons représenté la pièce dans un lieu de culte de Candomblé »²⁴⁹*. Le metteur en scène fait référence ici à la représentation de la troupe en novembre 2018 au terreiro Ilê Axé Ofá Omim Odé da Yalorixá Aluandency de Lauro de Freitas que nous présentons en annexe vidéo et disponible sur You Tube. Armindo a ainsi fait appel à deux personnes du groupe Leila Santos et Fernando Alves pour intégrer le Candomblé dans le travail de la troupe. Voici ce que nous indique ce dernier : *« Armindo m'a mis au défi, il m'a provoqué. Quand il a découvert que j'étais du Candomblé, il m'a mis au défi d'utiliser les mouvements, les questionnements du Candomblé au théâtre. Je me suis demandé comment utiliser les mouvements du Candomblé et certaines vibrations et Armindo a proposé de les lier à la méthode de danse Laban, ce que j'ai fait et c'était très bien réussi. Et c'est pour cela qu'aujourd'hui je pense poursuivre cette ligne de recherche dans le cadre de ma Licence à l'université, travailler sur cette mémoire du corps noir, sur cette dialectique avec cette mémoire ancestrale, affective, historique du culte africain qui est enracinée dans notre propre culture bahianaise... ces corps, par le fait d'être noirs, sont connectés »²⁵⁰*. Fernando se consacre à la partie spécifique liée au culte du Candomblé, Leila se charge davantage de la danse afro. Elle nous explique par exemple comment les mouvements de danse vont permettre de

²⁴⁸ BASTIDE Roger, *Le Candomblé de Bahia*, Paris-La Haye, Plon, 2000, p. 42.

²⁴⁹ “Porque o Candomblé? Porque grande parte dos negros inclusive são evangelistas na Bahia, então o acarajé que tem o sentido religioso, os evangelistas o chamam bolinho de Jesus. E ahi quando você traz esses dois do Candomblé, acaba quebrando os preconceitos dos outros ao Candomblé, porque nós fuimos num terreiro, nos apresentamos a peça num terreiro de Candomblé.” Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

²⁵⁰ “O Armindo me deu esse desafio, me provocou, quando ele descobriu que eu era do candomblé, ele me desafiou a usar os movimentos, as questões do candomblé para o teatro. E aí eu pensei em usar os movimentos do candomblé e algumas vibrações e Armindo propôs de juntar isso ao Laban e eu juntei e deu super certo e por isso hoje estou pensando em essa perspectiva de pesquisa já que estou fazendo bachilerato, em essa memória do corpo negro, em essa dialética com essa memória, ancestral, afetiva, histórica do culto afro que está enraizada na nossa cultura baiana mesmo...esse corpo, por ser negro, eles estão conectados.” Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

« démécaniser », selon le mot de Boal, le corps des acteurs pour construire un corps noir : « *J'ai déménagé à São Paulo et là j'ai donné un atelier de Théâtre de l'Opprimé et racines africaines, j'ai fait tout le travail sur le corps que l'on fait avec Armino dans le groupe Pé de Poeta, j'ai fait tout ce type de travail corporel, le corps noir, les danses, le quilombo, et les participants de l'atelier ont commencé à sentir des douleurs, à être fatigués, ils demandaient à tout moment d'arrêter, mais j'ai quand même continué, j'ai continué pour pouvoir travailler, briser ce corps qui était habitué uniquement au théâtre traditionnel* »²⁵¹. Lors de la séance d'observation du 15 avril, j'ai pu assister à un travail d'échauffement du Coletivo Pé de Poeta, mené par Fernando Alves et lié aux danses spécifiques des Orixás, ces divinités anthropomorphiques du Candomblé. Fernando expliquait que tout partait du pelvis, des organes sexuels, du bassin auquel on doit donner des mouvements circulaires qui s'étendent ensuite aux épaules et à la tête.

Cependant la danse des Orixás ne se limite pas à un simple travail d'échauffement, elle fait partie intégrante de certaines créations théâtrales des deux groupes de Lauro de Freitas, et notamment bien sûr de la pièce *Africa em nós*, comme l'explique Leila : « *La danse africaine est à tout moment de la pièce mais il y a un moment spécifique, le temps de la fête quand ils arrivent au quilombo, qui est leur endroit, c'est là que commence la fête. Il y a d'abord la fête religieuse, menée par Fernando qui bénit le lieu, et ensuite arrive ma partie, celle de la danse afro, on emploie les éléments et les mouvements des Orixás. Chaque Orixá a un mouvement et on fait ce mouvement mais d'une façon plus dansée* »²⁵². Et Leila nous indique alors les gestes spécifiques de chaque Orixá : « *Il y a Oxum, là les mouvements de cette Orixá sont toujours plus lents et liés à l'eau car c'est la déesse de l'eau douce. Il y a aussi la déesse des eaux salées Yemanjá, on a les mouvements d'Ogum, liés à la chasse, à la forêt, on se fraie un chemin dans la forêt... et il y a aussi Iansã, liée au vent, au feu. Les quatre éléments, la terre, l'eau, le feu, l'air sont toujours liés aux Orixás qui les représentent* »²⁵³.

²⁵¹ “Mudei para São Paulo e aí fiz uma oficina de Teatro do Oprimido e raízes africanas, fiz todo esse trabalho de corpo que o Armino faz com Pé de Poeta, fiz todo esse tipo de trabalho, o corpo, o corpo negro, as danças, o quilombo...e aí as pessoas que fizeram essa oficina, sentiram o corpo dolorido, se sentiam cansados, todo o momento pediam para parar, mas mesmo assim, continuei, continuei para poder trabalhar, quebrar esse corpo que estava já acostumado só com teatro normal.” Entretien avec Leila Santos, op.cit.

²⁵² “A dança africana está a todo o momento da peça mas tem um momento específico que é a parte da festa, quando chega o quilombo, que ele reconhece esse lugar, que esse lugar é dele, aí começa a festa. Primeiro começa a festa religiosa que é com Fernando, que está benzendo este lugar, e aí chegou a minha parte, que é a parte da dança afro, a gente usa os elementos e os movimentos dos Orixás. Cada Orixá tem um movimento e a gente usa esse movimento só que de uma forma mais dançada”, Entretien avec Leila Santos, op.cit.

²⁵³ “Tem Oxum e aí os movimentos dela são sempre mais lentos e é sempre água, movimentos de água porque ela é a deusa da água, da água doce. E aí tem a deusa da água salgada que é a Yemanjá, tem os movimentos de Ogum, que é movimento de caça, movimento que está na mata, então a gente vai abrir a mata e tem Iansa, também que é



Dans ces deux images, mouvements liés à l'eau et dédiés à l'Orixá Oxum dans la pièce *Africa em nós* (Photo : Armindo R. Pinto, 2018)

vento, que é fogo, a gente está sempre usando os elementos, terra, água, fogo e ar com Orixás porque eles são presentes nesses elementos”, idem.



Le motif du miroir lié à l'Orixá Yemanjá dans la pièce *Africa em Nós* (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)



Mouvements plus vifs, liés à la chasse, dédiés à l'Orixá Ogum dans la pièce *Africa em nós* (Photo : Nelly Chapuy, mai 2019)

Si, dans la pièce *Africa em nós*, la présence des Orixás passe plutôt par la danse, la pièce *Espectros* introduit l'Orixá Exu en tant que personnage. Dès le début de la pièce, les personnages parlent de lui puis Exu intervient dans un monologue. Le journal de bord du

Coletivo Pé de Poeta nous présente ainsi cette partie de la pièce, les discussions autour d'Exu, puis son apparition sur scène et sa prise de parole :

« Après le passage où chacun exprime comment il se sent, on commence à parler du passé, plus précisément de ce que chacun mangeait quand il était enfant. Et, à un moment quelqu'un détourne la conversation pour aborder l'ancestralité et évoque alors Exu, qui est rejeté tel le diable par le reste de la troupe qui sort du plateau laissant seulement l'interprète d'Exu. Celui-ci se présente et questionne le public sur les raisons de son rejet. On peut résumer ses paroles ainsi :

« Pourquoi suis-je diabolisé ? Que font tous mes efforts pour être aimé ? Vous m'appellez démon mais si vous regardez bien ce n'est pas vrai, à part que j'ai une queue. Je me suis approché de vous, j'ai goûté le meilleur de la vie et j'ai aimé. Ah, comme j'ai aimé ! N'allez pas me renier ! Ne me reniez pas ! Je suis Exu, la bouche de l'univers. Je suis la vie. Je suis le chemin. Je suis noir ! »²⁵⁴

La dernière phrase du monologue indique bien le lien entre Exu et la revendication de l'identité noire. En effet, d'après Fernando Alves, Exu n'est pas seulement un être divin mais c'est aussi un être humain, c'est un intermédiaire entre les esprits et les hommes ; il condense tous les clichés que les Blancs ont des Noirs et il a notamment la couleur du Diable. Ce sont les Blancs qui en ont fait un équivalent du Diable. Roger Bastide consacre un chapitre entier à la présentation de cet Orixá et note ses ambiguïtés : être malicieux, caractère diabolique, principe du mal, intermédiaire entre le monde des humains et celui des Orixas, « *régulateur du cosmos, ouvrier des barrières, traceur de chemins* »²⁵⁵. Fernando nous explique ainsi pour quelles raisons il a choisi de parler d'Exu dans la pièce *Espectros* et fait avec émotion le lien avec les souffrances actuelles des Noirs au Brésil : « *J'ai apporté dans la pièce la personnalité très forte d'Exu, dans le Candomblé, on dit qu'Exu est la bouche de l'univers, qu'il mange tout, c'est moi aussi qui questionne ma pratique religieuse. Je suis du Candomblé mais je me demande pourquoi est-ce que le Candomblé n'est pas capable de résoudre tous les problèmes du monde dont je souffre en tant qu'homme noir... Nous sommes des personnes sensibles et faibles qui essayons de paraître fortes mais nous souffrons à l'intérieur de ce système parce que l'image*

²⁵⁴ E após as colocações de como estão se sentindo ocorre, começa a conversa sobre o passado, mas especificamente sobre o que cada um comia. E em certo ponto da conversa entre os amigos alguém puxa a conversa para falar sobre a ancestralidade trazendo com isso Exu, que é demonizado pelo restante do elenco que sai do palco deixando somente o intérprete de Exu. Exu se apresenta, e questiona o público do porquê de terem o demonizado. Sua fala pode ser resumida em:

“Mas como eu vim parar demonizado? E todo o meu esforço para ser o primeiro cultuado? Vocês me chamam de demônio, mas se olharem direito não sou, só eu que tenho rabo. Me aproximei de você, provei o melhor da vida e gostei. Ah, como eu gostei... Não venha me negar não. Não me negue! Eu sou Exu, a boca do universo. Eu sou a vida. Eu sou o caminho. Eu sou preto!” Journal de bord de Pé de Poeta, Annexes p. 255.

²⁵⁵ BASTIDE Roger, *Le Candomblé de Bahia*, op.cit. p. 213.

que l'on a des Noirs est que nous sommes des hommes forts, virils et qui résistent à toute souffrance... et c'est faux... parce que l'homme noir souffre, l'homme noir est totalement acculé dans la société, donc c'est cela que j'ai voulu apporter dans cet extrait ».²⁵⁶

A cette présence corporelle et scénique de la capoeira, de la danse des Orixás, qui fondent l'identité noire des jeunes de Lauro de Freitas, nous pouvons ajouter celle des chants.

3) Les chants

Dans la pièce *Africa em nós*, nous avons pu noter deux chants qui font appel aux racines afro-brésiliennes des membres du Coletivo Pé de Poeta et sont liés notamment au *quilombo*, ces communautés de marronage créées par les esclaves fugitifs. En effet, la construction de la pièce a été pour les jeunes de Lauro de Freitas l'occasion de s'interroger sur leurs racines et de se rendre au Quilombo de Quingoma de Lauro de Freitas où ils ont pu interviewer la maîtresse des lieux Dona Ana²⁵⁷. Ils ont ainsi pu faire le lien entre l'imaginaire idéalisé du *quilombo* historique et les difficultés actuelles de la communauté soumise aux pressions de l'Etat qui veut récupérer les terres. Un des chants de la pièce a été repris du Quilombo de Quingoma tandis que l'autre, créé par le groupe, revendique avec force l'identité des habitants du *quilombo* : « *Quilombo é nosso canto* »²⁵⁸.

Ainsi, les jeunes de Lauro de Freitas affirment leur identité afro-brésilienne grâce à la capoeira, aux danses et mouvements issus du Candomblé, aux chants du *quilombo*. Cela fait partie intégrante de leur esthétique théâtrale tout comme la grande poésie qui se dégage de chacune de leur pièce.

²⁵⁶ “Eu trago a personalidade muito forte de Exu, no Candomblé a gente fala que Exu é a boca do universo, que come tudo, sou eu também que questiono a minha religiosidade, eu sou do Candomblé mas porque é que o Candomblé não é capaz de resolver todos os problemas do mundo que eu sofri em quanto homem negro... nós somos pessoas sensíveis e fracas que tentam parecer fortes mas nós sofremos dentro desse sistema porque a ideia que se tem do negro, é que são homens fortes, viris e que não sofrem com nada ...e isso não é verdade... o homem negro sofre, o homem negro é totalmente cobrado na sociedade, então é a isso que tento chegar nesse trecho.” Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

²⁵⁷ Vidéo de l'interview de Dona Ana par le Coletivo Pé de Poeta en août 2017, en annexe et disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=-AEPmKp0-cA&t=8s> Consultée le 12 juin 2020.

²⁵⁸ Littéralement : “Quilombo est notre chant.”

C. Une esthétique chargée de poésie

Là encore, par cette recherche constante de poésie, les deux groupes menés par Armindo R. Pinto rejoignent l'une des caractéristiques essentielles du Théâtre de l'Opprimé, l'importance accordée aux créations métaphoriques. Nous définirons d'abord la notion de métaphore selon Augusto Boal avant d'étudier la présence de la poésie dans le travail des deux troupes, poésie visible dans les jeux et exercices, les textes poétiques et le corps.

1) La notion de métaphore dans le Théâtre de l'Opprimé

C'est dans son dernier ouvrage, *A Estética do oprimido* qu'Augusto Boal s'attarde sur la notion de métaphore, en faisant même le propre de l'Homme : « *Aucun autre être vivant n'est capable de faire des métaphores* »²⁵⁹, dit-il ainsi. Voici la définition qu'il donne précisément de la métaphore : « *La métaphore transpose quelque chose qui existe dans le contexte quotidien à un autre contexte. Ou construit avec une autre substance l'image de la réalité originale, comme un tableau ou une statue. La métaphore est une vision organisée du monde –ce n'est pas une « chose», c'est autre « chose» : une vision de la chose. La métaphore est « meta » : au-delà de* »²⁶⁰. Selon Boal, le travail sur la métaphore est nécessaire à l'opprimé pour que celui-ci puisse résister à « *l'invasion des cerveaux* », c'est-à-dire aux images du réel véhiculées par la classe dominante, par l'opresseur (à travers notamment la télévision) et prendre à son tour possession du réel : « *Cela fait partie de notre esthétique de créer les conditions pour que les opprimés puissent développer leur capacité de symboliser, de faire des paraboles ou des allégories qui leur permettent de voir, à distance, la réalité qu'ils doivent modifier* »²⁶¹. De même, pour Bárbara Santos, la création de métaphores est fondamentalement liée à l'exercice de l'ascèse : « *La production esthétique de métaphores est l'exercice fondamental de l'ASCESE,*

²⁵⁹ “Mas nenhum outro animal é capaz de construir metáforas”, Boal Augusto, *A Estética do oprimido*, Rio de Janeiro, Garamond, 2009, 256p, p. 121 (Traduction par nos soins).

²⁶⁰ “A metáfora, no sentido etimológico de *translação* e “*transsubstanciação*” transpõe algo que existe no contexto cotidiano para um contexto diferente –como palavra deslocada do seu texto para outro. Ou constrói, em outra substância, imagens da realidade original, como um quadro ou uma estátua. Metáfora é visão organizada do mundo –não é *a coisa* é *outra coisa*: uma visão da coisa. Metáfora é *meta*: é *além de*”, *ibid.* p. 119 (Traduction par nos soins).

²⁶¹ “Faz parte da nossa estética criar condições para que os oprimidos possam desenvolver sua capacidade de simbolizar, fazer parábolas e alegorias que lhes permitam ver, a distancia, a realidade que devem modificar.”, *ibid.* p.122.

parce que, chaque fois que, devant un problème, nous cherchons la manière de le représenter, nous devons sortir de la position de celui qui le vit pour celle de celui qui l'observe »²⁶². Armindo R. Pinto n'a de cesse dans le travail qu'il propose aux jeunes de favoriser l'émergence de métaphores et par là-même de la poésie.

2) Jeux de Théâtre de l'Opprimé et métaphores

Cette importance de la création métaphorique apparaît d'abord dans les jeux et exercices proposés en échauffement ou en prémices de la construction de scènes. Il s'agit pour le metteur en scène d'aider les jeunes à développer leur capacité langagière, leur vocabulaire. Par exemple, Armindo R. Pinto clôt souvent la séance d'atelier de Legião Itinga de TO par l'exercice du portrait chinois : chaque membre du groupe doit alors répondre à une des propositions suivantes : « si j'étais une chaussure, je serais... », « si j'étais une odeur, je serais... », « si j'étais un moment de la journée, je serais... ». En outre, les exercices liés à la production de métaphores aident bien souvent à la création théâtrale et font partie d'un processus collectif. Par exemple, lors de la séance du 3 avril 2019 du groupe Legião Itinga de TO, Armindo R. Pinto a proposé un exercice collectif en cercle où chacun devait compléter le début de phrase suivante : « *Itinga est...* », cela a donné lieu bien évidemment à la création de multiples métaphores : « *Itinga est un avocat* », « *Itinga est un ananas* », « *Itinga est un constant labyrinthe* », « *Itinga est une monnaie à deux faces* », et la métaphore qui a donné son titre à la pièce : « *Itinga est une partie de mon corps* ». A la suite de cet exercice, les jeunes étaient invités par groupe de cinq à construire une scène de la vie quotidienne d'Itinga à partir d'une de ces métaphores. J'ai ainsi participé à la construction de la scène correspondant à la métaphore « *Itinga est une monnaie à deux faces* » ; je jouais une Française qui avait le désir d'emménager à Itinga et les habitants me prévenaient des bons et des mauvais côtés de la ville : agressions, violence pour le côté pile mais aussi présence artistique grâce au théâtre, à l'art graphique pour le côté face.

Une des caractéristiques du travail d'Armindo R. Pinto est la création de métaphores par l'intermédiaire de la manipulation de feuilles de papier. Par exemple au début de la pièce *Africa em nós*, les acteurs proposent aux spectateurs de fabriquer un petit bateau en papier, celui-ci devient ensuite la métaphore du navire négrier tandis qu'un des acteurs prononce une poésie : « *je suis un bateau en papier* ». De même, au début de la pièce *Espectros*, chaque acteur façonne une feuille blanche puis la présente au public en proposant une métaphore liée à la

²⁶² “A produção estética de metáforas é exercício fundamental de ASCESE, porque, cada vez que, diante de um problema, buscamos formas de representá-lo, temos de sair da posição de quem o vive para a de quem o observa.” SANTOS, Bárbara, *Teatro do oprimido. Raízes e asas*, op. cit. p. 203 (Traduction par nos soins).

mémoire enfouie, celle de l'aiguille, de la maison abandonnée, de la boucle... L'atelier du 10 juin 2019 de Legião Itinga de TO a été consacré à un exercice avec une grande feuille de journal : chacun devait d'abord individuellement façonner, puis jouer, danser avec la feuille. Puis par deux, les acteurs devaient créer une scène liant les deux imaginaires racontés par la feuille. Cet exercice a donné lieu à une scène de la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* dont je n'ai pu voir la représentation en novembre 2019. D'après une photo de celle-ci, la troupe a utilisé une feuille de journal où était peint en noir un corps grandeur nature, le torse criblé de taches rouges. A un moment du spectacle, la feuille était posée à terre et les acteurs l'entouraient, assis avec de petites bougies disposées à leur pied. Nul doute que cette feuille de journal se faisait le symbole métaphorique de la souffrance et des violences infligées au peuple noir brésilien. Là encore, cet usage de la feuille de papier rappelle un exercice d'Augusto Boal : « Dessiner son propre corps », mais là où l'homme de théâtre proposait de rendre « *les participants extrêmement conscients que nous sommes un corps* »²⁶³ de façon individuelle, le travail de la troupe Legião Itinga donne à ce corps noir une dimension sociale et politique et atteint une dimension collective.



Le bateau en papier, métaphore du navire négrier mais aussi des vies à la dérive des Noirs du Brésil dans la pièce « *Africa en nós* ». (Photo : Armindo R. Pinto, 2018)

²⁶³ BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, op.cit. p. 130.



Lors de cette répétition de la pièce *Espectros*, Vitória présente une feuille de papier de la forme d'une maison abandonnée dont on a oublié les histoires tandis qu'à droite de l'image on voit la feuille de papier sous la forme d'une aiguille qu'a façonnée Gabriel. Celle-ci coud toutes les histoires pour ne pas oublier le passé. (Photo : Nelly Chapuy, juin 2019)



Scène dansée et métaphorique à partir de feuilles de journal dans la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*. (Photo: Armino R. Pinto, septembre 2019)



Corps noir à taille humaine sur une feuille de journal dans la pièce *Meu corpo é uma parte do meu corpo*. (Photo : Armino R. Pinto, septembre 2019)



Triste veillée funèbre dans la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*. (Photo : Armino R. Pinto, septembre 2019)



Taches rouges représentant les blessures, le sang sur ce corps noir, symbole des violences subies par la population afro-brésilienne. (Photo : Armino R. Pinto, septembre 2019)

Ainsi, si le travail sur les métaphores des groupes de Lauro de Freitas s'initie à partir de jeux et d'exercices, il va prendre toute son ampleur dans la création de textes poétiques.

3) Les textes poétiques :

Nous allons étudier ici plus en détail les poésies créées collectivement par le groupe Pé de Poeta pour la pièce *Africa em nós*, lors du laboratoire « Samedi de Poésies »²⁶⁴ le 3 juin 2017. Les thématiques renvoient à l'histoire de la diaspora africaine au Brésil : la traversée en bateau, puis les douleurs de l'esclavage et de la perte d'identité jusqu'à la résistance et l'affirmation du peuple noir.

²⁶⁴ Laboratoire de création collective de poèmes par différents membres du Coletivo Pé de Poeta : Ana Mari, Fernando Alves Isis Valentini, Juan Mércio, Leila Santos, Lewá Rebouças, Maria Kamilly, Maria Carolina, Matheus Lopes, Manoel Costa, Luan, Isaías, Lucas, Luan Pereira, Lewá Rebouças, Silvio Duarte, Suellem Santos, Suzana Suzarte, Viviane Santos, Vitória Santos. Annexes p. 198-200.

(a) *Métaphores marines : le motif de la traversée et les souffrances de l'esclavage*

Tout d'abord, plusieurs poèmes empruntent à l'imaginaire marin évoquant la traversée des esclaves d'Afrique au Brésil, en proie aux tempêtes :

*« Nous affrontions la forte tempête des mers
Dans chaque mémoire surgit ainsi un cri de conscience
J'ai plongé dans une mer qui n'était pas la mer »²⁶⁵.*

Un autre poème évoque les êtres laissés à la dérive, qui ne sont plus maîtres de leur sort, à travers la métaphore du bateau en papier ou de la marionnette :

*“Je me vois tel un petit bateau en papier
Mes mers sont l'air
Je navigue dans les souvenirs
Parmi les ports
Les ancres jetés”*

*Moi le bateau...je traverse
Je navigue sans but
Je suis une marionnette, je ne décide pas où je suis”²⁶⁶*

Si ces métaphores peuvent évoquer la traversée des esclaves noirs jusqu'au Brésil, Gabriel Oliveira nous en donne une interprétation plus moderne. Elles feraient ainsi référence aux Brésiliens actuellement, qui vivent sans but, à la dérive, dominés par les puissants : *« Nous sommes un bateau, nous naviguons selon les flots, avec le vent qui nous emmène, on n'arrive jamais à tracer nos propres chemins, on est des marionnettes, ce sont toujours les autres qui guident, on est tout le temps manipulés par les médias, par le gouvernement. On voit aussi*

²⁶⁵ Enfrentávamos a forte tormenta dos mares,
Dentro de cada memóriaurgia assim um grito de consciência.
Mergulhei em um mar, um mar que não era o mar.

²⁶⁶ Me vejo um barquinho de papel
Meus mares são ar.
Navego em lembranças
Entre portos,
No derramar de âncoras.
Eu barco... atravesso
Navego disperso.
Sou marionete, não decido onde estar.

beaucoup de personnes qui vivent dans la rue, ou toute autre situation de détresse et on ne peut jamais aider, tout comme des corps fatigués, jetés à la mer »²⁶⁷.

D'autres poèmes évoquent les souffrances subies par les esclaves noirs et notamment la douleur physique, l'épuisement ou les privations:

*“Moi bateau... je crie noyé
Je vois des corps fatigués
Jetés à la mer*

*Je souffre de la faim, de la soif
J'irai boire mon propre sang
Je ne peux pas mourir maintenant”²⁶⁸*

A cette douleur physique, se joint la souffrance morale de la perte de soi, de la perte de son passé, comme le suggère ce passage du texte de Fernando Alves “Navire négrier”

*“Il n’y avait plus d’air, nulle paix à l’horizon
J’ai fondu en larmes, j’ai cherché un abri
Mais ils m’ont pris pour un idiot
Ils ont déformé mon histoire, ils ont sous-estimé mes capacités
Ils ne m’ont pas laissé te manquer”²⁶⁹*

Dans cet autre extrait, est évoquée la perte de l'identité :

²⁶⁷ “Nós somos um barco, nós navegamos de acordo com o mar, com o vento que nos leva, a gente nunca consegue criar nossos próprios caminhos, a gente sempre é marionete, sempre os outros que guiam, a gente é sempre manipulado pela media, sempre manipulada pelo governo. A gente vê várias pessoas ali em situação de rua o seja em qualquer outra situação carente e a gente nunca pode ajudar como corpos cansados jogados ao mar, não posso ajudar”. Entretien avec Gabriel Oliveira, op.cit.

²⁶⁸ “Eu barco... grito afogado!
Vejo corpos cansados,
Jogados ao mar.

Sinto fome, sede
Irei beber meu próprio sangue.
Não posso morrer agora”.

²⁶⁹ “Ar já não tinha, paz nem se via
Prendi o choro, procurei abrigo,
Mas me viam como mudo.
Deformaram minha história, suestimaram minha capacidade
Não me deixaram sentir saudade.”
“Tormenta”, Manoel Costa, Lewá Rebouças, Isis Valentini, Viviane Santos

A la dérive...

Dans l'immensité de l'homme

Blanc, je me perds

Mais je suis déjà perdu

Je me souviens de mes ancêtres

Dans le visage de mes frères

Et soeurs je me vois.

Dans la cale exigüe on voit toute

L'Afrique, la douleur, la faim, et la tristesse

Me consume

Mais l'unique certitude

Que j'ai c'est que je mourrai

Sans nom²⁷⁰!

Fernando Alves nous explique son poème ainsi, insistant sur la perte d'identité symbolisée par l'absence de nom: *“Le Noir fait déjà partie de ce bateau, alors il est à la dérive juste avec le navire, l'embarcation et moi je commence à retrouver ces mémoires comme si le Noir arrivait dans cet état de “banzo”, de mélancolie, cet état où “je me rappelle mes ancêtres”. Et ensuite l'unique certitude de cette personne est non pas qu'elle va vivre ou mourir parce que le*

²⁷⁰“ Navio Negreiro

Na imensidão do homen
Branco, me perco.

Mas já estou perdido.
Lembro dos meus ancestrais,
No rosto dos meus irmãos
E irmãs, me vejo.

No pequeno porão se vê toda a
Africa, a dor, a fome, e o lamento
Me consome.

Mas a única certeza que
Tenho, é que morrerei
Sem nome!”

*sentiment est déjà de mort mais qu'elle n'a plus de nom, parce qu'elle n'est plus nommée par son nom, "je mourrai sans nom", oublié*²⁷¹.

A plusieurs reprises, l'homme blanc, coupable des souffrances de l'esclave noir, est évoqué. Nous venons de le voir dans le poème précédent avec l'expression :

A la dérive...

Dans l'immensité de l'homme

Blanc, je me perds

Sa culpabilité est aussi explicite dans l'extrait suivant :

"Après le passage de l'homme blanc

*Le fleuve est devenu rouge.*²⁷² "

Pourtant cette thématique de la souffrance du peuple noir va laisser place à la lutte et à la revendication, signe d'espoir.

(b) Métaphores sylvestres et guerrières: résistance et affirmation du peuple noir

Les métaphores marines vont alors devenir métaphores sylvestres et animales, symboles du quilombo, refuge des esclaves :

"J'étais un poisson, je suis dans la mer

Et je ne peux pas nager

J'étais un oiseau, je suis dans la forêt

Et je ne peux pas voler

J'étais un arbre,

Ils ont coupé mes racines

Mais aujourd'hui...

*Je suis une graine de quilombo*²⁷³ "

²⁷¹ "O negro ele é já parte desse barco, então está à deriva junto com o naviu, a embarcação e depois eu começo a resgatar essas memórias como se o negro estivesse chegando nesse estado de "banzo", aquela melancolia, aquela coisa « lembro dos meus ancestrais »; e depois a única certeza que essa pessoa tem não é que vai viver ou morrer porque o sentimento já é de norte, mas ela não tem mais nome porque não é mais chamada pelo nome, "morrerei sem nome", esquecido". Entretien avec Fernando Alves, op.cit.

²⁷² Depois do homem branco
O rio ficou vermelho.

L'image finale de "*la graine de quilombo*" évoque bien ici la volonté de renaissance du peuple noir. Plusieurs poèmes vont évoquer la quête de l'identité, la résistance qui passent par la réappropriation du passé, par la création d'une mémoire ancestrale. Cela grâce à l'évocation de héros de la résistance noire comme Zéférina, esclave noire de Salvador, fondatrice du Quilombo do Ururu et grande figure de la lutte pour la libération des esclaves noirs, ou encore au travers l'appel aux Orixás Oiá ou Xangô :

On l'entend d'ici

Mon tambour

Nagô

Mon Orixá

Exister

C'est la résistance

Zéférina

A lutté ainsi

On peut le sentir

Oiá me gouverne

La hache de Xangô

Me protège

Le génocide quotidien

Prendra fin

Et les cris de chants et de fêtes

*Résonnent déjà*²⁷⁴

²⁷³ Eu era peixe, estou no mar
e não posso nadar.
Eu era pássaro, estou na mata
E não posso voar.
Eu era árvore,
Cortaram minhas raízes
Mas hoje...
Sou semente no quilombo.

²⁷⁴ E para ouvir daí
O meu tambor
Nagô
Meu Santo
Existir

L'espoir apparaît ici par l'emploi du futur (*"prendra fin"*) et par la présence des chants et de la fête et du "tambour Nagô", type de tambour qui tire son nom d'une ethnie originaire du Bénin. Enfin, le dernier poème du recueil fait la synthèse de ce mouvement de résistance du peuple noir:

"Cours!

La douleur et la sueur me traversent

Les percussions du tambour

Ont mis les menottes

J'ai demandé à mon grand-père de me bénir

Et j'ai couru très vite

J'ai appelé, j'ai chanté mes Orixás

Et je suis allée au vent – brise

Vent – tempête

Ce vent...

Qui nous guide pour la liberté.

Tableau noir

Café

Marron

Chocolat

Nous sommes NOIRS

Et jamais plus asservis

E Resistência

Zeferina

Assim lutou

Mas dá pra sentir

Oiá me rege

O machado de Xangô

Me protege

O genocídio diário irá findar

E os gritos de cantos et festas

Já estão a soar

La marque des manilles est restée en mémoire

Tout comme l'héritage de la résistance

Les Quilombos restent debout

Au milieu de la décadence

L'Afrique en nous

*Si je suis ici c'est parce que j'ai lutté et survécu*²⁷⁵.

On retrouve dans ce poème les références à la mémoire de l'esclavage (*"La douleur et la sueur me traversent"*, *"les menottes"*, *"manilles"*), la protection des ancêtres (*"J'ai demandé à mon grand-père de me bénir"*, *"J'ai appelé, j'ai chanté mes Orixás"*), la fuite (*"Cours!"*, *"Et j'ai couru très vite"*) et la conquête de la liberté (*"Ce vent...Qui nous guide pour la liberté"*). Une strophe entière est consacrée à la revendication de l'identité noire qui passe par l'évocation des différentes nuances de couleur de peau et d'appellation :

Tableau noir

²⁷⁵ Corre!

Por mim escorre dor e suor...
Os batuques do tambor
Cerraram as algemas.

Pedi bênção ao meu avô
E corri do engenho.

Chamei, entoei meus orixás
E fui pro vento – brisa
Vento – tempestade
Vento esse...
Que nos guia para a liberdade.

Quadro negro.
Café
Marrom-bombom
Chocolate
Somos PRETOS
E nunca mais escravizados.

As marcas dos grilhões ficaram na memória.
Assim como a herança da resistência.
Quilombos se mantêm de pé,
Em meio a decadência.
África em nós!

Se hoje estou aqui, é porque lutei e sobrevivi."

Café

Marron

Chocolat

Nous sommes NOIRS

Et jamais plus asservis

L'avant-dernier vers reprend le titre de la pièce et insiste sur l'héritage africain ("*L'Afrique en nous*") tandis que le dernier vers est construit sur le lien entre le présent et le passé ("*Si je suis ici c'est parce que j'ai lutté et survécu*").

Ainsi, la recherche poétique des groupes menés par Armindo R. Pinto passe par les mots, les créations verbales et métaphoriques mais elle est aussi fondamentalement liée au corps.

4) Le corps poétique

Lorsque l'on voit les pièces mises en scène par Armindo R. Pinto, on ne peut qu'être frappé par l'importance du travail corporel des acteurs. Le metteur en scène affirme d'ailleurs que cela constitue l'essence de sa création esthétique : "*Quand vous me demandez quelle esthétique j'utilise, vous pouvez voir que c'est juste avec le corps, et tous mes travaux antérieurs étaient corporels, sans dialogue. Quand vous travaillez à partir du corps, vous provoquez chez le public la recherche de ses mémoires affectives en parallèle du contenu du dialogue théâtral*"²⁷⁶. Ce travail corporel a la particularité d'allier le théâtre à la danse comme l'indique Leila Santos : « *La spécificité d'Armindo est de faire du théâtre dansé, et donc je danse avec mon corps et en même temps j'interprète, j'ai toujours vu que le corps des gens parle tout le temps, au moindre geste que l'on fait, cela s'ajoute au dialogue de théâtre* »²⁷⁷. Et en effet, Armindo R. Pinto s'inspire de la technique de danse élaborée par Rudolf Laban, danseur et chorégraphe, inventeur d'une méthode de notation de mouvement. Le travail d'échauffement théâtral débute généralement par des marches individuelles à différentes

²⁷⁶ "Quando você pergunta que estética eu estou usando, eu comecei a trabalhar só corpo, no Pé de Poeta, você pode ver que é só corpo, e todos os meus trabalhos anteriores eram corpo, acabou o diálogo. Quando você trabalha corpo, você provoca no público a busca de suas memórias afetivas em paralelo do que está no diálogo." Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

²⁷⁷ "essa forma que o Armindo trouxe que é de fazer o teatro dançado, e aí eu vou estar dançando com o meu corpo e a mesmo tempo interpretando, e eu sempre entendi que o corpo da gente fala o tempo todo, em algum gesto que a gente faz ou a gente não faz, é isso trabalha diálogo também com o teatro", Entretien avec Leila Santos, op.cit.

vitesses qui sont progressivement liées aux techniques corporelles Laban : « *Je travaille Laban, torsion, recueillement, expansion, donner des coups, sauter, flotter, chacun développe ces points. Quand tu travailles Laban, tu découvres un corps que tu ne connaissais pas, et désormais tu as un autre corps* »²⁷⁸. L'énumération de verbes présentée ici par Armindo R. Pinto fait référence aux huit actions élémentaires définies par Laban : « frapper, fouetter, tapoter, épousseter, presser, tordre, glisser, flotter » Chacune de ces actions élémentaires ou actions d'effort de base peut être dérivée en trois mouvements : par exemple les dérivés de l'action de « frapper » sont « pousser, cogner ou enfoncer », ceux de l'action de fouetter sont « battre, lancer, cingler », ceux de l'action de presser sont « écraser, couper, serrer »... Ces huit actions élémentaires d'effort représentent une suite de combinaisons du poids, du temps, et de l'espace qui sont avec le flux les quatre éléments essentiels du mouvement selon Laban²⁷⁹.

En plus de cet échauffement qui véritablement sculpte le corps des acteurs, Armindo R. Pinto propose aux acteurs de présenter des monologues poétiques corporels : sans aucun texte, la narration devant se faire uniquement par le travail corporel. Ainsi, lors d'une séance de travail du Coletivo Pé de Poeta consacrée à la préparation de scènes pour la pièce *Espectros*, chacun a dû composer son histoire avec son propre corps. Par exemple Fernando Alves s'est placé sur la scène, baissé, les mains croisées derrière le dos en une posture évoquant une situation de torture, puis progressivement il a relevé son buste et s'est mû en un joueur de football qui marque un but et fait le geste de la victoire. La main droite de l'acteur a ensuite pointé l'index qui devient alors un revolver appuyé sur la tempe avant de devenir un doigt qui tapote en signe de questionnement. Chaque monologue corporel a donné lieu à différentes lectures rassemblées dans le journal de bord du Coletivo Pé de Poeta :

Jéssica a commencé les propositions par une poésie corporelle basée sur la musique « Il n'est pas nécessaire d'être Amélia de Bia Ferreira ». Juste après il y a eu Fernando avec une autre poésie qui a été présentée de la même manière que précédemment, à travers le corps, et qui a donné lieu à plusieurs lectures opposées, comme :

« Au début, j'ai pensé qu'il s'agissait d'un enfant prisonnier qui sort ensuite à travers le monde et qui découvre tant de violence qu'il finit par adopter cette manière d'être dans sa vie. »

« J'ai pensé qu'il s'agissait de notre président Bolsonaro. Enfin, pas lui exactement mais ses électeurs qui légitiment la violence et l'enseignent aux enfants. »

²⁷⁸ “Eu trabalho Laban, torsão, recolhimento, expansão, socar, saltar, flutuar, torsão, cada um vai desenvolver, quando eu trabalho Laban eu descubro um corpo que não sabia que eu tinha, agora tenho outro corpo”. Entretien avec Armindo R. Pinto, op.cit.

²⁷⁹ LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud pour la traduction française, 1994, pp.101-118.

Vitória « Pour moi c'est un enfant qui a grandi dans une famille déstructurée et qui a vu dans le football une issue de secours, mais ça ne s'est pas passé comme prévu alors il est devenu délinquant, et d'une certaine manière il s'est repenti de ce qu'il a fait mais il n'y avait rien d'autre à faire ». ²⁸⁰

Enfin Fernando a donné sa propre interprétation de son monologue : il avait voulu montrer le journaliste Vladimir Herzog soumis à la torture pendant la dictature militaire brésilienne, puis la victoire du Brésil à la coupe du monde de 1970 qui a occulté les atrocités commises par le régime dictatorial, tandis que la main placée en forme de revolver évoquait ensuite le président Bolsonaro qui se présente volontiers ainsi sur les affiches. Enfin, l'index tapotant la tempe indiquait le questionnement par rapport à une époque de violence, où le président de la république brésilienne propose même d'armer les enfants à partir de l'âge de cinq ans... Ce monologue de Fernando a alors servi de base à la création d'une scène de *Espectros* : celle de la torture d'Amelia Teles, suivie de la scène de la victoire du Brésil à la coupe du monde de football 1970 puis des « machines à rythme » du Brésil de Bolsonaro.

Au terme de cette étude, nous pouvons noter comment le Théâtre de l'Opprimé a permis aux jeunes de la périphérie de Salvador d'affirmer leur identité afro-brésilienne et de faire œuvre de résistance face au racisme structurel qui règne au Brésil. Nous avons montré comment s'effectue le processus d'ascèse au sein des deux troupes et de chacune de leurs pièces. Si le groupe Legião Itinga de TO reste encore dans une perspective « micro » dans la pièce *Que não dizer* qui évoque des difficultés individuelles de l'enfance, il se livre à une recherche plus approfondie et globale dans la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* s'interrogeant sur ce qui définit l'identité de jeunes Noirs vivant en périphérie. Le groupe Coletivo Pé de Poeta, lui, atteint une perspective « macro » et développe une réelle conscience politique et sociale : dans sa pièce *Africa em nós*, il retrace de façon linéaire l'histoire de la diaspora africaine au Brésil pour arriver à des scènes de racisme actuel. La pièce *Espectros, mares de sangue* approfondit la réflexion en s'intéressant aux tragédies enfouies ou tues qui fondent l'histoire du Brésil en faisant un lien perpétuel entre passé et présent qui brise la linéarité temporelle. Et bien sûr, le

²⁸⁰ Jéssica iniciou as demonstrações fazendo uma poesia corporal com base na música “Não precisa ser Amélia-Bia Ferreira”. Logo depois tivemos Fernando com uma outra poesia que foi apresentada da mesma forma que a anterior, através do corpo, onde surgiram várias leituras opostas, como : “No primeiro momento achei que fosse uma criança presa, e depois ela sai pro mundo e se depara com tanta violência que ela acaba adotando isso para a sua vida”. “Eu vi como se fosse o nosso presidente Bolsonaro. Não, quer dizer, não exatamente ele mas os seus eleitores que legitimam a violência e ensinam isso as nossas crianças”. Vitória “Pra mim é uma criança que cresceu em uma família sem estrutura decente que viu no futebol uma saída para essa vida, mas não saiu como ele achou que seria e então foi para o mundo do crime, e de alguma maneira se arrependeu do que fez porém não havia mais o que se fazer”. (Viviane). Journal de bord de Pé de Poeta, Annexes p. 252.

processus d'ascèse s'opère lors des séances de Forum et c'est le public, par ses interventions, qui fait ce va-et-vient entre le « micro » et le « macro ». Dans leurs témoignages, les jeunes de Lauro de Freitas évaluent aussi l'apport du Théâtre de l'Opprimé dans leur vie : aide thérapeutique, formation de la personnalité, prise de recul sur l'histoire du pays et ses problèmes sociaux et politiques, affirmation de leur identité et même naissance, pour certains d'entre eux, d'une vocation artistique. Enfin, le processus de résistance est accentué par l'esthétique particulière des groupes qui s'allie aux techniques du Théâtre de l'Opprimé : les jeunes détenant « les moyens de production » du théâtre font une création collective pour laquelle ils puisent dans les pratiques culturelles traditionnelles, notamment la capoeira ou les danses et chants du Candomblé, afin d'affirmer la richesse et la force de leur identité afro-brésilienne. Par la poésie omniprésente dans leurs pièces, tant au niveau textuel que corporel, ils mettent à distance et transforment la dureté de leur quotidien et des préjugés à leur statut social et racial. Nous concluons ainsi par une phrase qu'Armando R. Pinto aime à prononcer : « *Le Théâtre de l'Opprimé, comme j'ai l'habitude de dire, se joue bien avant la scène, sur la scène et bien après, il a une force incroyable* »²⁸¹. Après cette étude ciblée et approfondie des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas, nous pouvons désormais nous interroger sur le lien plus général du Théâtre de l'Opprimé et de la négritude au Brésil. Nous présenterons dans une troisième et dernière partie des pistes de recherche en ce sens.

²⁸¹ “O TO como costumoso dizer ele é muito antes do palco, ele está no palco e está muito depois, o TO tem uma força incrível” Entretien avec Armando R. Pinto, op.cit.

PARTIE 3 : THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ ET NÉGRITUDE AU BRÉSIL : EN QUOI LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EST-IL UN MOYEN DE LUTTE CONTRE LE RACISME ?

L'étude de cas des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas présentée dans la deuxième partie nous a permis d'analyser le rôle et les formes du Théâtre de l'Opprimé dans l'affirmation de l'identité afro-brésilienne de jeunes vivant en périphérie urbaine. Nous élargirons et formaliserons ici notre étude en nous basant sur d'autres pièces de Théâtre Forum traitant du racisme et notamment sur le travail du CTO Rio en nous demandant en quoi le Théâtre de l'Opprimé est un instrument de lutte contre le racisme. Une présentation chronologique rendra tout d'abord compte de la constitution et du développement de groupes de Théâtre de l'Opprimé spécialisés dans la thématique de l'oppression raciale. Nous établirons ensuite une typologie des scènes traitant du racisme présentées en Théâtre Forum. Enfin, nous verrons comment le travail des groupes de Théâtre de l'Opprimé, grâce notamment aux techniques de l'Esthétique de l'Opprimé, permet l'émergence d'une esthétique noire, instrument principal de lutte contre le racisme et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne.

I. Perspective historique : comment la question du racisme s'est-elle développée et se multiplie-t-elle récemment en tant que thème de Théâtre de l'Opprimé ?

Nous allons ici étudier de manière chronologique comment le thème du racisme s'est diffusé parmi les groupes de Théâtre de l'Opprimé brésiliens et surtout comment il a progressivement été porté par des troupes composées uniquement de personnes noires. Lors de l'entretien que j'ai pu mener avec Licko Turle, Métis revendiquant son statut de Noir et membre

fondateur du CTO Rio, celui-ci s'est interrogé pour la première fois sur le nombre de Noirs au CTO Rio. Il résume ainsi cette évolution :

« Nous avons toujours été peu de Noirs [au CTO Rio]: pour la première génération, il n'y avait que moi, dans la deuxième nous étions six (je pense à cela pour la première fois, je n'avais jamais fait le calcul !), lors du mandat électoral [d'Augusto Boal], nous étions 25 : il y avait moi, Bárbara, une autre fille, trois ou quatre autres personnes pour la partie artistique, 12 personnes seulement dans la partie administrative ainsi que le chauffeur. A cette époque au CTO, il n'y avait pas de discussion raciale. Elle va avoir lieu à l'arrivée d'Alessandro Conceição qui fait partie de la troisième ou quatrième génération déjà. Avec Cachalote, Conceição, Claudia Simone et Bárbara, le nombre de personnes noires a augmenté. Nous nous plaignons que sur les 22 ministres que compte le gouvernement du Brésil il n'y a aucun Noir et seulement deux femmes et en même temps nous oublions de faire le compte au CTO. Nous avons alors engagé la discussion après la mort d'Augusto Boal je crois, et désormais le nombre d'hommes et de femmes, de personnes noires et blanches est équilibré depuis peu »²⁸².

Nous pouvons ainsi nous interroger sur les liens d'Augusto Boal avec la question du racisme puis étudier la manière dont les générations successives du CTO Rio traitent de cette thématique.

A. Augusto Boal et la question du racisme

Cachalote Mattos, dans un article intitulé « A especificidade racial no Teatro do Oprimido »²⁸³ nous indique qu'Augusto Boal a été sensibilisé dès l'enfance au racisme. Issu de la classe moyenne blanche, son père tenait une boulangerie dans le quartier populaire de Penha à Rio de Janeiro ; là il côtoie des enfants noirs avec lesquels il joue au foot : « *Au moment du match, l'équipe était unie « tous pour un et un pour tous ».* Ensuite l'un allait dormir dans une maison en très mauvais état et moi j'allais dans ma belle maison confortable. Cela a développé

²⁸² “A Cor do Brasil foi uma discussão interna sobre como negros no CTO funcionavam, sempre fomos poucos negros, a primeira geração era somente eu, éramos seis na segunda (estou pensando isso pela primeira vez, nunca fiz o contado), no mandato, éramos 25 pessoas, acho que tinha eu que era, a Bárbara, uma menina, tres ou quatro na parte artística e na parte administrativa doze pessoas só o motorista. No CTO nessa época não tinha essa discussão. A discussão racial no CTO só vai acontecer quando o Alessandro Conceição chega e ele já é a terceira ou quarta geração, Cachalote, Conceição, Cláudia Simone com Bárbara, já aumentou o número de negros e negras. Nos reclamamos que no governo do Brasil tem vinte e dois ministros, nenhum é negro, dois mulheres somente. Nós falamos sobre isso fora mas às vezes nos esquecemos de olhar no CTO quantos eram também. Depois o CTO discutiu isso, acho que depois da morte de Boal e hoje é equilibrado o número de pessoas mulheres, negros e negras, isso há pouco tempo.” Entretien avec Licko Turle, op.cit.

²⁸³ MATTOS Cachalote, « A especificidade racial no Teatro do Oprimido », *Anais das IV Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade*, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2017.

*chez l'enfant que j'étais l'impression que quelque chose ne tournait pas rond. Mon sens de l'injustice s'est alors éveillé »*²⁸⁴. La rencontre d'Augusto Boal avec Abdias Nascimento, fondateur du Teatro Experimental Negro (TEN), et l'amitié qui se développe entre les deux hommes de théâtre vont être fondamentales. Cachalote Mattos indique en effet que « *le contact avec Abdias l'amène à s'interroger sur la raison pour laquelle la classe ouvrière est composée, en grande majorité, de Noirs. Le fait que le Noir soit pauvre n'est pas lié seulement à la lutte des classes. Le TEN, en plus d'être un groupe de Théâtre Noir, fut aussi un groupe d'activisme politique militant pour les Noirs et a eu une influence politique et idéologique non seulement sur d'autres groupes de Théâtre Noir mais aussi sur la méthodologie artistico-politique qui était celle du Théâtre de l'Opprimé »*²⁸⁵. Âgé d'une vingtaine d'année, Augusto Boal écrit ainsi au moins quatre pièces pour le TEN : l'une d'elle intitulée *Filha Moça* a été présentée le 27 janvier 1956 à São Paulo. Les trois pièces suivantes avaient un lien avec l'univers religieux d'origine africaine : *O Logro*, présentée le 29 août 1952, *O cavalo e o Santo*, présentée le 13 novembre 1954, et la dernière plus travaillée, mêlant le Candomblé et la mythologie grecque se nommait *Laio se matou*²⁸⁶.

Lorsqu'il travaillait au Teatro Arena de São Paulo, Augusto Boal n'a pas délaissé cette question raciale et en effet l'une de ses plus célèbres créations fut en 1965 la comédie musicale *Arena conta Zumbi* qui narrait et chantait l'histoire du plus grand héros noir du Brésil : Zumbi dos Palmares²⁸⁷ et sa lutte contre l'esclavage. Cependant il faut noter que la troupe du Teatro Arena ne comptait que peu de Noirs. De plus Antônia Pereira Bezerra indique aussi qu'« *avec Zumbi, l'Arena cherchait surtout à montrer le parallèle entre la lutte des Noirs et celle que le peuple brésilien devait nécessairement entamer contre la réalité dictatoriale et répressive de*

²⁸⁴ “Na hora de jogar futebol, o time era coeso, “todos por um e um por todos”. Depois, um ia dormir numa casa com o chão todo quebrado e eu ia para uma casa bonita e gostosa. Isso dava a um jovem com aquela idade um sentido de que alguma coisa estava errada. O senso de injustiça despertou.” Entretien d'Augusto Boal à la Revista Teoria e Debate (2004), cité par MATTOS Cachalote, « A especificidade racial no Teatro do Oprimido », *Anais das IV Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade*, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2017, p.17.

²⁸⁵ “O contato com Abdias o fez despertar e refletir o porquê dessa classe operária ser composta, em gran maioria, por negros. E a questão do negro ser pobre não é só uma simples luta de classe. Como o TEN, além de ser um grupo de Teatro Negro, também foi um grupo de ativismo político e de militância negra, fica evidente a influencia política e ideológica, não só para outros grupos de Teatro Negro como também para uma metodologia artístico-política, como é a do Teatro do Oprimido”, Ibid. p.18.

²⁸⁶ Ibid. p.17.

²⁸⁷ Zumbi Dos Palmares (1655-1695), fut l'un des chefs de guerre les plus importants du royaume autonome des Palmares, fondé au XVII^e siècle par des esclaves insurgés dans le nord-est du Brésil. Il est devenu un héros au Brésil et la date du 20 novembre, anniversaire de sa mort, est considérée comme le jour de la conscience et de la résistance afro-brésilienne (*consciência negra*).

l'époque. (...). En effet sous ses airs manichéens, cette fable analyse divers aspects liés au putsch : la politique extérieure, la soumission économique aux États-Unis, l'appui de l'Église et de l'État, dans un contexte de corruption »²⁸⁸.

Les premières années du CTO Rio, fondé en 1986, sont contemporaines de la campagne menée au Brésil pour que les Afro-descendants déclarent leur couleur de peau et s'identifient en tant que Noirs, ce qui avait été masqué par le concept de la « démocratie raciale ». Cette campagne fut lancée en 1988, année de commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage. Durant les années 80-90, le CTO Rio a monté ainsi plusieurs pièces liées au racisme : *Retrato em Branca e Negra*, *Cada Macaco no seu Galho*, *O Negro que se vende*. En 1993 fut créé un groupe Afro-catholique de São João de Meriti qui mettait en scène des préjugés raciaux sous la direction de Cássia Reis, une des rares jokers noires du CTO. Cependant, c'est le projet mené par Licko Turle et le Coletivo de Estudantes Negros Universitários (CENUN) dans les années 90 qui fut le plus important.

B. Licko Turle et le CENUN

Licko Turle, le seul membre noir du CTO Rio à sa création, a commencé à travailler en 1993 avec des étudiants noirs du CENUN avec lesquels il organise un groupe de théâtre actif entre 1994 et 1997 lors du mandat législatif d'Augusto Boal à la mairie de Rio de Janeiro. Christine Douxami affirme, selon un entretien qu'elle a pu faire avec Augusto Boal, que c'était la première fois qu'un groupe était formé uniquement d'acteurs noirs se revendiquant en tant que tels²⁸⁹. En 1995, Licko Turle monte notamment avec ce groupe la pièce *O pregador* (« pince à linge »²⁹⁰) et analysera cette expérience dans son ouvrage *Teatro do Oprimido e Negritude – A utilização do Teatro Forum na questão racial*²⁹¹. La pièce relate le parcours de Clara qui lutte contre son destin de femme noire dans la société brésilienne. D'après Christine Douxami, « le spectacle traite de façon humoristique des thèmes tels que le lissage des cheveux des jeunes filles noires avec un fer brûlant pour que n'apparaissent pas le « cabelo

²⁸⁸ PEREIRA BEZERRA Antônia, op.cit. p.52.

²⁸⁹ DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, op.cit. p. 281.

²⁹⁰ La pièce montre ainsi comment un père met une pièce à linge sur le nez de sa fille dans le but de l'affiner !

²⁹¹ TURLE Licko, *Teatro de oprimido e negritude: a utilização do Teatro-Forum na questão racial*, Rio de Janeiro, E-papers, 2014.

ruim » (selon l'expression populaire péjorative pour décrire les cheveux crépus) et la coupe de cheveux « Príncipe Danilo », tête rasée des jeunes Noirs auxquels on ne laissait qu'un petit toupet. A ces dénonciations de l'incorporation du racisme par de nombreuses familles noires, la pièce ajoutait des revendications telles que la nécessité de quotas de 10% de Noirs au sein de l'université, ou révélait le problème des filles-mères, particulièrement fréquent parmi les populations afro-brésiliennes, ou encore dévoilait les surnoms péjoratifs donnés aux enfants noirs à l'école, etc »²⁹². C'est cependant la lutte pour l'instauration des quotas raciaux dans les universités que retient particulièrement Licko Turle : « nous allions avec le spectacle de Théâtre Forum à l'université pour parler du faible nombre de Noirs et nous avons participé à l'élaboration du processus de quotas pour que les Noirs puissent entrer à l'université ; je crois que l'université de Rio fut la première à avoir des quotas »²⁹³. Et en effet, l'Université de l'Etat de Rio de Janeiro (UERJ) a été pionnière dans l'instauration des quotas pour les étudiants noirs en 2002 grâce au soutien du gouvernement d'Etat à l'époque dirigé par Benedita da Silva, ayant elle-même participé à la pièce *Retrato em Negra e Branca* du CTO Rio ! Selon Licko Turle, « cette expérience fut très intéressante car elle a généré ensuite dans tout le Brésil cette modification. Désormais le gouvernement de Bolsonaro veut supprimer ce quota »²⁹⁴. La pièce reste donc malheureusement d'actualité quinze ans après sa création à tel point que Licko Turle se demandait s'il ne serait pas nécessaire de la remonter.

C. Un développement des pièces traitant du racisme au Brésil grâce au projet *Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto* de 2005 à 2010

Comme nous l'avons précédemment vu (Partie 1, section III), le CTO Rio devient un *Ponto de Cultura* en 2005 et entame un projet de diffusion de la méthode d'Augusto Boal dans de nombreux *Pontos de Cultura* du Brésil. Par ce biais, plusieurs pièces dénonçant le racisme furent créées : un groupe du Minas Gerais monta la pièce *Balaio de Gato* qui traitait d'un

²⁹² DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, op.cit. p. 282.

²⁹³ Entretien avec Licko Turle, op.cit.

²⁹⁴ « Então essa experiência com nós é muito interessante porque ela gerou depois em todo o Brasil essa modificação. Agora o governo de Bolsonaro quer acabar com quota ». Entretien avec Licko Turle, op.cit.

homme noir discriminé par le conducteur et le contrôleur d'un bus. Un groupe d'Espírito Santo monta *As cores de Emília* au sujet d'une adolescente noire à qui l'on refuse le premier rôle d'Emília dans la pièce de Monteiro Lobato lors de l'atelier-théâtre de l'école. De même lors du projet Fábrica Popular de Teatro Nordeste de 2007 à 2008, un groupe du Quilombo de Castainho/PE a créé la pièce *Preconceitos, quem não tem*²⁹⁵ sur le racisme subi par les habitants du *quilombo*. L'une des spécificités du projet *TO de Ponto a Ponto* est qu'il a créé des liens entre le Brésil et l'Afrique avec des actions, notamment en Guinée-Bissau ou au Mozambique, qui ont eu des répercussions en Angola et au Sénégal. De ce fait, la première Conférence Internationale du Théâtre de l'Opprimé en 2009 a vu la présence de jokers noirs d'origine africaine mais a aussi montré que les jokers brésiliens étaient blancs ! C'est le paradoxe du CTO à cette époque: les jokers étaient blancs alors que les participants des groupes de Théâtre de l'Opprimé étaient en majorité noirs que ce soit dans le cadre de la santé mentale, des prisons ou de l'école.

Cependant, un tournant va s'opérer avec la création des groupes Cor do Brasil et Madalena Anastácia. Se différenciant des expériences précédentes, ces groupes vont revendiquer non seulement la représentativité mais aussi les espaces de pouvoir : désormais, non seulement les participants de ces groupes mais aussi leur meneur de jeu vont être afro-brésiliens.

D. Le groupe Cor do Brasil

Le groupe Cor do Brasil est né d'une discussion interne sur la présence des Noirs au CTO afin de recenser les multiplicateurs noirs brésiliens pour développer le nombre de jokers noirs au sein du CTO ou d'autres groupes de Théâtre de l'Opprimé. C'est en 2007 que Bárbara Santos a pour la première fois proposé un atelier sur le racisme réunissant Blancs et Noirs à l'occasion de la journée commémorative du 20 novembre. Puis Alessandro Conceição, à la demande de Claudia Simone, a pris en charge un laboratoire de création constitué cette fois-ci uniquement de personnes noires et nommé Laboratoire Anastácia. Alessandro nous raconte ce parcours dans l'entretien que j'ai réalisé avec lui :

« Pendant longtemps, j'ai travaillé dans le domaine de la santé mentale, à l'hôpital psychiatrique de Jujuba où l'on travaillait sur les thématiques de la folie, de l'asile judiciaire jusqu'en 2007. C'est en 2010 que j'ai commencé à travailler sur le racisme qui est l'oppression qui me coupe la peau, littéralement. On a créé le spectacle « Cor do Brasil » avec des

²⁹⁵ Littéralement: « Qui n'a pas de préjugé? ».

personnes noires du CTO, on a eu des difficultés car on était très peu de Noirs, on est allé au festival d'Arts Noirs au Sénégal, c'était en fait la raison pour laquelle nous avons monté la pièce. Au retour, nous avons décidé de poursuivre ce collectif de manière pérenne ; grâce à ce groupe « Cor do Brasil », nous avons commencé à travailler la question raciale, et ce qui a été très intéressant c'est que nous avons commencé à poser la question du racisme à l'intérieur du CTO, et aussi du Théâtre de l'Opprimé : pourquoi y avait-il si peu de jokers noirs, si peu de pratiquants noirs... Après la pièce « Cor do Brasil », le groupe a monté le spectacle « Saco preto » et maintenant nous avons le spectacle « Suspeito », le groupe va fêter ses 10 ans l'an prochain... »²⁹⁶.

La création du spectacle *Cor de Brasil*²⁹⁷ -qui a donné son nom au groupe- et sa participation au III^{ème} Festival Mondial des Arts Noirs en décembre 2010 à Dakar ont donc été fondatrices. Cependant, Alessandro Conceição fait remarquer qu'à l'origine le groupe n'a pas réussi à être composé uniquement de personnes noires puisqu'on y trouvait un acteur et un musicien blancs ! Le groupe mène ainsi depuis dix ans une réflexion sur les inégalités raciales au Brésil, celles qui sont visibles (le pourcentage d'Afro-descendants dans les postes à responsabilité, dans les médias, dans les instances artistiques, à l'université) et celles qui sont invisibles (les mécanismes socioculturels qui masquent, minimisent ou nient ces inégalités). « Territorialité, mythes, stéréotypes de la négritude brésilienne, métissage, mythe de la démocratie raciale et ESTHETIQUE noire sont devenus les thèmes du groupe »²⁹⁸. Alessandro Conceição note cependant les difficultés que le groupe a rencontrées au sein même du CTO : il ne pouvait répéter qu'en dehors des horaires du centre et les Blancs lui reprochaient son absence de solidarité avec les autres projets, le risque d'isolement, la tentation de l'essentialisme ! A cela, il répond en affirmant la volonté du groupe de créer avec son autonomie, son esthétique, son ethnie et s'appuie sur les fondements de la méthode du Théâtre de l'Opprimé qui doit être faite pour l'opprimé, avec l'opprimé et par l'opprimé.

²⁹⁶ « Durante muito tempo, trabalhei na saúde mental, no hospital psiquiátrico de Jujuba, a gente tratava das questões pertinentes no universo da loucura, em 2007 com manicônios judiciais. Em 2010 é quando iniciei o processo de trabalhar diretamente com racismo que é a opressão que me corta a pele, literalmente falando, então a gente criou o espetáculo "Cor do Brasil" para fazer com negros e negras do CTO. A gente teve dificuldade porque tinha poucas pessoas negras, vai no festival de artes negras no Senegal que a princípio era só para isso, no retorno, a gente decidiu manter esse coletivo mas além, mas constante; com o grupo "cor do Brasil" a gente começou a trabalhar a questão racial, e foi ótimo porque a gente começou a questionar a questão do racismo dentro da estrutura do CTO e também no Teatro do Oprimido, porque é que tem tão poucos curingas, tão poucos praticantes negros nesses lugares de destaque, depois do espetáculo de 2010 "Cor do Brasil", o grupo criou o espetáculo *Saco preto* e agora está com o espetáculo *Suspeito*, o grupo vai fazer 10 anos o ano que vem." Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

²⁹⁷ Extraits de la pièce *Cor do Brasil* au FESTLIP (Festival de teatro da língua portuguesa) juillet 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=U80k8EvmBdk> Consultés le 12 juin 2020.

²⁹⁸ CONCEIÇÃO Alessandro, "Uma Estética negra para o Combate ao Racismo", *Metaxis*, n°8, Rio de Janeiro, CTO, 2016, p. 105.

E. Le groupe Madalena-Anastácia

Le groupe Madalena Anastácia, constitué uniquement de femmes noires, est né de la conjonction de la construction du groupe Cor de Brasil –luttant contre le racisme- et du travail mené contre le machisme par le Laboratório Madalenas à travers le réseau « *Mad(g)dalena Internacional* ». C'est ce que nous explique Alessandro Conceição : « *A l'intérieur du mouvement du Théâtre des Opprimées (Teatro das Oprimidas), on a commencé à se poser la question du racisme car il s'agit d'un groupe de femmes, essentiellement blanches. En 2015 est né le groupe Madalena Anastácia, constitué exclusivement de femmes noires et qui traite de cet entrecroisement, de cette intersection entre le machisme et le racisme* »²⁹⁹. Le nom Anastácia est inspiré de la reine bantou qui fut faite prisonnière et mise en esclavage au Brésil et à qui l'on imposa de porter sur le visage un masque de fer jusqu'à sa mort à cause de son regard hautain et de son obstination à ne pas se taire devant la souffrance infligée. Elle est devenue une figure clé de la résistance dans la conscience afro-brésilienne. Bárbara Santos relate la naissance de ce groupe : des ateliers réalisés pour des femmes noires par le CTO en 2010 à Saint Domingue, au Mozambique ou en Guinée-Bissau ont permis pour la première fois une réflexion sur la spécificité des oppressions subies par les femmes noires. Ces ateliers ont alors débouché sur la création du groupe Madalena-Bissau qui a pu participer au Festival de Teatro da Lingua Portuguesa (FESTLIP) donnant pour la première fois la possibilité à ces femmes noires de faire seules un voyage international. De même, Claudia Simone, une joker noire du CTO Rio, qui vit à Amiens depuis 2008, a présenté un groupe de femmes issues de la migration africaine en France aux 2^{èmes} rencontres *Ma(g)dalena Internacional* en 2013 à Berlin. L'objectif a alors été de créer un groupe de Théâtre de l'Opprimée constitué uniquement de praticiennes noires qui se présenterait au premier festival *Ma(g)dalena Internacional* en 2015 à Madryn en Argentine. Bárbara Santos³⁰⁰ relate alors les joies et les difficultés de la création de la pièce *Consciência do Cabelo aos Pés*³⁰¹ réunissant des femmes noires de plusieurs villes, pays, continents : Bárbara

²⁹⁹ “Dentro do movimento Teatro das Oprimidas, que é um movimento muito de mulher, de brancas, também se começa a se questionar o racismo, então foi criado em 2015 o grupo Madalena Anastácia, creado exclusivamente por mulheres negras e que discute essa atravessamento, essa intersecção entre o machismo e o racismo.” Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

³⁰⁰ SANTOS Bárbara, *Teatro das Oprimidas*, Rio de Janeiro, Casa Philos, 2019.

³⁰¹ Littéralement “Conscience de la tête aux pieds”. Représentation de la pièce *Consciência do cabelo aos pés* et une partie du Forum le 17 janvier 2016 lors de la 4^{ème} rencontre latino-américaine de Théâtre de l'Opprimé à Matagalpa, Nicaragua, disponible sur YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=OIU83hdwmBc&t=37s> Consultée le 12 juin 2020.

Santos vivait en effet à Berlin, Claudia Simone à Amiens, Isabel Freitas à Salvador, Rachel Nascimento, Eloana Carolina et Feranda Dias à Rio de Janeiro. Claudia Simone s'exprime ainsi : « *Madalena a ouvert la porte à Anastácia. Je ne pouvais plus être une Madalena sans parler de racisme, sans parler de nos différences, de nos spécificités, sans prendre en compte notre diversité* »³⁰². Et Bárbara Santos rappelle en effet les difficultés rencontrées par les femmes noires : « *Selon les statistiques, les femmes noires sont celles qui travaillent le plus d'heures et qui étudient le moins. Ce sont elles qui ont des journées doubles, triples, quadruples de travail, et, malgré cela, ce sont elles qui gagnent le moins, celles qui ont le moins d'opportunités et qui rencontrent le plus d'obstacles. Les femmes noires sont celles qui doivent faire le double d'efforts pour obtenir la moitié de bénéfices. Les femmes noires sont celles qui ont le moins de temps pour elles-mêmes* »³⁰³. Les deux groupes Cor do Brasil et Madalena-Anastácia ont pu participer ensemble aux quatrième Rencontres Latino-Américaines de Théâtre de l'Opprimé en janvier 2016 à Matagalpa au Nicaragua donnant pour la première fois au thème du racisme une place importante dans une rencontre latino-américaine. La formation de ces deux groupes et le travail réalisé par les Madalenas au sein du *Teatro das Oprimidas* a engendré une nouvelle règle dans la pratique du Théâtre Forum : un spect-acteur ne peut désormais monter sur scène et prendre la place de l'opprimé que selon son identité (et non plus par analogie ou solidarité) : un homme blanc ne peut remplacer sur scène un homme noir, une femme blanche ne peut entrer à la place d'une femme noire. Selon la démarche de ces groupes du CTO Rio, c'est la condition essentielle pour faire l'essai sur scène de possibilités de transformation dans la vie réelle.

A la suite de ces deux groupes fondateurs se développent actuellement de nombreux groupes de Théâtre de l'Opprimé centrés sur cette thématique du racisme. J'évoquerai ici certains groupes que j'ai rencontrés à Salvador ou au CTO RIO mais un travail de terrain plus long et approfondi serait nécessaire pour donner une vue plus complète de ce sujet à l'échelle du Brésil.

³⁰² «Madalena abriu a porta para Anastácia. Não podia mais ser Madalenas sem falar de racismo, sem tocar nossas diferenças, sem falar de nossas especificidades, sem levar em conta nossa diversidade. Minha identidade começava a se transformar de Madalena para Anastácia», SANTOS Bárbara, op.cit.p.68.

³⁰³ «Nas estatísticas, as mulheres negras são as que trabalham mais horas e as que estudam menos tempo. São elas que têm jornadas duplas, triplas, quádruplas de trabalho, e, a pesar disso, são as que ganham menos, as que têm menos oportunidades e enfrentam mais obstáculos. As mulheres negras são as que têm que fazer o dobro do esforço para obter a metade do lucro. As mulheres negras são as que têm menos tempos para si mesmas.» Ibid. p. 61.

F. Une multiplicité de groupes traitant du racisme

Au sein du CTO Rio tout d'abord se sont formés récemment plusieurs groupes traitant du racisme. Citons par exemple le groupe MaréMoTO créé en 2014, grâce au projet *TO na Maré*, du nom d'une favela de Rio de Janeiro, qui a monté le spectacle *Cota pra vazá* traitant des quotas de race à l'université au Brésil et le groupe de Ponto Chic à Iguaçu avec lequel le CTO a commencé un projet en 2017. Actuellement, le CTO Rio participe à un projet financé par Petrobras et le Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, le *Circuito Teatro do/a Oprimido/a* qui entre 2018 à 2020 a travaillé avec dix groupes de théâtre marqués par des objectifs différents. Plusieurs d'entre eux lient leurs axes de travail au racisme, comme l'indique la plaquette de présentation : « *COR DE BRASIL est un collectif qui réunit des artistes-activistes afro-descendants intéressés pour approfondir et développer la discussion publique sur le racisme à travers l'Art. (...) PONTO CHIC est formé par des jeunes noir(e)s de Nova Iguaçu (...) MaréMoTO réunit des jeunes de la favela Maré pour discuter de l'injustice et des inégalités sociales, visant la prise de pouvoir pour exercer et pratiquer le plein exercice de la citoyenneté et de la vie.* » D'autres groupes lient la question raciale à la question de genre : « *Formé par des femmes noires, MADALENAS ANASTACIA propose de révéler les articulations entre oppression de genre et de race et de rompre avec la fausse idée d'homogénéisation entre femmes pour donner de la puissance à la transformation (...) MARIAS DO BRASIL est formé par des femmes de ménage issues pour la plupart de l'immigration du Nordeste et qui ont toutes pour prénom Maria* »³⁰⁴. D'après Alessandro Conceição, « *Les groupes sont autonomes et donc on cherche à créer des projets autonomes pour subsister, pour continuer à lutter contre le racisme, on voudrait créer un réseau du type « laboratoire d'esthétique noire et liberté » pour donner plus de force, pour accroître cette spécificité, pour pouvoir dialoguer avec le monde en étant plus fort, en sachant ce que nous voulons, avec une plus haute estime de nous-même, une meilleure connaissance de soi, cela nous semble indispensable pour l'exercice de la citoyenneté* »³⁰⁵.

Lors des 7^{èmes} JITOUI, j'ai pu rencontrer le groupe Vivências de Diamantina du Minas Gerais venu pour l'occasion à Salvador. Il est formé de deux acteurs noirs William Ferreira et

³⁰⁴ Plaquette de présentation du projet "Circuito Teatro do/a Oprimido/a » du CTO Rio.

³⁰⁵ "Os grupos são autônomos e então tentam buscar projetos autônomos para se manter para seguir lutando contra o racismo, a gente quer fazer uma rede como laboratórios de estética negra e liberdade para cada vez mais potencializar essa especificidade, para poder dialogar com o mundo, a gente mas fortalecido, a gente sabendo o que a gente quer, com uma auto-estima mais elevada, com autoconhecimento, a gente acredita que isso é fundamental para o exercício da cidadania." Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

Gabriel Vítor sous la direction de Bruno Ranzani. Ce groupe a présenté une pièce intitulée *Outra estação*³⁰⁶ et inspirée du poème *Já estamos em outra estação* de Carlos André. Basée sur l'histoire de deux amis esclaves dans des mines de pierres précieuses du Minas Gerais, l'un des deux protagonistes José s'allie au système esclavagiste et devient « capitaine des bois »: il va alors maltraiter physiquement et opprimer son ancien ami. D'après le synopsis de la pièce rédigé par le metteur en scène, il s'agit de montrer l'affrontement entre le corps docile et le corps hostile pour reprendre la terminologie de Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975) et de relier cette histoire passée aux oppressions actuelles subies par les Afro-Brésiliens et aux exemples récents de séquestrations et de mises en esclavage opérées notamment par le groupe islamiste Boko Haram.

Après cette présentation historique des groupes de Théâtre de l'Opprimé qui a montré le développement progressif de pièces sur le thème du racisme et la constitution récente de groupes de Théâtre de l'Opprimé formés uniquement d'acteurs noirs dirigés par un joker noir, nous pouvons à présent essayer d'établir une typologie des formes de racisme présentées dans les différentes performances artistiques. Notre champ d'étude se limite cependant aux pièces vues à Salvador (les pièces de Legião Itinga de TO, de Coletivo Pé de Poeta, de Juventude Negra em Ação, du groupe Vivências, une performance du groupe Cor do Brasil), au CTO Rio (une pièce du groupe MaréMoTO, *Cota pra vaza*³⁰⁷) et aux vidéos disponibles sur internet des groupes Cor do Brasil (des extraits de la pièce *Cor do Brasil*, l'intégralité de la pièce *Suspeito*³⁰⁸) et Madalena-Anastácia (la pièce *Consciência do Cabelo aos Pés*³⁰⁹ et des performances).

³⁰⁶ Vidéo de de la pièce *Outra estação* du groupe Vivências représentée le 10 août 2019 au Quilombo São Francisco de Conde dans le cadre des JITOU en annexe.

³⁰⁷ Vidéo de la pièce *Quotas para rezar* du groupe MaréMoTO représentée au CTO Rio le 13 juillet 2019 en annexe.

³⁰⁸ Représentation de la pièce *Suspeito* à l'Université de Californie à Los Angeles le 31 mai 2019, disponible sur YouTube https://www.youtube.com/watch?v=6H4_V53VAHg&t=1s Consultée le 12 juin 2020.

³⁰⁹ Représentation de la pièce *Consciência do cabelo aos pés* et une partie du Forum le 17 janvier 2016 lors de la 4^{ème} rencontre latino-américaine de Théâtre de l'Opprimé à Matagalpa, Nicaragua, disponible sur YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=OIU83hdwmBc&t=37s>

II. Peut-on établir une typologie des scènes de Théâtre de l'Opprimé liées au racisme ?

Les praticiens et jokers noirs de Théâtre de l'Opprimé que j'ai pu interroger sont unanimes : les pièces traitent de la réalité quotidienne des Noirs au Brésil. A la question concernant les domaines-types d'expériences racistes représentées, Alessandro Conceição répond d'emblée « territorialité, justice et esthétique », Licko Turle se réfère en premier lieu au racisme à l'école. A ces différents thèmes, nous pouvons aussi ajouter les références au passé du peuple noir brésilien issu de la diaspora africaine.

A. L'esclavage : « la récurrence du thème historique »

Nous reprenons ici en partie le titre d'une des parties de la thèse de doctorat de Christine Douxami, « *Récurrence du thème historique : le bricolage de la mémoire collective* »³¹⁰. Se fondant sur l'étude du théâtre noir brésilien, elle nous indique qu'« *il s'agit de reconstruire un imaginaire collectif, au prix d'un grand bricolage symbolique, tel que défini par Levi-Strauss puis Bastide. La dramaturgie valorise alors l'expérience de la communauté noire, dûment reconstruite grâce à l'élaboration de son Histoire* »³¹¹. Les références à l'esclavage sont ainsi présentes dans de nombreuses créations de Théâtre de l'Opprimé : c'est le thème principal de la pièce *Africa em nós* du Coletivo Pé de Poeta, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, mais également de la pièce *Outra estação* du groupe Vivências de Minas Gérias, ce thème apparaît aussi dans la pièce *Suspeito* de Cor do Brasil. La scène du fouet accompagnée d'un chant exprimant la douleur des esclaves est récurrente ; le motif de la traversée maritime d'Afrique au Brésil apparaît aussi fréquemment : dans la pièce du Coletivo Pé de Poeta, les acteurs représentaient corporellement le bateau négrier, dans celle de Cor do Brasil, les acteurs sont à genoux, buste baissé à terre et front contre le sol tandis que leurs bras effectuent des mouvements de nage. De même, lors des 7^{èmes} JITOU, Bárbara Santos a présenté seule une performance artistique intitulée *Travessia* liant son destin et son identité de femme noire opprimée à cette traversée maritime originelle. La pièce *Africa em nós* du Coletivo Pé de Poeta et la pièce *Outra estação* du groupe Vivências mettent en scène le personnage du « capitaine des

³¹⁰ DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, op.cit. p.195

³¹¹ Ibid. p.196.

bois », montrant l'affrontement entre l'esclave qui s'est fait l'allié du système esclavagiste et ses frères. Plusieurs des pièces que j'ai pu voir prennent ainsi en compte la complexité de la formation de l'identité noire ne se contentant pas de représenter la dichotomie entre le personnage du Blanc oppresseur et du Noir opprimé.

Cependant, les références historiques liées à l'esclavage ne sont pas toutes empreintes de souffrances. Bien au contraire, il s'agit aussi de valoriser l'Histoire du peuple noir, de le montrer acteur de sa libération. Les chants et danses de Capoeira, symbole de la lutte du peuple noir au Brésil, sont ainsi très fréquents sur scène, par exemple dans les pièces *Africa em nós*, *Outra estação*, *Suspeito* ou encore dans la pièce du groupe Madalena-Anastácia *Conscência do Cabelo aos Pés*. Notons aussi les références au *quilombo*, terre de luttes dans la pièce *Africa em nós* et la revendication de héros et héroïnes à la peau noire : si Zumbi est le plus connu, c'est cependant Aqualtune, sa grand-mère, qui a été choisie dans la pièce *Espectros, mares de sangue* du Coletivo Pé de Poeta ; le nom même du groupe Anastácia fait référence à une esclave noire rebelle, nous l'avons vu. L'image fréquente sur scène d'acteurs noirs le poing levé est aussi représentative de cette lutte. Christine Douxami affirme ainsi : « *La divulgation d'une Histoire, où le Noir n'est pas considéré comme un élément passif mais comme un acteur social, permet la mise en place d'un univers symbolique positif pour les populations afro-descendantes* »³¹². Et Cilene Canda nous indique qu'il ne s'agit pas seulement sur scène pour les acteurs noirs de « *parler de leur douleur, mais aussi de leur révolution, de leurs moyens de lutte, de gloire, de leurs rois et reines, des empires qui ont eu une importance dans l'histoire. Il y a beaucoup à dire car tout cela a été tu pendant très longtemps et je pense qu'aujourd'hui on ressent un élan pour cette prise de parole... mais à mon avis il faut que celle-ci s'exprime par la création, par le théâtre, par l'art* »³¹³.

De plus, il est à noter que les références à l'histoire de l'esclavage dans les pièces de Théâtre de l'Opprimé sont reliées à la réalité présente des Afro-Brésiliens. Des parallèles sont faits entre les oppressions du système esclavagiste et celles du racisme actuel. La construction linéaire de la pièce *Africa em nós* retrace ainsi 400 ans d'Histoire de la diaspora africaine jusqu'à nos jours. Le capitaine des bois du XVIII^{ème} siècle, convoqué dans son sous-titre, peut prendre de nos jours la figure du policier militaire. De même, le leitmotiv chanté de la pièce

³¹² Ibid. p. 196.

³¹³ "Falar da sua dor, e mais que isso falar da sua revolução, de seus meios de conquista, da glória, de seus reis, suas rainhas, seus impérios que contribuíram para história, tem muito o que dizer porque foi silenciado durante muito tempo e acho que hoje tem um ímpeto da busca da fala, mas a meu ver esse lugar precisa ser ocupado criativamente, realmente produzindo teatro, produzindo arte". Entretien avec Cilene Canda, op.cit.

Suspeito de Cor do Brasil est « *Suspeito que a Historia pouco avançou* »³¹⁴ faisant là encore allusion aux violences infligées aux Noirs par la police. C'est ce thème que nous pouvons aborder à présent.

B. La suspicion et les violences policières meurtrières

Alessandro Conceição fait référence à ce thème en précisant « *la question de la justice, la lutte pour nos droits, le racisme est vu comme une deshumanisation. Par exemple, le groupe Cor do Brasil parle d'un homme noir qui est suspect, il est contrôlé par la police, tué. Le génocide de la population noire au Brésil est gigantesque* »³¹⁵. Le terme d'injustice conviendrait alors mieux que celui de justice évoqué par Alessandro Conceição. Et en effet, la pièce *Suspeito* a pour thème le délit de faciès et présente plusieurs scènes où une personne noire est suspectée de voler soit dans un magasin ou soit dans la rue. Des contrôles abusifs de police sont aussi fréquemment représentés que ce soit dans la pièce *Suspeito* de Cor do Brasil, *Cota pra vazá* de MaréMoTO ou *Africa em nós* de Coletivo Pé de Poeta. L'image clé est celle d'acteurs noirs alignés en fond de scène, dos au public, les jambes écartées, les mains croisées derrière la tête. Et enfin, c'est le thème des violences policières meurtrières qui est mis en avant dans les pièces. Alessandro Conceição présente ainsi les objectifs de travail du groupe Cor do Brasil : « *désormais nous nous focalisons sur le génocide de la population noire, en particulier de jeunes Noirs* »³¹⁶. Et en effet la pièce *Suspeito* se termine tragiquement sur une scène d'une arrestation policière où un corps noir finit jeté à terre par des policiers tandis qu'un écran lumineux affiche qu'« *au Brésil plus de 50 000 jeunes sont assassinés chaque année et parmi ceux-ci 77% de Noirs* ». Comme représentation scénique de cette ultra-violence policière, nous avons étudié prédominamment le drap blanc sur lequel était peint en noir un corps humain ensanglanté, criblé de balles mis en jeu dans la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* du groupe Legião Itinga de TO (partie II, section V, C, 2). Notons enfin que chaque groupe de Théâtre de l'Opprimé prend soin de lier les scènes de violence policière à des faits réels. La pièce de Juventude Negra em Ação fait allusion à l'assassinat de onze jeunes Noirs par la Police

³¹⁴ Littéralement: « Je suspecte que l'Histoire a peu avancé »

³¹⁵ “A questão judicial, lutar por nossos direitos, a gente fala também do racismo como desumanização (...) O Cor do Brasil por exemplo, a gente fala do homem negro que é suspeito, ele é suspeito, abordado pela polícia e morto por isso. O genocídio da população negra no Brasil é gigantesco.” Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

³¹⁶ “Agora nosso foco é o genocídio da população negra, em especial, dos jovens negros”. CONCEIÇÃO Alessandro, “Uma Estética Negra para o Combate ao Racismo!”, op.cit. p.106.

Militaire dans le quartier de Cabula de Salvador le 6 février 2015 et la pièce *Africa em nós* du Coletivo Pé de Poeta au meurtre de quinze jeunes Noirs par des policiers en trois jours en février 2015 dans le quartier de Sussuarana à Salvador à la suite du décès d'un membre des forces de l'ordre. Dans une performance nommée *Suspeita*³¹⁷ réalisée par le groupe Madalena-Anastácia au CTO à l'occasion de la rencontre Tereza de Benguela, Interseccionalidade e Feminismos possíveis du 20 juillet 2018, chaque actrice noire se présentait sur scène face public, énonçait un acte de violence policière à l'égard de femmes noires et clôturait sa prise de parole par le mot « *suspeita* » (suspecte) : par exemple l'assassinat en 2014 de Claudia Gonzales dont le corps fut traîné par une voiture sur trois cents mètres, le meurtre par balles d'une mère et de sa fille à Rio de Janeiro en 2017 et bien sûr le drame lié à la disparition de Marielle Franco, conseillère municipale de Rio de Janeiro, tuée de quatre balles alors qu'elle était en voiture avec son chauffeur le 14 mars 2018.

Ainsi, si ce thème de l'injustice subie par les Afro-Brésiliens soumis à une discrimination perpétuelle et à une violence policière extrême est le plus marquant sur scène, d'autres thèmes liés au racisme apparaissent aussi dans les pièces de Théâtre de l'Opprimé, notamment ceux liés à la notion d'inégalité sociale.

C. L'inégalité d'accès aux services, à l'emploi et à la formation

Alessandro Conceição utilise le terme de « *territorialité* » pour désigner l'inégalité d'accès aux services, à la formation et à l'emploi que subit la population afro-brésilienne. Le mot territorialité « *n'est pas à prendre uniquement au sens de la terre sur laquelle vous vous situez mais de la place du Noir dans la société : lorsqu'en tant que Noir, l'on occupe un poste important, un poste de pouvoir comme si cela nous était interdit, le système raciste essaye de nous le retirer comme si nous n'en étions pas dignes, comme si nous n'étions pas des êtres humains* »³¹⁸. De nombreuses pièces de Théâtre Forum nous montrent en effet des personnages

³¹⁷ Performance *Suspeita* lors de la rencontre "Tereza de Benguela: Interseccionalidade e Feminismos Possíveis" le 20 juillet 2018 à Rio de Janeiro. <https://www.youtube.com/watch?v=FYQpa9XtCwo&t=40s> Consultée le 12 juin 2020.

³¹⁸ "Territorialidade" não só no sentido da terra que você tem, mas de se colocar no seu lugar, qual é o lugar do negro na sociedade...quando a gente ocupa um cargo de liderança, um cargo de poder é como se a gente fosse proibida ocupar, toda a gente se movimenta, quando a gente está nesse lugar, tem sempre uma coisa desse sistema racista que é tentar tirar a gente daquele lugar como se não fôssemos dignos, como se não fôssemos humanos", Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

de Noirs victimes de discrimination par exemple au restaurant dans la pièce *Suspeito* et plus généralement lors d'entretiens d'embauche : dans les pièces *Suspeito*, *Cor do Brasil* ou *Conscência do Cabelo aos Pés* où un Noir se voit refuser un emploi au profit d'un Blanc. La pièce *Cota pra vazá* du groupe MaréMoTO traite, elle, des difficultés d'accès à l'université pour les jeunes Noirs : malgré la discrimination positive (« *ação afirmativa* ») permise par l'instauration de quotas raciaux, les jeunes Noirs se heurtent à des lourdeurs administratives que ne connaissent pas les Blancs et qui deviennent le symbole d'un racisme institutionnel. Ainsi, dans la pièce, le personnage d'une Blanche entre directement, sans formalité, à l'université tandis que les personnages noirs doivent présenter une montagne de documents : fiche d'inscription avec le tampon du secrétariat, certificat de fin d'études secondaires, curriculum scolaire, avis d'imposition de tous les membres de la famille, déclaration de race et d'ethnie... et le personnage de l'opprimée échoue à s'inscrire pour la cinquième fois consécutive mais est invitée à refaire sa demande l'année suivante !



Dans la pièce *Cota pra vazá* du groupe MaréMoTO, le personnage de l'opprimée, bras croisés, se heurtant aux difficultés d'accès à l'université. (Photo : Nelly Chapuy, juillet 2019)

Cependant ces actes de discrimination quotidiens envers les Afro-Brésiliens sont insidieux car le racisme n'est pas affiché, il est plus diffus : « on ne dit pas « vous ne pouvez pas être là parce que vous êtes Noir » mais « Ah mais il faut une meilleure apparence ou une qualification supérieure » » nous précise Alessandro Conceição³¹⁹. Licko Turle nous explique alors que « le Théâtre de l'Opprimé donne la possibilité aux gens de parler de leur réalité et

³¹⁹ Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

dans le cas de la question raciale, il aide les Noirs à prendre conscience du fonctionnement du racisme au Brésil qui est différent de celui des Etats-Unis ou d'Europe, il n'est pas si direct, ici on ne dit pas « un Noir n'a pas le droit », on n'en parle pas mais la population noire sait ce qu'elle ne peut pas faire, le racisme devient naturel ; et le Théâtre de l'Opprimé va montrer qu'il est possible de dénaturaliser ce racisme, de lui donner une cause sociale »³²⁰. Il est par exemple intéressant de noter que *Cor do Brasil* commence par des danses et un chant où tous les acteurs vantent le Brésil comme pays de la joie, de la fête et de l'égalité alors que la suite de la pièce va détruire ce mythe de la « démocratie raciale » ! Dans la pièce *Suspeito*, à chaque fois que l'opprimé noir est victime de discrimination raciale on lui rétorque : « *Mais non, c'est dans ta tête !* ». A deux reprises dans la pièce, on retire un livre des mains d'un personnage noir pour lui donner à la place un ballon de foot ou une jupe de danse tout en chantant : « *tu es né avec un ballon ou un rythme de samba aux pieds !* », ce qui met en relief le cliché naturalisé du Noir cantonné à la place de footballeur ou de danseur dans la société brésilienne. Ce type de discrimination apparaît d'ailleurs dès l'école qui va être un autre thème important des pièces de Forum.

D. L'école

Le thème de l'école selon Licko Turle est très présent puisque selon lui, c'est là que naît le racisme : « *le racisme à l'école, dans l'éducation est total, c'est à l'école que pour la première fois les Noirs souffrent du racisme ; ce sont des enfants de quatre ou cinq ans et à cet âge ils n'ont pas encore conscience de ce problème mais quand ils entrent à l'école, la professeure, la directrice ou les camarades de classe disent « tu es Noir, tu n'as pas le droit ».* Quand on monte une pièce dans le cadre de l'école, il y a des rôles, des préjugés envers les enfants noirs parce qu'on met en scène des contes qui viennent d'Europe, d'Allemagne, par exemple ceux des frères Grimm, et les personnages féminins principaux sont des blondes aux yeux bleus, des blanches, il ne reste plus aux petites filles noires que les rôles de sorcières, de monstre, du mal... Cela est très fréquent encore aujourd'hui à l'école, on choisit les actrices en

³²⁰ “Então o TO possibilita que as pessoas consigam falar da sua realidade e no caso racial aparecem muitas cenas de opressões raciais, e o Teatro do Oprimido auxilia negros e negras a terem a consciência de como funciona o racismo, porque o racismo no Brasil é diferente dos Estados Unidos, da Europa, ele não é tão direto, não é isso “aqui não pode negro”, não é dito, não é falado e acaba que a população negra ela sabe o que não pode, vai ficando natural o racismo, e o Teatro do Oprimido vai mostrar que é possível desnaturalizar e dizer que o racismo não é natural, é social”. Entretien avec Licko Turle, op.cit.

função de leur couleur de peau, pour être Blanche Neige, Raiponce. »³²¹ et il ajoute : « *Donc l'école est devenu l'endroit où le racisme est le plus visible car c'est à l'école et conjointement dans la famille que se forme le racisme, et à l'âge de 18-19 ans, soit on arrive à lutter contre le racisme ou soit malheureusement on l'intériorise* »³²². Ainsi, les scènes de racisme à l'école présentes dans les pièces de Forum donnent à voir ce racisme naturalisé, ancré. Dans la pièce *O Pregador* que Licko Turle avait monté avec les étudiants du CENUN, on trouve déjà ce thème du racisme à l'école : la professeure lance ainsi un concours de surnoms pour élèves noirs et la protagoniste-opprimée Clara se retrouve alors au centre de l'attention de ses camarades qui l'appellent successivement « *ma-ca-co* » (« macaque »), « *picolé de asfalto* » (« glace au goudron »), « *urubu* », « *tuziu* » (noms d'oiseaux à pelage noir, rapaces). Licko Turle commente ainsi l'effet de cette scène sur les spectateurs du Forum : « *L'effet psychologique, quand ces phrases sont prononcées par des Noirs puis reprises en chœur toujours par des Noirs sans aucune marque d'humour, est fulgurant pour ceux qui assistent au spectacle. Ils perçoivent ainsi comment le racisme est caché dans des jeux et des expressions que chacun emploie quotidiennement* »³²³. Nous pouvons évoquer aussi la création d'un groupe d'Espírito Santo, *As cores de Emília*, qui présente le personnage d'une adolescente noire à qui l'on refuse le premier rôle d'Emília dans la pièce de Monteiro Lobato lors de l'atelier-théâtre de l'école. Enfin, nous avons vu dans la pièce *Africa em nós* du Coletivo Pé de Poeta qu'une des scènes de Forum traitant du racisme se déroulait dans une cour d'école : l'opprimée noire était rejetée de tous les jeux de ses camarades puis était agressée physiquement par tous les enfants qui se moquaient de ses cheveux crépus. Cela nous amène à l'étude d'un des derniers types de scènes traitant du racisme, celui qui porte sur l'esthétique corporelle.

³²¹ “Na escola, o racismo na escola, na educação, é total, é na escola que por primeira vez os Negros sofrem racismo; porque são crianças e aos 4 - 5 anos não têm ainda isso tão forte, mas quando chegam na escola, a professora, diretora, os colegas falam “você é negro, você não pode” Quando monta uma peça de teatro, entraram papéis, memórias para crianças negras, porque montam a “Bella Adormecida”, “Rapunzel”, montam histórias de crianças que são histórias que vêm de Europa, de Alemanha, dos Grimm por exemplo, e as protagonistas mulheres são loiras, de olhos azuis, são brancas, e as meninas negras acabam pegando papel de bruxa, papel de monstro, o papel do mal, na escola. Isso é muito comum ainda hoje, se escolhe pela cor de pele para ser Branca de Neve, para ser Rapunzel.” Entretien avec Licko Turle, op.cit.

³²² “Então isso acaba sendo o lugar que mais aparece no Teatro do Oprimido na escola, porque a escola é que forma junto com a família o racismo e quando já chega aos 18-19 anos, ou a pessoa conseguiu brigar, lutar contra o racismo ou ela infelizmente aceita o racismo”. Entretien avec Licko Turle, op.cit.

³²³ “O efeito psicológico, quando essas frases são ditas por negros e respondidas, em coro, também por negros, sem nenhum riso ou humor, é fulminante para aqueles que assistem ao espetáculo. Pois percebem como o racismo está escondido em brincadeiras e expressões que todos usam no dia a dia”. TURLE Licko, *Teatro do Oprimido e Negritude- a utilização do Teatro-Forum na questão racial*, op.cit. p. 83.

E. L'esthétique corporelle

Licko Turle nous explique que le racisme est essentiellement lié à l'esthétique, à l'aspect physique : « *l'oppression envers les personnes noires se fonde sur l'esthétique, il n'y a pas d'autres oppressions, la première oppression c'est la couleur de peau, c'est une question d'esthétique. A cause de cette couleur de peau, quand j'entre quelque part je ne suis pas accepté. Au Brésil, le racisme est une question esthétique, visuelle* »³²⁴. Le marqueur physique des personnes noires qui est le plus mis en avant dans les scènes de Forum est sans conteste la coupe de cheveux afro, les cheveux crépus appelés péjorativement en portugais « *cabelo ruim* ». D'après Alessandro Conceição, un groupe de Théâtre de l'Opprimé s'appellerait même *Julgar o meu cabelo afro*³²⁵. La pièce du groupe Madalena-Anastácia intitulé *Consciência do Cabelo aos Pés* est centrée principalement sur l'oppression liée à cette coupe de cheveux : on y voit par exemple une opprimée aux cheveux crépus objet de rejet de la part de quatre femmes portant un voile noir figurant des cheveux lisses ; à un autre moment de la pièce l'opprimée est confrontée à un oppresseur prenant l'allure d'une femme blanche portant une perruque blonde, l'opprimée va alors se torturer elle-même devant le miroir pour se lisser et s'attacher les cheveux, puis va essayer de convaincre un nouveau personnage à la coupe afro de s'attacher les cheveux, intériorisant cette valorisation de la chevelure de type indo-européen comme modèle et naturalisant ainsi cette oppression raciale. Une scène de la pièce *Cor do Brasil* se passe dans un salon de coiffure : l'oppresseur, une blanche aux cheveux longs et lisses, s'avance avec ses ciseaux vers l'opprimée tout en lui disant (en chantant) que ses cheveux ont besoin d'être lissés, qu'ils ne sont pas à la mode ! Si le nez épaté fait partie du phénotype noir, le titre de la pièce *O pregador* évoque la pratique courante dans les familles noires des favelas de mettre une pince à linge sur le nez de l'enfant pour tenter de l'affiner ! Sur ce trait physique également, l'esthétique qui prévaut comme idéale et qui est intégrée comme telle par la population noire est celle du nez indo-européen. Là encore l'oppression raciale est naturalisée, dévalorisant les caractéristiques physiques des Noirs et imposant ceux des Blancs comme modèle idéal.

Ainsi, le fait que des Noirs puissent porter sur scène leur réalité, les oppressions raciales subies qu'elles soient du domaine de l'inégalité d'accès aux services et à l'emploi, de l'école,

³²⁴ “A opressão de negros e negras se dá somente pela estética, não existe outra opressão, a primeira opressão é a cor, é estética, por ter cor. Onde entro, a minha cor não é aceita (...) No Brasil, racismo é uma questão estética, visual”. Entretien avec Licko Turle, op.cit.

³²⁵ Littéralement “juger ma coupe afro”.

de la suspicion et des violences policières, de l'esthétique corporelle, est déjà en soi un acte de résistance et de lutte. Ainsi Cilene Canda affirme qu'« *aujourd'hui à Salvador il y a une nécessité, une soif de dire, de mettre en scène, de parler des thématiques noires, de ce que vit un jeune Noir à l'école, du problème de la police. La demande sociale est énorme et sans aucun doute le Théâtre de l'Opprimé est un recours et une méthode pouvant contribuer à la création de processus, de performances* »³²⁶. De même Taína Assis précise : « *Ce désir de parler, de se positionner a une telle force qu'il apporte quelque chose de différent sur scène. Différent au sens même de puissance, de grandeur, de pouvoir refléter le problème qui me concerne, parce que mon problème est là, sur scène, je ne parle pas de mon problème particulier, je parle d'un problème social, le problème d'avoir vécu une discrimination raciale, le fait que quelqu'un, à un moment donné de mon parcours de vie, n'a pas cru en mes possibilités parce que j'avais la peau noire. Et donc lorsqu'on arrive à porter ces questions sur scène, on peut toucher beaucoup de monde* »³²⁷.

Toutefois, nous pouvons nous demander de quelle manière ces pièces de Théâtre Forum permettent d'agir efficacement contre le racisme. Alessandro Conceição affirme en effet : « *Le racisme est l'affaire de toute la société, pas seulement du Théâtre de l'Opprimé, la force du Théâtre de l'Opprimé, cet outil auquel je crois beaucoup, vient du fait que le théâtre parle de la réalité, qu'on dialogue avec le public, que celui-ci se voit représenté et monte sur scène. Quand Augusto Boal dit que le Théâtre de l'Opprimé est un essai pour la réalité, comment faire pour stimuler des actions concrètes, lutter contre le racisme de manière plus collective, pas juste dénoncer mais chercher des solutions ?* »³²⁸ Alessandro Conceição nous explique en outre l'impasse que représente la mise en scène d'oppressions raciales, de violences, de meurtres

³²⁶ “Hoje em Salvador há uma necessidade, uma sede de dizer, de falar, de se produzir, de falar das temáticas negras, do que vive um adolescente negro na escola, a questão da polícia, então se percebe que há muitas demandas sociais e sem dúvida o Teatro do Oprimido é um recurso e uma metodologia que pode contribuir muito com a produção de processo, performances”. Entretien avec Cilene Canda, op.cit.

³²⁷ “Tem uma força nesse desejo de falar, tem uma força nesse desejo de se posicionar que de fato traz algo que é diferente. Diferente no sentido de potência mesmo, de grandeza, de conseguir refletir o problema em que está assistido, porque o meu problema, e aí, eu não estou falando de um problema particular, eu estou falando de um problema social mesmo, o problema de ter vivido a questão da discriminação racial, ter vivido a questão de que alguém que em algum momento do meu percurso não acreditava no meu potencial porque eu sou negra. Então quando as pessoas têm a possibilidade de colocar essas questões na cena, a gente consegue comunicar com muita gente.” Entretien avec Taína Assis, op.cit.

³²⁸ “Contra o racismo tem que ser uma responsabilidade de toda a sociedade, não só do Teatro do Oprimido, a força do Teatro do Oprimido, essa ferramenta em que muito acredito, é quando o teatro fala da realidade, quando a gente vai dialogar com o público, quando o público também se vê representar e participa. Quando o Augusto Boal fala que o Teatro do Oprimido é um ensaio para a realidade, na realidade como é que a gente fez, estimular ações concretas, lutar contra o racismo de forma mais coletiva, não só de denunciar, mas também de buscar alternativas.” Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

envers la population noire : « *Pendant tout le processus du groupe nous nous sommes confrontés au fatalisme que représente le racisme pour les personnes noires. Puisque nous nous proposons de faire du Théâtre Forum, comment pouvions-nous parler du fatalisme quotidien qui extermine la population noire du Brésil et du monde ? (...) D'après la méthodologie [du Théâtre de l'Opprimé], la scène fataliste est celle où un personnage se retrouve en face de son oppresseur beaucoup plus fort que lui et sans aucun allié. Par exemple, la scène du policier armé contre un jeune noir dans une ruelle obscure de favela ou celle d'une jeune femme seule violée dans sa propre maison* »³²⁹. Une première solution peut être donnée par les interventions du public lors de la phase de Forum. A plusieurs reprises j'ai pu noter que des spect-acteurs montaient collectivement sur scène pour lutter avec plus de force contre l'opresseur : par exemple lors de la représentation de la pièce *Cota pra vazá* du groupe MaréMoTO une dizaine d'étudiants noirs sont intervenus sur scène pour aider l'opprimée à entrer à l'université. De même, lors de la scène de violence policière dans la pièce *Africa em nós*, la foule des spectateurs s'est unie pour prendre à partie le policier. Cependant, la principale réponse au fatalisme dans la lutte contre le racisme va se faire par le biais de l'esthétique : la mise en avant d'une esthétique noire alliée à l'Esthétique du Théâtre de l'Opprimé.

III. Comment le Théâtre de l'Opprimé revendique-t-il une esthétique noire pour lutter contre le racisme ?

Nous allons voir ici comment la lutte contre le racisme se fait sur scène par le biais de l'esthétique en mettant tout d'abord en valeur la beauté noire, puis en recourant à différents aspects de la culture afro-brésilienne et enfin en utilisant les ressources de l'Esthétique de l'Opprimé.

³²⁹ "Pois durante todo o processo do Grupo esbarramos com o fatalismo que é, para negros e negras, enfrentar o racismo. Já que nos propomos a fazer Teatro Forum, como falar de racismo sem evidenciar o fatalismo cotidiano que extermina a população negra do Brasil e do mundo? (...) Para a metodologia, a cena fatalista é aquela que a personagem está de frente com o seu opressor infinitamente mais forte e não existe a possibilidade de aliados. Com outro exemplo, além da cena da polícia armada com um jovem negro em um beco escuro em uma viela da favela, podemos citar como fatalista, a cena de uma jovem sozinha sendo atacada por um estrupador dentro da própria casa". MATTOS Cachalotte, op.cit. p.23.

A. L'affirmation de la beauté noire

Nous analyserons comment les groupes de Théâtre de l'Opprimé renversent les stigmates raciaux liés à l'esthétique pour leur donner une dimension positive. Cette démarche se fait au niveau du phénotype noir des acteurs par la valorisation des traits physiques et au niveau de l'espace scénique par la valorisation de la couleur noire.

1) La valorisation des traits physiques des acteurs

Comme nous l'avons vu précédemment, le racisme au Brésil est fondamentalement d'ordre visuel, passant par la dévalorisation de traits physiques propres à des personnes noires : la couleur de la peau, le nez épaté, les cheveux crépus. Il va alors s'agir de renverser la valeur donnée à ces caractéristiques, de leur donner un aspect positif, charismatique. Licko Turle affirme en effet que le modèle esthétique est une construction sociale et culturelle :

« Il existe une esthétique noire qui a été étouffée pendant des années par l'esthétique blanche. Tous les Noirs voulaient avoir les mêmes cheveux que les Blancs, les mêmes vêtements, ressembler aux Blancs dans tous les domaines parce que le monde blanc affirmait qu'il n'y avait pas de monde noir. Frantz Fanon a écrit sur ce sujet dans « Peau noire, masques blancs ». Le Noir devient fou car il a pour seule référence le monde blanc, la seule référence esthétique est l'esthétique blanche. L'affirmation de l'existence d'une esthétique noire qui ne doit plus être bafouée est très récente. Il y a encore peu de temps les personnes noires ne laissaient pas voir leurs cheveux et utilisaient des produits chimiques pour les lisser. Les cheveux sont la marque que vous êtes Noir. Avec le temps, depuis plus ou moins 20 ans et au prix de beaucoup de discussions et de luttes, les hommes et les femmes ont commencé à laisser leurs cheveux pousser mais aussi à porter des vêtements de couleur vive, barriolés qui rappellent l'histoire africaine »³³⁰.

Alessandro Conceição affirme lui-aussi : « Par exemple, voilà mon visage, se coiffer de telle ou telle manière, c'est une esthétique noire. Quand une personne noire affirme : « C'est mon type

³³⁰ “Existe uma estética negra, ela ficou por muitos anos abafada pela estética branca, o seja todos os negros queriam ter um cabelo com o cabelo dos brancos, todos os negros queriam ter roupas iguais às dos brancos, todos os negros queriam tudo que fosse do mundo branco, porque o mundo branco diz que não havia um mundo negro. O Frantz Fanon ele acaba escrevendo sobre isso, *pele negra, máscaras brancas*, o problema do negro é que ele está louco porque ele não tem uma referência, ele só tem a referência do mundo branco, a única referência da estética é a estética branca. De um tempo para acá que começa essa afirmação, que existe por uma estética negra e que ela não precisa ser abafada, apagada. Os cabelos por exemplo, até há bem pouco tempo todos os negros e negras não deixavam ver os seus cabelos, utilizaram produtos químicos para ficar lisos. Os cabelos eles são a marca de que você é negro. Com o tempo, 20 anos mais o menos por aí, e com muita discussão, muita luta, as mulheres e os homens começaram a deixar o cabelo crescer, não cortar mais e também usar roupas com cores, essas cores fortes, misturadas que lembram a história africana”. Entretien avec Licko Turle, op.cit.

*de cheveux, je suis comme ça, ça me va bien, voilà mon nez, voilà la couleur de ma peau », c'est déjà une esthétique noire »*³³¹. Resignifier le modèle esthétique selon le point de vue des personnes noires n'est pas là uniquement pour valoriser l'estime de soi mais a bien une dimension politique. Sur le modèle du mouvement noir-américain des années 60-70 « *Black is Beautiful* », ce phénomène d'esthétisation se développe au Brésil. Le concept de « beauté noire » s'étend et devient le nom de revues, de blocos afros ; les attributs physiques des Noirs sont mis en avant et les cheveux crépus deviennent un symbole identitaire et culturel. Ainsi, sur la vidéo d'un travail du Laboratório Madalena-Anastácia³³² du 6 décembre 2012, nous pouvons observer comment s'effectue la revendication de cette beauté noire sur la thématique des cheveux : une femme noire est opprimée par un groupe de femmes noires elles aussi mais qui, portant chapeau ou perruque blonde, représentent donc des Blanches : elles lui reprochent en chantant la laideur de ses cheveux crépus. L'opprimée a la force de se rebeller et de s'affirmer. Chacune des femmes laisse alors apparaître ses cheveux crépus et toutes scandent avec force la phrase : « *mes cheveux sont l'expression de mon pouvoir. Black power !* ». S'ensuit alors une danse pour célébrer la grandeur et la beauté de la coiffure afro accompagnée d'un chant joyeux dont les paroles sont : « *ma coupe de cheveux est une force, rappelle l'origine, fruit et mémoire* » ! Nous pouvons ici aussi rappeler le parcours de Leila Santos qui nous a confié avoir cessé de se lisser les cheveux en intégrant le groupe Coletivo Pé de Poeta, revendiquant désormais son identité et sa beauté de femme noire.

2) La valorisation de la couleur noire sur l'espace scénique

Nous pouvons associer à cette quête de la beauté noire l'importance accordée à la couleur noire dans l'espace scénique de certaines pièces. Au sein du CTO Rio, Cachalote Mattos fait des recherches créatives dans ce domaine. Il a notamment mis en place un laboratoire intitulé « *Preto no Preto* » que l'on peut traduire par « Noir sur Noir ». Il s'agit ici d'un clin d'œil au jeu d'Augusto Boal, nommé « *Branco no Branco* », « Blanc sur Blanc » où l'on ne pouvait utiliser que des éléments de couleur blanche, papiers, objets... Selon Alessandro Conceição, on associe l'expression « noir sur noir » à une image négative, dégradée et il va

³³¹ “Por exemplo, esse é a minha figura, usar esse tipo de cabelo, esse é uma estética negra. Quando a gente fala esse é o meu cabelo, eu sou assim, isso me fica ótimo, meu nariz é esse, a cor de minha pel é essa, isso já é uma estética negra.” Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

³³² Vidéo “O poder do Black Power” du Laboratório Anastácia disponible sur YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=-pxbq-rYS7I> Consultée le 3 avril 2020.

donc s'agir d'utiliser du matériel noir (papier, tissu, objets) afin de montrer que la couleur noire peut être perçue positivement, « *parce que le Noir signifie aussi l'élégance dans le monde de la mode par exemple (...) pour qu'on positive tout cela parce que nous vivons dans une société raciste qui considère la couleur noire comme négative, mauvaise, on essaye alors d'inverser cela, on est en processus, en recherche* »³³³. Dans l'espace scénique, ce travail de création autour de la couleur noire apparaît dans les éléments qui relèvent du concept d'« image du spectacle » défini ainsi : « *L'image du spectacle est l'ensemble des stimuli visuels qui invite le public à projeter sa propre perception sur le thème en discussion, à partir de l'articulation entre mémoire et imagination, afin de devenir actif et d'intervenir dans l'action dramatique au moment du Forum* »³³⁴. Elle inclut ainsi les objets scéniques, le traitement de l'espace, les couleurs utilisées sur scène, les mouvements des corps. Par exemple, dans la pièce *Suspeito* une grande attention a été donnée aux costumes : le début de la pièce réunit les différents acteurs qui évoluent avec lenteur et solennité, chacun portant un costume entièrement noir parfois ornés de quelques étroites bandes de tissu à motifs africains de couleur vive. Chacun de ces costumes est différent mais tous évoquent l'élégance : longue jupe soieuse, jupe courte à frou-frou, dentelles, veste de tailleur, manteau long, cape... Cette scène évoque sans doute le rêve d'un monde futur où les Noirs auraient une place de choix dans la société, des postes importants comme le suggère par exemple la présence d'un personnage noir en tenue d'astronaute ! Le contraste avec les scènes suivantes décrivant chacune une forme d'oppression raciale en est donc d'autant plus saisissant. Autre exemple, dans la performance que le groupe Madalena-Anastácia a réalisée à l'Université de Los Angeles en avril 2019³³⁵, les actrices étaient revêtues d'une longue robe noire élégante et plaçaient sur leur tête un diadème noir à pierreries : là encore la couleur noire prenait une connotation positive de beauté et de grandeur.

Ainsi, une des caractéristiques de l'esthétique noire mise en œuvre dans le Théâtre de l'Opprimé est l'affirmation de la beauté noire qui passe sur scène par la revendication du phénotype noir des acteurs et par la recherche scénique autour de la couleur noire. Une autre

³³³ “porque o preto significa também elegância no mundo da moda (...) Para que a gente positive isso porque estamos numa sociedade racista que negativa o preto como algo ruim, então a gente tenta reverter isso, a gente está em processo, está investigando.” Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

³³⁴ “A imagem do espetáculo é o conjunto de estímulos visuais que convida o público a projetar sua própria percepção sobre o tema em discussão, a partir da articulação entre memória e imaginação, para se ativar e fazer a intervenção na ação dramática no momento do Forum”, Bárbara Santos, *Percursos Estéticos: imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*, op.cit, p. 93. (Traduction par nos soins)

³³⁵ Vidéo disponible sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vLd2UFQMqVw&t=46s> Consultée le 12 juin 2020.

caractéristique essentielle est l'importance accordée aux différents aspects de la culture afro-brésilienne.

B. Le recours à la culture afro-brésilienne

L'esthétique noire prend essentiellement appui sur les éléments de la culture afro-brésilienne ancrée dans des racines africaines ancestrales. Ceux-ci deviennent alors outils d'affirmation de l'identité noire, de revendication et de contestation politique. Ils prennent deux formes dominantes : les références à la musique, à la danse et celles liées aux religions de matrice africaine. Dans sa thèse, Christine Douxami cite ainsi le discours prononcé par Abdias Nascimento, lors de l'ouverture de la *Conferência Nacional do Negro* en mai 1949, qui explicite l'intrication entre ces deux formes : « *La majorité des hommes de couleur, dont l'éducation et le niveau culturel sont généralement bas, ne s'est jamais organisée en fonction de programmes abstraits. Les Noirs se sont toujours organisés objectivement en fonction d'intérêts récréatifs ou religieux. Les terreiros et les écoles de samba sont des institutions noires d'une grande vitalité et ayant des racines profondes que nous pourrions expliquer en fonction de leurs aspects ataviques. Ce que nous devons tirer de cette constatation c'est que nous parviendrons à réunir le peuple de couleur uniquement à travers la manipulation des survivances ancestrales subsistantes dans la société brésilienne qui sont liées aux matrices culturelles africaines* »³³⁶.

1) La musique et la danse :

Toutes les pièces brésiennes de Théâtre de l'Opprimé sur la thématique du racisme que j'ai pu voir ou visionner contiennent des parties musicales, chantées et dansées. Les pièces des groupes Cor do Brasil et Madalena-Anastácia sont d'ailleurs en grande partie chantées et les acteurs sont accompagnés par un groupe de musiciens, essentiellement percussionnistes, se plaçant sur le côté du plateau. On y retrouve notamment les instruments de musique traditionnels de la capoeira : atabaque, tambourin pandeiro, reco-reco, agogô et bien sûr, l'instrument le plus célèbre, le berimbau, utilisé d'ailleurs souvent seul sur scène, comme c'est le cas par exemple dans la pièce *Suspeito* du groupe Cor do Brasil. En ce qui concerne les

³³⁶ NASCIMENTO Abdias, « Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro » in *Quilombo*, an 1, n°3, juin 1949, p. 11, republié in NASCIMENTO Abdias (org), *Testemunhos*, GRD, Rio de Janeiro, 1966, p.79. Cité par DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, op.cit. p. 209.

chants, nous avons pu relever un chant de douleur de l'esclavage dans la pièce *Outra estação* du groupe Vivências, un chant et une danse de joie et de libération en lien avec le *quilombo* dans la pièce *Africa em nós*. La pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* s'ouvre sur une danse accompagné d'un chant composé par une des actrices Eunice Silva, la pièce *Cota pra vazá* se clôt par un chant créé par le groupe MaréMoTO. La pièce *Pregador* créée par le CENUN et menée par Licko Turle contient aussi un morceau de Rap. Les artistes sur scène revendiquent ainsi l'origine noire des rythmes musicaux employés, Rap, Capoeira et surtout Samba. C'est ce que nous explique Alessandro Conceição : « *On est en train d'inventer, de réinventer l'esthétique noire ou africaine ou afro-diasporique grâce par exemple aux rythmes musicaux comme la Samba qui est la principale expression culturelle brésilienne même si ce pays a été colonisé par les Portugais. Au Pernambouc, il y a eu la colonisation irlandaise et malgré cela la principale expression culturelle c'est le frevo, le maracatu. Il y a aussi le funk, le hip hop ; le tango lui-même est noir tout comme la salsa, le merengue. La musique, l'expression corporelle font partie de l'esthétique. Etre noir est aussi une esthétique humaine, c'est une esthétique bafouée, passée sous silence injustement et désormais elle devient universelle, humaine* »³³⁷. L'on voit bien ici comment les artistes noirs se réapproprient ces éléments culturels musicaux pour affirmer leur identité afro-brésilienne et lutter contre le racisme.

2) Les références aux cultes religieux de matrice africaine

Une des caractéristiques de l'esthétique noire qui apparaît dans certaines pièces de Théâtre de l'Opprimé est la référence aux religions d'origine africaine, notamment le Candomblé. Nous avons étudié précédemment l'influence de ce culte dans les créations théâtrales du Coletivo Pé de Poeta mettant en scène danses et mouvements des *Orixás* et apparition d'Exu (partie 2, section V, B. 2.) La performance que le groupe Madalena-Anastácia a réalisée à l'Université de Los Angeles en avril 2019 s'ouvre sur la danse d'une femme noire vêtue d'une longue robe blanche et portant un turban, rappelant ainsi la tenue traditionnelle des prêtresses du Candomblé. Les autres actrices sont vêtues d'une robe noire et portent un diadème

³³⁷ “Estética negra ou africana ou afro-diaspórica que também a gente vai inventando ou reinventando como por exemplo os ritmos musicais, como por exemplo o Samba, que é a principal expressão cultural brasileira mesmo sendo um país colonizado pelos Portugueses. Em Pernambuco tem colonização irlandesa, mesmo lá a principal expressão cultural é o frevo, o maracatu. Tem o Funky, hip hop, o próprio tango é negro, salsa, merengue. Essa questão da musicalidade, da expressão do corpo é uma coisa da estética. Sendo negro é também uma estética humana, é uma estética apagada, silenciada, injustiçada e se torna humano, se torna universal.” Entretien avec Alessandro Conceição, op.cit.

noir : chacune à tour de rôle effectue une danse empruntant à la capoeira ou aux danses et mouvements liés au culte des Orixás.

L'esthétique noire prend ainsi un aspect multidimensionnel et c'est ce que relevait le chercheur Alejandro Frigério « *L'art est à la fois lutte, jeu, danse, musique, chant, rituel, théâtre et gestuelle. C'est l'interpénétration, la fusion entre tous ces éléments qui en font une forme artistique unique. C'est une performance simultanée sur plusieurs niveaux. Les religions d'origine afro en Amérique en sont des exemples: là la dévotion s'exprime à travers la musique, le chant, la danse et le mime et avec des costumes spéciaux. Elles forment un tout symbolique qui, à travers ces différents éléments, concrétise la forme de chaque orixá. La rumba cubaine, le carnaval bahianais, le candomblé, l'electric boogie américain, le rythme des pieds brésilien, la capoeira* »³³⁸.

C. L'Esthétique de l'Opprimé comme instrument de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne

Il est intéressant de noter en quoi les éléments de l'esthétique noire que nous avons recensés se conjuguent avec la méthode de l'Esthétique de l'Opprimé, basée sur la formule « son, mot, image, rythme », afin de donner toute sa puissance à la lutte contre le racisme et à l'affirmation de l'identité afro-brésilienne. Alessandro Conceição suggère en effet que « *l'objectif du groupe de Théâtre de l'Opprimé Cor do Brasil est de chercher des alternatives pour parler du racisme et le combattre par l'intermédiaire de l'Esthétique de l'Opprimé. L'esthétique peut aussi bien cacher que mettre au jour les éléments cachés par la réalité, c'est un espace de lutte d'idées, d'idéologies, un champ de bataille stratégique* »³³⁹.

³³⁸ A arte é ao mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. E a interpenetração, a fusão de todos estes elementos que faz dela uma forma artística única. (...) E performance simultânea em varios níveis sucessivos. As religiões de origen afro na América são exemplos, onde a devoção se expressa através da música, do canto, da dança e da mímica e da necessidade de roupas especiais. Constituem um todo simbólico que através desses diferentes movimentos é possível a ideia do que significa cada orixá. Rumba cubana, o carnaval baiano, o candomblé, o electric boogie americano, na perna brasileira e na capoeira." FRIGERIO Alejandro, « Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica », In *Estudos Afro-asiáticos*. Rio de Janeiro, Centro de Estudos Afro-asiáticos, Université Cândido Mendes, 23, p.175-190, décembre 1992; p.24.

³³⁹ MATTOS Cachalote, « A especificidade racial no Teatro do Oprimido », op.cit. p.23.

1) « Son, mot, image, rythme »

Bárbara Santos, dans son ouvrage *Teatro do Oprimido, Raízes e asas* analyse les fondements de l'Esthétique de l'Opprimé qu'Augusto Boal a présentés dans son dernier ouvrage. Celui-ci affirme que le système oppresseur propage son idéologie dominante à travers trois canaux de communication (son, image et mot) responsables de l'« invasion » de nos cerveaux. Ainsi, d'après l'analyse de Bárbara Santos, les medias véhiculent l'image de la beauté représentée par un corps mince de Blanche aux cheveux blonds ; les sons et rythmes diffusés sur les grandes ondes définissent la musique à succès et bien sûr les mots magiques de notre société sont « consommer », « acheter ». L'art lui-même devient un produit de consommation pour le public. Selon Boal, la stratégie de libération des opprimés nécessite une réappropriation de ces trois canaux de communication, « son, mot, image » auxquels Bárbara Santos rajoutera le canal du « rythme ». L'Esthétique de l'Opprimé est ainsi un ensemble d'activités stimulant la production critique et créative des opprimés. Au Brésil, cette recherche est des plus importantes comme le suggère Taiana Souza Lemos :

« Je pense que c'est aussi un déclencheur important pour les discussions intersectionnelles qui vont traiter des oppressions liées au genre et à la race parce que ce sont des oppressions qui donnent corps au Brésil. Nous sommes un peuple qui cherche encore à se définir en tant que nation, qui cherche à comprendre ce sentiment d'appartenance parce qu'on nous a appris que nous sommes divers, mélangés et que c'est dans cette diversité que réside notre caractéristique principale. Cependant on voit que c'est cette diversité qui est attaquée, opprimée car ce sont toujours les personnes qui ne rentrent pas dans l'ordre social qui sont victimes. Donc quand on fait des exercices d'Esthétique de l'Opprimé liés à l'image, au son, au mot, on découvre tout le potentiel de cette pluralité. On mélange des sonorités car nous sommes un pays très riche en sonorités, on mélange des pratiques corporelles de tout le pays, je pense qu'on trouve dans notre pays une source d'inspiration intéressante »³⁴⁰.

Nous pouvons ici mentionner certaines activités de l'Esthétique de l'Opprimé qui vont permettre aux opprimés noirs de dénoncer le racisme et d'affirmer leur identité. Ces exercices

³⁴⁰ “Acho que é também um disparador importante para discussões interseccionais que vão falar sobre opressões ligadas sobre gênero, e a raça, que são as opressões que dão corpo ao Brasil. Nos somos um país que ainda tenta se compreender em quanto nação, tentando se compreender o sentimento de pertença porque a gente foi ensinado que nós somos diversos, somos misturados e que na diversidade está a nossa característica principal, mas a gente observa que é a diversidade que é atacada, é a diversidade que é oprimida, porque são as pessoas que não atendem a uma orden social que são vítimas o tempo inteiro, então quando a gente experimenta exercícios ligados à Estética do Oprimido que traz a imagem, o som, a palavra, esse sentimento de não pertencer à naturalidade que deveria ser o nosso centro ; a gente vai observando assim que tem um potencial de desenvolver coisas interessantes pela própria pluralidade, a gente mistura sonoridades, porque somos muito ricos em sonoridades, a gente mistura corporalidade, porque a gente é muito rica no corpo, a gente tem experiências corporais diversas no nosso país, acho que a gente encontre aqui no país um caldeirão interessante para produtividade.” Entretien avec Taiane Souza Lemos, op.cit.

font partie de processus créatifs qui pourront conduire à l'élaboration de performances ou de scènes de Théâtre Forum.

Pour le canal de l'image, le meneur de jeu peut ainsi demander à chaque membre du groupe de construire une image corporelle individuelle stimulée par un mot : « Noir » ou « racisme » par exemple. Licko Turle décrit ainsi le déroulé de ce travail proposé aux étudiants du CENUN lors du processus de création de la pièce *O Pregador* : chacun devait proposer une image fixe suscitée par le mot « Noir », puis il s'agissait de les rassembler par groupes et de les définir verbalement. Cinq groupes d'images ont ainsi été constitués : celui des personnes joyeuses, souriantes, les bras ouverts représentant le cliché du Noir toujours heureux, celui des personnes au visage sérieux, au regard assuré, les bras fermés ou le poing levé qui a été nommé « conscience noire » ou « mouvement noir ». Un troisième ensemble était composé des corps dansants, en fête, reprenant des éléments culturels de la vie des Afro-Brésiliens : carnaval, samba ou cérémonie religieuse. Le quatrième groupe représentait au contraire une image de tristesse, de souffrance, de fatigue : il pouvait s'agir ici soit de l'histoire de l'esclavage soit de la résignation actuelle des Noirs. Enfin, une personne s'est figée en statue de femme à l'air impassible et a constitué à elle seule un groupe à part entière : celui de l'isolement, de la perte de repères identitaires.

Pour les activités liées au canal du mot, il s'agira par exemple de faire surgir une liste de mots, d'écrire des poèmes... Nous avons vu précédemment comment les membres du groupe Legião Itinga de TO ont défini tous les mots en lien avec leur lieu de vie (ruelle, violence, arts...), ce qui a pu déclencher ensuite le travail de création de scènes. Nous avons analysé aussi les poèmes écrits par le Coletivo Pé de Poeta pour la pièce *Africa em Nós*. Un des exercices fameux de l'Esthétique de l'Opprimé est celui de « la déclaration d'identité » : chaque participant doit rédiger la déclaration d'identité de quelqu'un d'autre, une personne proche ou non, connue ou pas. En écrivant sur une autre personne, on écrit en fait sur soi-même, on se découvre.

Enfin, le canal du son, associé au rythme, est une source de multiples activités créatives : il va s'agir ainsi d'utiliser les objets du quotidien comme éléments sonores métaphoriques et scéniques. Par exemple, dans la pièce *Suspeito* du groupe Cor do Brasil, les personnages de policiers créent un son sec en tendant et détendant brutalement un sac poubelle entre leurs mains. Bien sûr, les jeux sur la voix, et les sons produits par les battements de pieds ou ceux des mains sur différentes parties du corps sont les principaux éléments de production sonore et rythmique et peuvent mener à la création de danses. Ainsi, le début de la pièce *Nega ou Negra* ?

du groupe Madalena-Anastácia représentée au festival Multicidade de Rio de Janeiro en 2015³⁴¹, est basé essentiellement sur des jeux de sonorités et de rythmes : en tapant des mains et en chantant le seul mot « *cabelo* » (cheveux), un groupe de femmes encerclent trois femmes à terre, menottées les mains derrière le dos. Celles-ci se relèvent et placent les mains derrière la tête comme lors d'une arrestation policière. Les autres femmes entament alors une ronde, battant des pieds et tapant des mains en rythme et scandant en chœur les mots « peau, nez, identité », ce à quoi les femmes du centre répondent en contre-temps « *Negra* ». La scène est accompagnée par une percussionniste : au moment du changement de rythme sur l'instrument, le cercle de femmes se défait et toutes entament une danse en tournant sur elles-mêmes, en se déhanchant et en faisant un mouvement de main sur le côté de leur tête en entonnant le mot « *cabelo* ». La création « d'histoires sonores » est ainsi fondamentale dans le processus de travail du canal son/rythme et nous avons bien vu à travers ces exemples comment ce travail sur le son et le rythme pouvait être lié à la musicalité et aux rythmes ancestraux des Afro-Brésiliens. Après avoir explicité les fondements généraux de l'Esthétique de l'Opprimé, nous pouvons maintenant développer un exemple particulier d'atelier réalisé par des membres du groupe Cor do Brasil.

2) Un exemple d'atelier d'Esthétique de l'Opprimé du groupe Cor do Brasil

Dans le cadre des 7^{èmes} JITOU, le samedi 10 août 2019, j'ai participé à un atelier³⁴² de trois heures animé par Alessandro Conceição et Cachalote Mattos au Quilombo Monte Recôncavo, à São Francisco do Conde, dans la région métropolitaine de Salvador. Cet atelier s'inspirait des techniques de *L'Esthétique de l'Opprimé* d'Augusto Boal, « son, mot, image ». Les participants étaient presque essentiellement des personnes noires, du Quilombo, de la zone d'occupation MSTB Manuel Faustino ou de l'Université Fédérale de Bahia.

L'échauffement a repris un exercice typique du Théâtre de l'Opprimé intitulé « *Batizado : nome é palavra* » (baptisé : le prénom est un mot) : en cercle, chacun énonçait son prénom en l'accompagnant d'un geste et d'un nom ou adjectif le définissant. D'emblée ont surgi les mots « *luta* (lutte) », « *resistência* (résistance) », « *negro* (noir) », « *força* (force) », indiquant les revendications du peuple noir.

³⁴¹ Vidéo disponible sur YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=erW7Am30Tvo> Consultée le 12 juin 2020.

³⁴² Vidéos et photos en annexe.

L'atelier s'est ensuite déroulé de manière très construite et fluide en six temps. Il s'est basé sur l'exercice intitulé « cinq mots en images » :

S'adressant aux participants disposés en cercle, le meneur de jeu a d'abord demandé à cinq volontaires de proposer un geste représentant par le corps ce que signifie le racisme :

- le premier volontaire a placé son bras droit en avant, index pointé



- le deuxième a levé le poing



- Le troisième a mis ses deux bras en avant, mains ouvertes sur le devant, visage fermé :



- la quatrième a pointé son index sur sa poitrine



- le dernier a touché une mèche de ses cheveux

Tous les participants dans le cercle sont alors invités à refaire le geste, chaque numéro correspond désormais à un geste.

Le meneur de jeu propose alors au groupe de défaire le cercle et de se mettre en marche, il énonce successivement les numéros dans l'ordre puis dans le désordre et chacun doit faire les gestes qui y correspondent. Ensuite, il va s'agir d'essayer de lier les gestes ensemble, le n°4 avec le n°5 par exemple ou le n°3 avec le n°1.

Le cercle est alors reformé, chaque volontaire refait son geste initial et les autres sont invités à lui donner un nom :

- « *Basta* (assez) » pour le premier volontaire qui a placé son bras droit en avant, index pointé
- « *Resistência* (résistance) » pour le deuxième qui a levé le poing
- « *Me respeite* (respecte-moi) » pour le troisième qui a mis ses deux bras en avant, mains ouvertes sur le devant, visage fermé
- « *é comigo ?* (c'est pour moi) » pour le quatrième qui a pointé son index sur sa poitrine
- « *Meu cabelo !* » (mes cheveux) pour le dernier qui a touché une mèche de ses cheveux

Le groupe est ensuite divisé en cinq et chaque sous-groupe doit préparer une séquence « sons et gestes » sans parole, correspondant à chacun des gestes et noms étudiés précédemment. Chaque scène est représentée devant le reste du groupe. Le meneur de jeu demande ensuite de rassembler les sous-groupes dont le thème d'étude se rapproche pour constituer deux groupes uniquement. On a abouti alors au groupe « *basta, resistência, me respeite* » et au groupe « *é comigo ? meu cabelo !* ». Chaque nouveau groupe doit préparer une nouvelle fois une séquence « sons et gestes ».

Les deux scènes sont représentées et font l'objet de lectures multiples. Chacun des deux groupes est pour finir invité à écrire un court texte, poème ou chanson à partir de la séquence « sons et gestes » de l'autre.

Si l'on tente d'analyser ce travail d'atelier, on voit d'emblée que, dès la première étape du choix des gestes, deux distinctions s'établissent : les gestes relevant de l'oppression raciale d'une part (le doigt pointé vers soi, les cheveux) et ceux relevant déjà de l'action, de la lutte contre le racisme d'autre part (les bras tendus en signe de résistance, le poing levé). De plus, il est significatif que les personnes noires, d'un milieu social pauvre (les habitants du Quilombo ou de la zone d'occupation MSTB) aient choisi de travailler sur les scènes de lutte contre le racisme affirmant ainsi leur révolte. Le groupe qui réunissait davantage de personnes métisses,

blanches ou d'un milieu social plus élevé (étudiant) et dont je faisais partie a travaillé sur les cheveux. Dans cette scène, le mouvement de rejet lié à l'apparence de ses propres cheveux n'a plus été seulement lié aux cheveux noirs et crépus, mais s'est généralisé à tout type de cheveux, excluant ainsi une lecture univoque limitée au phénotype noir. Cette scène a été la seule à se terminer par l'union, la solidarité entre les personnages qui se touchaient mutuellement les cheveux en signe de découverte, d'ouverture à l'autre et de tolérance. Il est intéressant aussi de noter la distinction entre les scènes présentant des mouvements collectifs (par exemple, celle de la résistance avec le poing levé) et celles relevant de cas individuels (dans la scène « *é comigo ?* », par exemple, une femme noire était l'objet de la risée de tous, pointée du doigt par l'ensemble du groupe en demi-cercle). Les deux scènes finales ont fait l'objet de lectures de la part du groupe. Dans celle intitulée « *Resistência - Me respeite* » le fait qu'un groupe de femmes exécutent à l'unisson le geste de repousser des hommes en signe de résistance a donné lieu à une lecture féministe de combat contre le machisme et non plus seulement de lutte contre le racisme. Une discussion s'en est suivie : s'agit-il de machisme privé ou public ? Le texte poétique créé à partir de cette proposition artistique collective « gestes - sons » a rendu hommage aux femmes noires résistantes ou victimes de violence ou d'assassinat :

« Vives les Marias, Isabelas, Carolinas

Toutes les femmes noires brésiliennes

Vive Marielle, Vive Carolina

Que cette ligne de vie

Nous incite à nous unir

*En tant que femmes noires de Quilombo »*³⁴³

Dans la deuxième scène « *E comigo - Meu Cabelo* », une femme s'avance, l'index pointé vers elle-même, devant un groupe en demi-cercle qui riait d'elle en la montrant du doigt. Puis ce geste de rejet s'est transformé en geste de découverte de l'autre, chacun caressant les cheveux de son voisin puis chacun se rapprochant des autres en un groupe serré et clos, marquant l'égalité de tous malgré les physiques différents. Le poème rédigé pour cette scène a pour refrain « *ne viens pas me dire que c'est de la victimisation*³⁴⁴ » insistant bien sur la réalité du

³⁴³ « Vivas Marias, Isabelas, Carolinas

Todas mulheres pretas brasileiras

Viva Marielle, viva Carolina

Que nessa linha da vida

Nos inspira a nos unirmos

Enquanto mulheres negras quilombolas”

Extrait du texte rédigé pour la scène “Resistência- Me respeite » par un des groupes de l'atelier « Preto no Preto » au Quilombo São Francisco do Conde le 10 août 2019 (traduction par nos soins).

³⁴⁴ « Não me venha me dizer que isso é victimismo »

racisme tandis que deux couplets revendiquent l'identité noire pendant qu'une personne présente au public une affiche sur laquelle est écrite la loi de l'Ancien Testament : « *Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse* »³⁴⁵.

Ainsi, cet atelier, destiné prioritairement à des personnes afro-brésiliennes, a permis, en appliquant les techniques de l'Esthétique de l'Opprimé « sons, images, mots » au thème du racisme, d'exprimer les réalités des discriminations raciales vécues quotidiennement mais aussi la volonté de lutte, de résistance et la revendication forte d'une identité noire.

Au terme de cette analyse, nous pouvons noter le développement progressif et la multiplication récente de groupes de Théâtre de l'Opprimé qui font de la question raciale leur principal axe de travail. L'une des évolutions importantes est la constitution de groupes formés uniquement de Noirs et dirigés par une personne noire. Désormais les opprimés afro-brésiliens parlent de leur propre réalité et selon leur point de vue. Ils présentent ainsi sur le plateau de théâtre les discriminations qu'ils subissent au quotidien, à l'école, à l'université, au travail et dénoncent aussi les violences policières responsables d'un génocide de la jeunesse noire. Cependant la lutte contre le racisme ne saurait se limiter à une simple dénonciation des oppressions raciales par l'unique truchement de représentations scéniques. En ce sens, la valorisation d'une esthétique noire, qui peut se combiner aux techniques de l'Esthétique de l'Opprimé, devient un véritable instrument de combat et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne.

³⁴⁵ « Não faça com o outro o que você não quer que faça com você »

Conclusion

Ce travail de terrain de six mois au Brésil centré sur le Théâtre de l'Opprimé m'a tout d'abord permis de constater combien l'oppression raciale était palpable, concrète dans ce pays. Les Brésiliens utilisent d'ailleurs le terme de « racisme structurel, institutionnel » comme si celui-ci était légal, admis. Il est lié à de profondes inégalités sociales : Blancs et Noirs se côtoient peu, ne vivent pas dans les mêmes quartiers, ne fréquentent pas les mêmes écoles. Malgré l'instauration de quotas pour l'entrée à l'université en 2002, les Noirs ont encore un accès limité aux études supérieures, peuvent rarement occuper un emploi à responsabilité et ne sont pratiquement jamais représentés sur la scène politique nationale. Le plus choquant est la violence qu'ils subissent de la part de la Police Militaire qui atteint un point tel que l'on parle de « génocide de la population noire ». Le rôle du Théâtre de l'Opprimé sera alors de rendre visible sur scène ces différents aspects du racisme pour les dénoncer.

Une caractéristique essentielle du Théâtre de l'Opprimé au Brésil est qu'il est vraiment fait par les opprimés et pour les opprimés. Il respecte à cet endroit les fondements de la méthode créée par Augusto Boal qui préconisait de « *rendre les outils de la production théâtrale* »³⁴⁶ au peuple, aux plus faibles. Contrairement au Théâtre de l'Opprimé français qui est généralement mené par des troupes professionnelles proposant à des publics spécifiques des pièces de Théâtre Forum toutes faites, au Brésil, c'est un « multiplicateur », un meneur de jeu, souvent non professionnel, formé aux techniques du Théâtre de l'Opprimé, qui va travailler avec un groupe d'opprimés sur leurs propres oppressions. C'est de la sorte que peut s'établir le processus d'ascèse, ce passage de la dimension « micro » à la dimension « macro ». A l'aide des différentes techniques du Théâtre de l'Opprimé, les participants partent d'abord de leurs difficultés quotidiennes individuelles puis ouvrent les yeux sur des oppressions bien souvent naturalisées, les mettent à distance et enfin acquièrent une conscience politique et sociale les menant à la dénonciation, à la lutte et à l'affirmation de leur identité afro-brésilienne. Lors des représentations de Forum, c'est aussi bien souvent un public souffrant de cette même oppression raciale qui est invité à monter sur scène et à trouver des alternatives aux formes de discrimination représentées. Là encore, un aspect original des interventions des spect-acteurs au Brésil est qu'elles peuvent se faire à plusieurs : une dizaine de spect-acteurs entrent ainsi sur

³⁴⁶ BOAL Augusto, *Théâtre de l'Opprimé*, op.cit. p. 19.

scène pour prêter main forte au personnage de l'opprimé à l'image des mouvements noirs collectifs qui prennent la défense de la population afro-brésilienne.

Une évolution récente et fondamentale du Théâtre de l'Opprimé au Brésil menée notamment par Bárbara Santos, fondatrice du *Teatro das Oprimidas*, est que l'intervention d'un spect-acteur en Forum ne peut se faire que selon sa propre identité, raciale ou sexuelle (considérée ici comme identité sociale), et non plus aussi par analogie ou solidarité comme le préconisait Augusto Boal. C'est la notion de « *lugar de fala* », littéralement « la place de la parole », « le lieu d'origine de la parole » omniprésente dans les discussions brésiliennes et systématisée en 2017 par la philosophe brésilienne Djamila Ribeiro³⁴⁷. Ainsi, dans les sessions de Forum, une femme peut seule remplacer le personnage de l'opprimée sur scène, un Noir celui de l'opprimé noir. Cette exigence est allée de pair avec la formation de groupes de Théâtre de l'Opprimé brésiliens spécialisés dans un type d'oppression, par exemple au CTO Rio le Coletivo Madalenas réunissant uniquement des femmes et traitant des oppressions subies par les femmes, le groupe Cor do Brasil réunissant uniquement des Noirs, le groupe Madalena-Anastácia formé uniquement de femmes noires. Il est désormais réglementaire qu'aussi bien les participants du groupe que le meneur de jeu, le metteur en scène possèdent la même identité. Cette prise de position affirmée surtout par le CTO Rio -mais qui est cependant nuancée par certains théoriciens, comme Antônia Pereira Bezerra- a ainsi eu comme conséquence que les deux groupes de jeunes Noirs Lauro de Freitas n'ont pas pu participer aux 7^{èmes} JITOÜ puisque le metteur en scène Armindo R. Pinto est un homme blanc et que les pièces de ses groupes évoquent des oppressions contre les Noirs ou contre les femmes. J'avais moi-même proposé la participation des troupes de Lauro de Freitas lors de la phase d'organisation des rencontres mais celle-ci a été rejetée peu avant le début de l'évènement par des membres du CTO Rio. Ainsi, la principale difficulté que j'ai rencontrée lors de ce travail de recherche a été cette confrontation à la complexité et à l'aspect polémique du Théâtre de l'Opprimé brésilien. J'ai été très bien accueillie et acceptée par les opprimés noirs des groupes de théâtre que j'ai côtoyés, cependant, en tant qu'observatrice étrangère, européenne, blanche, non-initiée jusque-là à la culture brésilienne, il m'a été ardu d'appréhender les positions théoriques d'intellectuels afro-brésiliens liées à l'oppression raciale, à la question des races qui ont au Brésil des acceptions bien spécifiques. Le domaine d'étude du théâtre a rejoint le champ de la sociologie, de l'anthropologie ou des sciences politiques. Les polémiques présentes au sein du Théâtre de

³⁴⁷ RIBEIRO Djamila, *La place de la femme noire*, Paris, éditions Anacaona, 2019.

l'Opprimé brésilien sont le révélateur de la complexité de la société brésilienne dont je ne peux prétendre rendre compte après une immersion de seulement six mois.

Enfin, j'ai été frappée par la grande force esthétique des créations de Théâtre de l'Opprimé au Brésil. Là encore, cette caractéristique est à l'opposé des spectacles de Théâtre Forum que j'ai pu voir en France où la recherche esthétique n'est guère de mise et se limite à quelques éléments basiques de décor et de costumes et à des dialogues réalistes, sans poésie. Au contraire, au Brésil, les recherches créatives récentes à partir de l'Esthétique de l'Opprimé prenant appui sur les canaux de « l'image, du son, du rythme, du mot » donne naissance à des productions théâtrales très métaphoriques. Ainsi les dialogues réalistes sont ici remplacés par des mouvements corporels, des mots proférés, des sons vocaux ou tirés d'objets du quotidien, par le rythme des mains qui claquent sur le corps ou des pieds qui frappent le sol. Plus encore, la spécificité des pièces de Théâtre de l'Opprimé portant sur l'oppression raciale est qu'elle lie sur scène les apports de l'Esthétique de l'Opprimé à ceux de la culture des Afro-Brésiliens. On y trouve des chants, des musiques, des danses, de la capoeira et des références aux luttes contre l'esclavage, aux héros des *quilombos* et aux cultes de matrice africaine, particulièrement le Candomblé. Enfin, la valorisation de la beauté noire par la mise en avant de la corporalité et des traits physiques des acteurs noirs est fondamentale. L'ensemble forme alors une véritable esthétique noire qui devient un instrument essentiel de lutte contre le racisme et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne.

Il aurait été utile de passer plus de temps au Brésil pour étudier le Théâtre de l'Opprimé brésilien de manière plus approfondie et plus complète dans ses diverses émanations. Cela aurait permis de rencontrer d'autres groupes et de développer notamment le travail de terrain auprès du CTO Rio où je n'ai passé qu'une semaine. De même, pour approfondir l'étude du Théâtre de l'Opprimé au Brésil, il serait opportun d'analyser les formes et les enjeux du *Teatro das Oprimidas*, Théâtre des Opprimées, mené d'abord au CTO Rio par les groupes Madalenas et Madalena-Anastácia puis diffusé dans tout le Brésil et dans le monde entier avec la constitution du réseau « *Ma(g)dalena Internacional* ». Ces recherches pourraient d'ailleurs s'initier en Europe puisque Bárbara Santos, la fondatrice du mouvement gère le réseau depuis le centre Kuringa de Berlin et qu'en France se trouve à Amiens le groupe Madeleine en Mouvement dirigé par la Brésilienne Claudia Simone. Une autre démarche développée au Brésil qu'il serait instructif d'analyser est celle menée à Belo Horizonte au sein du mandat électoral des

conseillères municipales Aurea Carolina et Cida Flabella et de leur « *gabinetona* »³⁴⁸ : le Théâtre de l'Opprimé, grâce au groupe Az Diferentonas et aux expérimentations du noyau TO na cidade, y occupe une place primordiale en tant que lien poétique et artistique du mandat politique dans la ville. Par ailleurs, il serait intéressant d'élargir notre étude par des approches comparatives extra-brésiliennes. Tout d'abord, en comparant le Théâtre de l'Opprimé brésilien à celui pratiqué dans d'autres pays d'Amérique Latine puisque des rencontres continentales sont régulièrement organisées. Concernant la thématique de la négritude, il serait aussi éclairant de mettre en perspective le Théâtre de l'Opprimé développé par des Afro-Brésiliens avec celui pratiqué par des migrants d'origine africaine en Europe ou celui mis en place en Afrique, par exemple au CTO Maputo du Mozambique qui a créé des liens avec le CTO Rio. Enfin, une autre perspective de recherche peut être ouverte en comparant le Théâtre de l'Opprimé à d'autres formes de théâtre politique en Amérique Latine (nous pensons par exemple à l'*Escuela de Teatro Político* en Argentine).

Le Théâtre de l'Opprimé au Brésil a ainsi des formes variées mais il me semble qu'il est plus proche des valeurs défendues par Augusto Boal à sa création que celui qui se pratique en France. En effet, dans un article intitulé « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »³⁴⁹, Julian Boal, un des fils d'Augusto Boal, désormais praticien et théoricien du Théâtre de l'Opprimé, énumère les défauts du Théâtre de l'Opprimé français liés notamment à la professionnalisation des troupes, à l'institutionnalisation du Théâtre Forum et à la reglorification de l'art au détriment des luttes concrètes. Nous terminerons ici par une citation de Julian Boal qui relie au final la diversité des formes du Théâtre de l'Opprimé dans le monde à l'essence même de la méthode inventée par Augusto Boal : « *L'une des idées fondamentales du Théâtre de l'Opprimé est qu'il appartient à l'opprimé lui-même de s'approprier cette méthode, qu'elle est un système vide que l'opprimé doit remplir de son vécu, de ses problèmes. C'est probablement cette particularité, ce vide du Théâtre de l'Opprimé qui a permis qu'il puisse être récupéré par certaines troupes pour d'autres finalités que celles préconisées par mon père. Mais c'est certainement cette caractéristique qui permet au Théâtre de l'Opprimé d'être*

³⁴⁸ « *gabinetona* » (terme intraduisible en Français qui féminise le mot « cabinet » et lui donne une dimension géante, « une maxi-cabinette » en quelque sorte). Lors de leur élection au conseil municipal de Belo Horizonte, Cida Falabella et Bella Gonçalves ont choisi d'ouvrir leur cabinet à l'ensemble de leur collectif et à parler au féminin malgré la présence d'hommes.

³⁴⁹ BOAL Julian, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », in *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*, sous la direction de Christian Biet et d'Olivier Neveux, Vic la Gardiole, l'Entretemps éd., 2007, p. 217-227.

aujourd'hui utilisé par des paysans sans-terre du Brésil, par des femmes en Inde et par tant et tant d'autres groupes de par le monde qui font un travail précieux et irremplaçable »³⁵⁰.

³⁵⁰ Ibid. p.227.

Bibliographie

ALMADA Izaías, *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

BACQUE M.- H., & BIEWENER, C, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice*. Paris, La Découverte, 2013.

BALANDIER Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1992.

BARAUNA Tânia et MATOS Tomás, *De Freire a Boal*, Ciudad Real, Naque editora, 2009.

BASTIDE Roger, *Le Candomblé de Bahia, Brésil*, Paris, Plon, 2000.

BOAL, Augusto, *Categorías de teatro popular*. Buenos Aires, CEPE, 1972.

BOAL Augusto, « A propos d'un titre », *Metaxis*, 1, CTO Rio, 1984.

BOAL Augusto, *Hamlet e o filho do padeiro, memorias imaginadas*, Rio de Janeiro, editora record, 2000.

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris, La Découverte / poche, 1997.

BOAL Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris, La Découverte, 2002.

BOAL Augusto, *Legislative theatre: using performance to make politics*, London-New York, Routledge, 1998.

BOAL Augusto, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie : l'arc-en-ciel du désir*, Paris, Éditions Ramsay, 1990.

BOAL Augusto, *Stop ! C'est magique : les techniques actives d'expression*, Paris, Hachette, 1980.

BOAL Augusto, *Técnicas latino-Americana de Teatro Popular*, São Paulo, editora Huicitec, 1984.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé; pratique du théâtre de l'opprimé*. Paris, La Découverte / poche - Coffret 2 tomes - 2003.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*. Paris, La Découverte, 2006.

BOAL Augusto, *Teatro legislativo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

BOAL Augusto, *A Estética do Oprimido*, Rio de Janeiro, Garamond, 2009.

BOAL Augusto, « Aux limites du théâtre d'intervention : le “théâtre de l'opprimé” en France », in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968 : études et témoignages*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, vol. 2, p. 152-164.

BOAL Augusto, « “Le flic dans la tête” ou les trois hypothèses », in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968 : études et témoignages*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, vol. 2, p. 165-172.

BOAL Augusto, « Il y a plusieurs manières de faire du théâtre populaire : je les préfère toutes », *Travail Théâtral*, 18/19, 1975, p. 161-171.

BOAL Julian, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », in *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*, sous la direction de Christian Biet et d'Olivier Neveux, Vic la Gardiole, l'Entretemps éd., 2007, p. 217-227.

BOAL Julian, « Le théâtre forum : une répétition de la révolution », in *Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance*, Colophon asbl, 2004, p. 27-35.

BOAL Julian, “Por una historia política del teatro del oprimido”, *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 16, nº 1, ene. – jun. 2014

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/44326/45652>

Consulté le 20 octobre 2018.

BOAL Julian, *Sob antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido entre « ensaio da revolução » e adestramento interativo das vítimas*. Thèse de doctorat, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Serviço Social, Rio de Janeiro, 2017.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970.

BRECHT. Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972.

BRITTO, Geo. *Teatro do Oprimido: Uma construção Periférica-Épica*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos Das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense – UFF. Niterói/RJ: UFF, 2015.

BRUGEL Fabienne, « Théâtre-forum », in *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013.

CANDA Cilene Nascimento, BEZERRA, Antonia Pereira. *Todo mundo pode fazer teatro: o teatro do oprimido e a formação político-estética de trabalhadores da indústria*. Thèse de Doctorat, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2013.

CANDA Cilene Nascimento, « Todo mundo pode fazer teatro de oprimido : difusão de técnicas e jogos teatrais na educação » in *Paisagens educativos do ensino de teatro na Bahia*, org Cilene Nascimento Canda, Celi de Salume Mendoça, Salvador, Edufba, 2018.

CASTRO POZO Tristan, *As redes dos oprimidos, experiencias populares de multiplicação teatral*, São Paulo, editora perspectiva, 2011.

CHATELAIN Mado et BOAL Julian, *Dans les coulisses du social : théâtre de l'opprimé et travail social*, Toulouse, Erès, 2010.

CLANCY Geneviève et TANCELIN Philippe, « Revisite du théâtre « militant » Pour une conscience « émeutière » » in *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)* sous la direction de BIET Christian et NEVEUX Olivier, Nanterre, L'entretemps Édition, 2007.

CERQUEIRA Daniel, BUENO Samira (coord), *Atlas da violência 2019*. Brasília, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2012.

CONCEICÃO Alessandro, “Uma Estética negra para o Combate ao Racismo”, *Metaxis*, n°8, Rio de Janeiro, CTO, 2016.

COPFERMANN Emile, « Augusto Boal et le Théâtre de l'opprimé », Paris, *L'Éducateur*, 05-10, 1981.

COUDRAY Sophie, *Histoire politique et esthétique du Théâtre de l'opprimé en France de ses origines aux années 1990*, thèse doctorale sous la direction d'Olivier Neveux, Lyon, décembre 2017.

COUDRAY Sophie, « Le théâtre de l'opprimé. Quelles perspectives émancipatrices pour un théâtre d'éducation populaire ? », *Recherches et Education*, n°16, « Emancipation et formation de soi », Tome 1, octobre 2016.

<https://journals.openedition.org/rechercheseducations/2516> Consulté le 5 octobre 2018

COUDRAY Sophie, *Théâtre de l'opprimé : Le spectateur comme producteur*, Mémoire de Master 2 Recherche en études théâtrales, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2013.

DIMIR Viana, *Teatro do oprimido, na educações de jovens e adultos*, Curitiba, Appris editora, 2016.

DODI Leal, *Pedagogia e estética de Teatro do Oprimido, marcad da arte na gestão publica*, São Paulo, Hucitec editora, 2015.

DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Godelier, Paris, EHESS, 2001.

DOUXAMI Christine (dir), *Théâtre politiques : (en) Mouvement(s)*, Besançon, Presse universitaire de Franche-Comté, 2011.

DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien, un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Paris, L'Harmattan, 2015.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, 1952, rééd, Le Seuil, col. « Points », 2001.

FERNANDES Kelly Cristina, *Teatro Social dos Afetos*, Thèse de doctorat en Psychologie sociale, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.

FREIRE Paulo, *Pédagogies des Opprimés*, Paris, éditions François Maspero, 1974.

FRIGERIO Alejandro, « Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica », In *Estudos Afro-asiáticos*. Rio de Janeiro, Centro de Estudos Afro-asiáticos, Université Cândido Mendes, 23, p.175-190, décembre 1992.

GUERRE Yves, *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GUIMARÃES Antonio Sérgio Alfredo, « Classes sociales, races et nation au Brésil », *Brésil(s)* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 28 mai 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/bresils/2453> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bresils.2453>

GUTIERREZ Gustavo, *Teologia de libertação*, tradução de Jorge Soares, Petropolis, 6^{ème} édition, 1986.

HAMIDI-KIM Bérénice, *Dans Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse, Université Lyon 2-Lumière, Lyon, 2007.

LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud pour la traduction française, 1994.

LABAN Rudolf, *La danse moderne éducative*, Paris, Editions Complexe et Centre national de la danse pour la traduction française, 2003.

MADANCOS Laetitia, *État des lieux du théâtre forum en France aujourd'hui : quelle inscription au cœur de la culture et de la société française ?* Mémoire de Master, Université Stendhal Grenoble III, Grenoble, 2007.

MANSOURI Arnaud et LOEZ Delphine, *Capoeira, danse de combat*, Paris, Editions Demi-Lune, 2005.

MATTOS Cachalote, “A especificidade racial no Teatro do Oprimido” *Anais/ IV Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade: 30 anos CTO, cabeça nas alturas, pés no chão e mãos à obra*, 6-28 de outubro de 2016 em Rio de Janeiro, RJ, Paro César Augusto, (coord.), Rio de Janeiro: GESTO, 2017.

MATTOS Cachalote, SANCTUM Flavio, SARAPECK Helen, TRINDADE Jussara, TURLE Licko, LIGIERA Zeca (org), *Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

METAXIS revue, *Fabrica de teatro popular Nordeste*, novembre 2008.

METAXIS revue, *CTO, 30 anos e Teatro do oprimido na Maré*, n°8, 2016.

METAXIS revue, *Teatro do oprimido na saude mental*, n°7, 2010.

METAXIS revue, *Teatro do oprimido nas escolas*, Rio de Janeiro, novembre 2008.

MOFFATT Alfredo, *Psicoterapia do oprimido, ideologia e técnica da psiquiatria popular*, São Paulo, Cortez editora, 7ème édition, 1981.

MUNANGA Kabengele, *Negritude : usos e sentidos*, Ática, São Paulo, 1986.

MUNANGA Kabengele, « Mestiçagem e experiências interculturais no Brasil » in REIS Leticia Vidor de Sousa (dir), *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão*, São Paulo, Estação Ciência, EdUSP, 1996.

MUNANGA, Kabenguele. *Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia*. Cadernos PENESB, n. 5, p. 15-35, 2004.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado*. 1ª Ed. São Paulo, Perspectivas, 2016.

NETTO, Carolina A. « O Teatro do Oprimido como ferramenta em busca do letramento étnico-racial: investigação cênica em uma escola de Duque de Caxias » /RJ. CEFET/Rio de Janeiro, in *Anais/ V Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade: Teatro do Oprimido e Educação – práticas político-pedagógicas, 15-17 de novembro de 2017 em Rio de Janeiro, RJ*. Paro, César Augusto, coord – 2. ed. rev. ampl. – Rio de Janeiro: Aldeia Cultural Casa Viva Sociedade de Empresarial Ltda Me, 2018.

NEVEUX Olivier, « Difficultés de l'émancipation », *Tumultes*, 42-1, 4 juillet 2014, Paris, pp. 191-207.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, 216p.

NINACS W. A, *Empowerment et intervention : développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2008.

ORTIZ Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo-Brasil, Brasiliense, 1985.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. sociales, 1980.

PEREIRA BEZERA Antônia, *Le Théâtre de l'Opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité*, Lille Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

PINTO Armindo, “O Teatro do Oprimido como experiencia de Arte-educação” in *Augusto Boal, embaixador do Teatro Brasileiro*, org Anderson Zanetti, Izaias Almada, Rio de Janeiro, edições mundo contemporâneo, 2017.

PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, l'Arche, 1972.

POUTOT Clément, *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public*, thèse doctorale sous la direction de Camille Tarot, Caen, 2015.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RIBEIRO Darcy, *O povo brasileiro, a formação e o sentido de Brasil*, São Paulo, editora Schwarz CTDA, 2004.

RIBEIRO Djamila, *La place de la parole noire*, Paris, Anacaona éditions, 2019.

RUFINO DOS SANTOS Joel, *O que é racismo ?*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1980, 82 p.

RUY Alfonso, *Historia do teatro na Bahia: séculos XVI-XX*, Salvador de Bahia, Publicações da Universidade de Bahia, 1959.

SALAZAR Bondy, Augusto, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México siglo XXI, 1968 (1988. 10.^a ed.).

SALAZAR Bondy, Augusto, *Dominación y liberación. Escritos 1966-1974*, Lima, Universidad de San Marcos, 1995.

SANDRA Luna, *A tragédia no teatro do tempo : das origens clássicas ao drama moderno*, São Paulo, Idéia, 2008.

SANT'ANA Catarina, « Le rire sur la corde raide : l'humour dans l'œuvre d'Augusto Boal », in *L'exil Brésilien en France, histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 341-363.

SANTOS Bárbara, *Teatro do Oprimido, Raízes e Asas: uma teoria da práxis*, Rio de Janeiro, Ibis libris, 2016.

SANTOS, Bárbara. "Teatro Essencial: Essência Comunitária. (Uma Reflexão sobre o Teatro do Oprimido)". In: *Arte e Comunidade*, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

SANTOS, Bárbara, "O Curinga e a Arte de Curingar". In: *Metaxis –A Revista do Teatro do Oprimido*, nº 5. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2008.

SANTOS, Bárbara, *Teatro do Percursos Estéticos. Imagem, som, ritmo e palavra- abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. 1^a ed. São Paulo: Padê editorial, 2018.

SANTOS, Bárbara, *Teatro das Oprimidas*, Rio de Janeiro, Casa Philos, 2019.

SAPARECK Helen, *A arvore do Teatro do Oprimido, sua historia e sua biología em minha vida*, mémoire de Master de l'Université Fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro, 2019.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir) *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Textes réunis et présentés par Editions Théâtrale, Paris, 1994.

SOUZA LEMOS Taiana, *O Teatro Invisível como experiência na Escola*; 2017; Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico; Orientador: Antonia Pereira Bezerra.

SPYCHAJ Magdalena, *El teatro del oprimido/a desde un enfoque de género. Dos casos de estudio: Madalena-Teatro das oprimidas y grupo Marias do Brasil*, mémoire de Master, Université de Grenade, Espagne, 2014.

SHWARCZ Lílían Moritz, « Questão racial no Brasil » in REIS Leticia Vidor de Sousa (dir), *Negras imagens : ensaios sobre cultura e escravidão*, São Paulo, Estação Ciência, EdUSP, 1996.

SKIDMORE Thomas E., *Preto no Branco, Raça, e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Rio, Paz e Terra, 1976.

STANISLAVSKI Konstantin Sergueevitch, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963.

TEMKINE Raymonde, *Le théâtre en l'Etat*, Paris, Editions Théâtrales, 1992.

TIDEI, CARLOS. “As faces da violência na América Latina”. Revista da Unicamp. Universidade Estadual de Campinas, Fevereiro de 2002.

TURLE, Licko, “Alfabetização teatral: O encontro do teatro popular com a Pedagogia do Oprimido” In: MATTOS, Cachalote et. al. *Teatro do oprimido e universidade: experimentos, ensaios e investigações*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.

TURLE, Licko e ANDRADE, Clara de (org). *Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

TURLE Licko, *Teatro de oprimido e negritude: a utilização do Teatro-Forum na questão racial*, Rio de Janeiro, E-papers, 2014.

TIXIER Guillaume, *Le théâtre-forum : apprendre à réguler les conflits* », Paris, Chronique sociale, 2010.

VALOGNES Étienne, *Le théâtre de l'opprimé comme outil de politisation ?*, mémoire de Master en sciences politiques, Université de Lille, 2012.

VERGER Pierre Fatumbi, *Orixá -Les dieux yoruba en Afrique et au Nouveau Monde*, Paris, Métailié, 1982, 293 p.

VILLA, Sandra Maria Miranda. *Teatro ou terapia? A poética do oprimido e a catarse do espectador*. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

WOLFF Eric, *Augusto Boal: de nouvelles stratégies pour un théâtre politique*, thèse pour le doctorat en Arts du spectacle (Études théâtrales), sous la direction de Robert Abirached, Université Paris X -Nanterre, 2007.

ZANETTI Anderson, ALMADA Izaías, *Augusto Boal, embaixador do Teatro Brasileiro*, org Anderson Zanetti, Izaías Almada, Rio de Janeiro, Mundo contemporaneo edições, 2017.

Sitographie :

Site du réseau Ma(g)dalena Internacional : <https://redmagdalena.blogspot.com/>

Site de Bárbara Santos : <https://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2016/07/blog-post.html>

Site du CTO Rio : <http://www.ctorio.org.br>

Site de l'Institut Augusto Boal à Rio de Janeiro : <https://institutoaugustoboal.org/>

Site du réseau Ma(g)dalena Internacional : <https://redmagdalena.blogspot.com/>

Documentaire:

VIANA Zelito, *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, Canal Brazil, 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=rTRRxu0qYG0>

Consulté le 8 octobre 2018

Glossaire

Acarajé : nourritures traditionnelles de Bahia, utilisées dans le culte du candomblé. Il s'agit d'un beignet à base de haricot et de crevettes séchées cuit dans de l'huile de palme. Il est vendu dans la rue à partir de 6 heures du soir.

Aqualtune : Princesse du Congo mise en esclavage au Brésil, fondatrice du Quilombo dos Palmares, mère de Ganga et grand-mère de Zumbi.

Ascèce : pour le Théâtre de l'Opprimé, l'ascèse désigne la nécessaire recherche de la montée du micro, le cas particulier, au macro, le contexte social. Le cas particulier doit être compris à l'intérieur du contexte qui l'insère ou l'entoure.

Arc-en-ciel du Désir : nom d'un exercice spécifique qui, à l'origine désignait l'ensemble du corps des techniques thérapeutiques du Théâtre de l'Opprimé.

Baiana : femme de Bahia « traditionnelle », généralement vendeuse d'acarajé. Elle s'habille généralement avec le costume traditionnel des femmes du candomblé.

Bloco : association carnavalesque.

Cabelo duro : expression populaire et péjorative pour désigner les cheveux crépus, appelé aussi négativement de « cabelo ruim ».

Candomblé : Le Candomblé est une religion afro-brésilienne dénotant une forte influence de la culture yoruba et fon du Nigéria et du Bénin ainsi que de la culture bantou. Le Candomblé est le résultat de tout un processus de syncrétisme avec les religions catholiques et indigènes. Cette religion s'apparente à la *santeria* de Cuba ou au *vaudou* de Haïti.

Capoeira : art martial brésilien dont la musique et les chants font partie intégrantes. A l'origine, il s'agissait d'un moyen d'autodéfense créé par les esclaves.

Esthétique de l'Opprimé : c'est le titre du dernière ouvrage publié par Augusto Boal dans lequel celui-ci situe le théâtre à la rencontre de tous les arts (la danse, la musique, la peinture...) et place l'opprimé en protagoniste de l'action esthétique, en artiste. Pour lutter contre « *l'invasion des cerveaux* »³⁵¹ induite notamment par les médias et la télévision, l'Esthétique de l'Opprimé se centre sur les trois canaux du « son, mot, image » auxquels Bárbara Santos a rajouté récemment « le rythme ».

Exu : dieu du passage, des croisements, du bien et du mal, relativement diabolisé dans la *macumba*.

Joker : personne formée aux techniques du Théâtre de l'Opprimé, c'est le meneur de jeu d'un atelier ou d'une représentation théâtrale. Lors d'une séance de Théâtre Forum, il est le médiateur entre la scène et le public. Il expose les règles du jeu au public, facilite le

³⁵¹ BOAL Augusto, *A Estética do oprimido*, op.cit. « A invasão dos cerebros » pp. 148-158.

remplacement du protagoniste par le spectateur, et tire la conclusion de chaque solution proposée dans les interventions.

Métaxis : double appartenance simultanée aux mondes de la fiction et de la réalité.

Orixá : dieu afro-brésilien appartenant au panthéon du candomblé.

Pelô, Pelourinho : quartier historique du centre de Salvador.

Quilombo : communauté de marronage d'esclaves en suite.

Spect-acteur : spectateur actif, membre du public qui prend part à l'action dramatique.

Terreiro : Ensemble des terrains et des maisons où sont effectués les préparatifs et les cérémonies liés au culte du Candomblé.

Théâtre Forum : technique phare du Théâtre de l'Opprimé qui commence par le jeu d'une scène (l'anti-modèle) dans laquelle un protagoniste tente, sans succès, de surmonter une oppression qui interpelle le public. La scène est rejouée ensuite plusieurs fois avec des interventions de spect-acteurs qui proposent des alternatives permettant d'aboutir à la résolution du problème.

Théâtre Image : série d'exercices muets au cours desquels les participants concrétisent leurs sentiments, leurs opinions ou leurs expériences en « sculptant » des images avec leur corps ou celui des autres.

Théâtre Invisible : représentation théâtrale d'une scène présentant une injustice sociale, jouée dans un espace public, lieu d'affluence, mais présentée comme une situation réelle sans jamais se dévoiler théâtre. Il s'agit de susciter les discussions des spectateurs qui sont des participants réels qui réagissent spontanément.

Théâtre Journal : technique théâtrale visant à révéler la manipulation contenue dans les nouvelles parues dans la presse : l'information est théâtralisée et démystifiée selon différents procédés : lecture simple, lecture croisée, lecture complétée, lecture rythmée, action parallèle...

Théâtre Législatif : sorte de double du Théâtre Forum où les spect-acteurs, au lieu d'entrer sur scène pour proposer des alternatives individuelles aux oppressions, font des propositions pour la créations de lois qui sont alors analysées, votées par le public et proposées au parlement et aux organes gouvernementaux.

Zumbi : leader de la communauté marron de Palmares. Il mourut décapité par les autorités coloniales ; sa tête fut exposée sur la place de Recife.

Annexes

Liste des annexes :

Liste des entretiens et vidéos.....	188
Questions posées lors des entretiens :	192
Présentation de la pièce <i>Que não dizer ?</i>	194
Texte rédigé sur le thème de la pièce <i>Meu corpo é uma parte de Itinga</i>	195
Canevas de la pièce <i>Meu corpo é uma parte de Itinga</i>	197
Laboratoire de poésie du Coletivo Pé de Poeta du 3 juin 2017	200
Livret de présentation de la pièce <i>Africa em nós</i> réalisé par le Coletivo Pé de Poeta	203
Journal de bord du Coletivo Pé de Poeta.....	229

Liste des entretiens et vidéos

1) Entretiens

Praticiens et théoriciens du Théâtre de l'Opprimé

ASSIS Taina, 30.05.19, café du cinéma de l'UFBA, Salvador, 47 minutes, enseignante, doctorante, joker.

CANDA Cilene, 03.06.19, dans une salle de cours de l'UFBA, Salvador, 30 minutes, enseignante-chercheuse à la Faculté d'Education de Salvador (FACED), joker.

CONCEICÃO Alessandro, 16.07.19, au CTO Rio, Rio de Janeiro, 14 minutes, acteur, membre du groupe Cor de Brasil, joker.

NOVAES Gil, 13.06.19, chez lui, Salvador, 40 minutes, praticien de Théâtre de l'Opprimé, joker.

PEREIRA BEZERRA Antônia, 15.05.19, chez elle, quartier de Rio Vermelho, Salvador, 45 minutes, professeure-chercheuse à l'UFBA, 52 ans.

PINTO R. Armindo, 16.05.19, chez lui, Lauro de Freitas, 1h30, praticien de Théâtre de l'Opprimé, joker, dirige le groupe Legião Itinga de TO et le Coletivo Pé de Poeta, 70 ans.

SOUZA LEMOS Taiana, 6.05.19, dans une salle de cours de l'UFBA, 28 minutes enseignante, joker.

TURLE Licko, 13.05.19, dans une salle de cours de l'UFBA, 46 minutes, professeur-chercheur à l'UNIRIO, professeur invité à l'UFBA, membre fondateur du CTO Rio.

Coletivo Pé de Poeta

ALVES Fernando, 16.05.19, 04.07.19 cine-teatro de Lauro de Freitas, 23 minutes puis 9 minutes artiste, étudiant, participant du Coletivo Pé de Poeta, 22 ans.

MATTOS Vítor, 16.05.19, 04.07.19 cine-teatro de Lauro de Freitas, 7 minutes puis 4 minutes, participant du Coletivo Pé de Poeta, 19 ans.

MOURA Jéssica 16.06.19, cine-teatro de Lauro de Freitas, 6 minutes, participant du Coletivo Pé de Poeta, 18 ans.

OLIVEIRA Gabriel, 16.05.19, cine-teatro de Lauro de Freitas, 11 minutes, participant du Coletivo Pé de Poeta, 18 ans.

OLIVEIRA Romário, 16.06.19, 04.07.19 cine-teatro de Lauro de Freitas, 4 minutes puis 3 minutes, participant du Coletivo Pé de Poeta, 19 ans.

SANTOS Leila, 19.06.2019, cine-teatro de Lauro de Freitas, 13 minutes, participante du Coletivo Pé de Poeta, 24 ans.

SANTOS Vitória, 16.06.19, 04.07.19 cine-teatro de Lauro de Freitas, 6 minutes, puis 3 minutes, participante du Coletivo Pé de Poeta, 18 ans.

SANTOS Viviane, 16.06.19, 04.07.19 cine-teatro de Lauro de Freitas, 12 minutes, puis 3 minutes, participante du Coletivo Pé de Poeta, 18 ans.

Legião Itinga de TO

Cassandra, 31.07.19, Teatro Elietes Teles dans le quartier d'Itinga à Lauro de Freitas, 3 minutes, participante de Legião Itinga de TO, 19 ans.

Carole, 1.05.19, Teatro Elietes Teles dans le quartier d'Itinga à Lauro de Freitas, 30 secondes, participante de Legião Itinga de TO, 14 ans.

DE JESUS SANTOS Antônio Luis, 12.06.19, Teatro Elietes Teles dans le quartier d'Itinga à Lauro de Freitas, 4 minutes, artiste, participant de Legião Itinga de TO, 20 ans.

Iko, 12.06.19, Teatro Elietes Teles dans le quartier d'Itinga à Lauro de Freitas, 3 minutes, participant de Legião Itinga de TO, 19 ans.

Lucas, 31.07.19, Teatro Elietes Teles dans le quartier d'Itinga à Lauro de Freitas, 3 minutes, participant de Legião Itinga de TO, 19 ans.

SILVA Eunice, 12.06.19, Teatro Elietes Teles dans le quartier d'Itinga à Lauro de Freitas, 4 minutes, artiste, participante de Legião Itinga de TO, 20 ans.

2) Legião Itinga de TO

- Représentation de la pièce *Que não dizer ?* du 15 octobre 2017 au Teatro Elietes Teles, Itinga, enregistrée par Leon Campos et disponible sur YouTube.
- Forum suite à la représentation de la pièce *Que não dizer ?* le 8 mai 2019 au Teatro Elietes Teles, Itinga.
- Répétitions, exercices lors du processus de création de la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* au Teatro Elietes Teles :

Répétition du 22 mai 2019 : machines à rythme d'Itinga, scène de la fenêtre qui donne sur la ruelle (beco)

Répétition du 5 juin 2019 ; improvisation chantée, scène de la ruelle

Répétition du 10 juin 2019 : exercice avec une feuille de papier

Répétition du 18 juin 2019 : scène de la rivière d'Itinga

Répétition du 31 juillet 2019 : sons et gestes d'Itinga

Répétition du 8 août 2019 : chanson d'Itinga, exercices avec des chaussures

- Photos du travail de Legião Itinga de TO

3) Coletivo Pé de Poeta

- *Africa em nós*

Représentation de la pièce le 17 mai 2019 sur la place de Portão, quartier de Lauro de Freitas dans le cadre d'un festival contre les discriminations.

Représentation de la pièce en novembre 2018 dans le terreiro Ilê Axé Ofá Omim Odé da Yalorixá Aluandency, disponible sur YouTube.

- Forum après la représentation de la pièce *Africa em nós* :

Forum du 8 mai 2019 à l'école Vida Nova de Lauro de Freitas.

Forum du 19 juin 2019 dans une école d'Itinga

Forum du 1er octobre 2017 au Festival: Arte Invade Soronha –Itapuã, disponible sur YouTube

- Séances d'échauffement :

Echauffements liés à la danse afro

Echauffements liés à la capoeira et aux mouvements des Orixás

- Livrets de présentation de la pièce et de poésie.

- *Espectros, mares de sangue*

Représentation d'une étape de création le 25 mai 2019 au Teatro Elietes Teles, Itinga et débat avec le public.

Répétitions de la pièce le 9 mai 2019 sur la place de Lauro de Freitas.

Représentation de la pièce le 16 novembre 2019 au festival de Teatro Caroá Poções, disponible sur YouTube.

- Photos du Coletivo Pé de Poeta:

Photos de la représentation de la pièce *Africa em nós* le 17 mai 2019 sur la place de Portão, quartier de Lauro de Freitas dans le cadre d'un festival contre les discriminations.

Photos d'archive d'Armindo R. Pinto

Photos de la représentation de la pièce *Espectros mares de sangue* le 25 mai 2019 au Teatro Elietes Teles, Itinga

Photos du livre réalisé par Leila Santos sur la pièce *Africa em nós*.

- Entretien du Coletivo Pé de Poeta avec Dona Ana sur la situation du Quilombo Kingoma de Lauro de Freitas le 25 août 2017, disponible sur YouTube.

4) CTO Rio

- Atelier d'Esthétique de l'Opprimé « *Preto no preto* » mené par Alessandro Conceição et Cachalote Mattos au Quilombo São Francisco do Conde le 10 août 2019.

- Groupe Cor do Brasil :

Extraits de la pièce *Cor do Brasil* au FESTLIP (Festival de teatro da língua portuguesa), juillet 2011.

Représentation de la pièce *Suspeito* à l'Université de Californie à Los Angeles le 31 mai 2019.

- Groupe Madalena – Anastácia :

Représentation de la pièce *Consciência do cabelo aos pes* et une partie du Forum le 17 janvier 2016 lors de la 4^{ème} rencontre latino-américaine de Théâtre de l'Opprimé à Matagalpa, Nicaragua.

Performance *Suspeita* lors de la rencontre "Tereza de Benguela: Interseccionalidade e Feminismos Possíveis" le 20 juillet 2018 à Rio de Janeiro.

Représentation de la pièce *Nega ou Negra* en novembre 2015 lors du festival Multicidade à Rio de Janeiro.

- Groupe MaréMoTO

Représentation de la pièce *Cota pra vazá* le 13 juillet 2019 au CTO Rio, à Rio de Janeiro.

Forum suite à la représentation de la pièce le 13 juillet 2019 au CTO Rio, à Rio de Janeiro.

5) Groupe Vivência de Diamantina (Minas Gerais), metteur en scène Bruno Ranzani.

Pièce *Outra estação* représentée le 10 août 2019 au Quilombo São Fransisco do Conde dans le cadre des 7^{èmes} JITOU.

Questions posées lors des entretiens :

Questions communes à tous les entretiens :

- 1) Pourriez-vous vous présenter et m'expliquer comment vous avez découvert le Théâtre de l'Opprimé et me présenter votre parcours en Théâtre de l'Opprimé ?
- 2) Quelles sont les thématiques principales du Théâtre de l'Opprimé au Brésil ? Quelles sont les principales oppressions ?
- 3) A Salvador, à Bahia, pensez-vous que le Théâtre de l'Opprimé a une spécificité par rapport au reste du Brésil ?
- 4) Pourriez-vous me définir le rôle du joker, des acteurs et des spectateurs dans un Théâtre-Forum ?
- 5) Est-ce que vous pourriez me définir l'esthétique du Théâtre de l'Opprimé ?
- 6) Est-ce que vous pensez qu'il existe une esthétique noire de l'opprimée ?
- 7) Est-ce que vous pensez que le Théâtre de l'Opprimé a évolué depuis la mort d'Augusto Boal ?

Questions spécifiques à Antônia Perreira Bezzer, enseignante-chercheuse à l'UFBA

- 1) Pourquoi le Théâtre de l'Opprimé n'est-il qu'une discipline facultative à l'Université ?
- 2) Et justement est-ce qu'il existe des réseaux de recherche entre les universités fédérales sur le Théâtre de l'Opprimé ? Est-ce que vous avez des liens ?
- 3) Quelles vont être les rôles des Journées Internationales du Théâtre de l'Opprimé et de l'Université (JITOU) qui vont se tenir en août ?
- 4) Est-ce que vos recherches sur le Théâtre de l'Opprimé à l'université ont des liens avec des groupes de théâtre de l'opprimé ici à Salvador ou au CTO Rio ? Est-ce que vous avez des liens avec des praticiens hors université ?
- 5) Est-ce que vous pourriez me définir la poétique du Théâtre de l'Opprimé ?
- 6) Et pourquoi est-ce qu'il est important aujourd'hui de continuer à faire du Théâtre de l'Opprimé ici au Brésil ?

Questions spécifiques à Licko Turle, membre fondateur du CTO Rio, professeur-chercheur à l'UNIRIO

- 1) Vous avez participé à la formation du CTO Rio, pourriez-vous m'expliquer le rôle du CTO Rio au Brésil ?
- 2) Pourriez-vous me donner des exemples de thèmes racistes qui apparaissent dans les pièces de Théâtre de l'Opprimé ?
- 3) Vous êtes professeur d'université, pourriez-vous m'indiquer le rôle de l'université pour développer le Théâtre de l'Opprimé ?

Questions spécifiques à Taina Assis, enseignante et doctorante :

- 1) Avez-vous suivi des cours au CTO Rio ?

- 2) Vous êtes enseignante ? Pourriez-vous m'indiquer de quelle manière vous utilisez le Théâtre de l'Opprimé dans vos classes ?
- 3) Pourriez-vous me donner des exemples concrets de jeux de Théâtre de l'Opprimé que vous utilisez ?
- 4) Vous êtes aussi joker. Faites-vous partie d'un groupe actuellement ?

Questions spécifiques à Taiana Souza Lemos, enseignante

- 1) Pourriez-vous me dire pour quelles raisons vous vous êtes spécialisée dans le Théâtre Invisible ?
- 2) Pourriez-vous me donner des exemples concrets de travail en Théâtre Invisible à l'école avec les élèves ?

Questions spécifiques à Alessandro Conceição, membre du CTO Rio et du groupe Cor do Brasil

- 1) Quels sont les thèmes des pièces traitant du racisme ?
- 2) Comment est-ce que le Théâtre de l'Opprimé permet d'affronter le racisme ?
- 3) Comment utilisez-vous l'esthétique noire de l'opprimé dans vos pièces ?

Questions spécifiques à Armindo R. Pinto, metteur en scène de TO à Lauro de Freitas:

- 1) Pourriez-vous me présenter la formation des deux groupes de Théâtre de l'Opprimé de Lauro de Freitas, Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta ?
- 2) Pourriez-vous me définir la notion d'ascèse selon le Théâtre de l'Opprimé ?
- 3) Pourriez-vous me présenter le fonctionnement collectif des groupes de Lauro de Freitas ?
- 4) Qu'attendez-vous de la participation du Coletivo Pé de Poeta au festival Migr'Actions du TO de Paris ?

Questions aux groupes Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta :

- 1) Pourriez-vous vous présenter et me dire comment vous en êtes venu à pratiquer le Théâtre de l'Opprimé ?
- 2) Souffrez-vous d'oppressions ? Comment le Théâtre de l'Opprimé vous aide-t-il à les dépasser ?
- 3) Qu'est-ce que la pratique du Théâtre de l'Opprimé vous apporte ?

Questions spécifiques au Coletivo Pé de Poeta :

- 1) Pouvez-vous m'expliquer vos poésies dans la pièce *Africa en nós* et *Espectros, mares de sangue* ?
- 2) Que signifie pour vous participer au festival Migr'actions du TO de Paris ?
- 3) Questions après le voyage en France :
Quels commentaires pouvez-vous faire sur cette expérience ?
Qu'est-ce que cette expérience a changé en vous, en tant que personne et en tant qu'artiste ?

Présentation de la pièce *Que não dizer ?*

(accompagnant la vidéo de la pièce disponible sur YouTube, consultée le 10 mars 2019)

Que Não Dizer? - Grupo Legião Itinga De Teatro Do/a Oprimido/a

Direção e Curingagem: Armino Pinto

Espaço: Teatro Eliete Teles

Gravação: Leon Campos 15/10/2017

40% das mulheres já sofreram algum tipo de assédio.

10% das mulheres sofrem assédio no transporte.

A maior parte dos assédios são contra mulheres negras.

1 a cada 3 mulheres já sofreram algum tipo de violência.

70% dos estupros são causados em crianças e adolescentes. mais de 500 mil mulheres sofreram estupros no Brasil, e só 10% denunciaram na delegacia.

A cada onze minutos uma mulher no Brasil é estuprada.

A cada 1h30 uma mulher é assassinada no Brasil.

21% das mulheres são estupradas por pais e padrastos. 32% por amigos e conhecidos . 70% por namorados e parentes.

Em "*O Que Não Dizer*", o Grupo Legião Itinga De Teatro Do/a Oprimido/a aborda um tema polêmico e que é enfrentado por todas as mulheres, todos os dias, no mundo todo. A Violência Sexual. O que fazer quanto a isso? Como dar um basta? Como evitar que mulheres, crianças e adolescentes sofram algum tipo de violência sexual? Como evitar que Homens, crianças e adolescentes venham a cometer algum tipo de assédio contra as mulheres? Uma problema que parece não haver solução, que cresce e se torna cada vez mais comum e frequente no nosso dia.

~Leon Campos

Texte rédigé sur le thème de la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*

Há ruas,
Curvas,
Vias,
E encruzilhadas

Havia,
Todavia,
Rodovias
Estraviadas

Itinga
Via de uma única mão
Meu singelo pedaço de chão
Que abriga amontoados
E resquícios de solidão

Nessa terra que dança ao som do pagodão
No carnaval escolhe a melhor canção
E admite a ignorância política no período de eleição

Nesse meu pedaço de terra
Onde o povo preto
Declara guerra contra si mesmos
E culpam o ato do outro, o voto do outro e as construções inacabadas do governo

Itinga City
A selva de pedra é aqui do lado
Onde habitam seres aprumados
Enjaulados
Nos seus caríssimos cubículos sem espaço

Compram nossa mão de obra barata
Reconhecem nossa exploração escrava
Mas quanto a isso, nunca fizeram nada

Itinga,
Por entre becos e vielas
Existe o emaranhar de pernas
E o desenrolar dos corpos emaranhados
São estes corpos, juvenis
Que abandonam sonhos infantis
Para tão cedo conhecer a dor do parto

A dor que me parte
Reside em saber que desconhecem nossa arte
Habita no roxo do soco, do tanto que a polícia nos bate

Esconde-se no grito, que por vezes reprimido, em nosso peito arde

Prazer, me chamo oprimida
Não me venha silenciar ainda
Com a tua falsa justificativa
de "mulher mal comida"
Não ouse esconder da tua vista
Que ainda que esta realidade não te asissita
Em minha pele, ela resiste.
Resista!

Eunice Silva, 2019, membre du groupe Legião Itinga do TO.

Canevas de la pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga*

rédigé par Tonny Luis DE JESUS SANTOS

Roteiro da peça *Meu corpo é uma parte de Itinga*

Cena 1 - Água

Pessoas usando o rio Itinga como diz o nome. Lavando, pescando, banhando. Ao fundo, a tema de abertura do Milton Nascimento. Essa é uma parte calma, serena, humilde, que carrega a simplicidade dum local de vegetação. (monologo interno) Tem questionamentos como de de onde vem o rio? De onde vem a terra? Porque os homens sobem retângulos, que caem, como um bêbado, ou um equilibrista?

(talvez ai o pé de abacate)

Cena dois - Mato (Linha de frente - Criolo)

É a parte do trabalho. Quando invadem aos poucos a vegetação pra construir suas casas e puxadinhos. Começam capinando, subindo muro e o gato de luz e água. Essa é uma parte cômica, que lembra muito festinha na lage, bebida, farofa e feijão (ser chamado pra bater uma laje é mais importante que ser padrinho de casamento). Nessa tem vários personagens pontuais e irreverentes, como um pedreiro, carpinteiro, eletricista, criança que tem que trabalhar, mulheres pegando o coentro e a salsinha pra cozinhar entre outros, com as que mais ouvimos num ambiente como esse. Construções de coisas que tem na Itinga, como igrejas e bares. (talvez, eles perguntando: "E agora? O que mais construir?" E alguém grita: "Sobe um bar!" E perguntam novamente, constrói uma barbearia, e perguntam de novo, e a mesma figura diz: "Sobe um bar!" Eles constroem, depois um mercado, e a figura constante "Sobe um bar!" (referência direta sobre a quantidade de bar que tem nesse lugar. Pelo amor de Deus)

(talvez, o menino conte sobre o encontro dele com um cavalo que começou a perseguir ele)

Cena 3 - Mudança

Conversa comum. Temos jovens reunidos (num curso talvez) conversando. Um deles fala que o pai comprou uma casa e a família vai ter que se mudar pra Itinga. Os outros jovens se recolhem e dizem pra ele não ir, que é perigoso, que tem briga com outros bairros, que só tem vagabundo. Chega um momento, que um deles pergunta pra um outro mais calado: Cê mora onde mesmo Tiagão? E Tiagão responde: Ah, eu moro em Lauro vei. (talvez dê fórum)

(talvez, poesia sobre o corpo ser uma parte de Itinga, as as coisas que deixamos de fazer por morar em Itinga. Cabelo)

Cena 4 - Vida simples

Essa serve pra mostrar como é a vida no bairro. Como trabalhar, ou a upa.

Eunice deslancha com sua poesia.

colocamos a vizinha na janela.

Se pá a cena ainda não feita de homofobia.

Pra encerrar essa, tem o um cobrador de topic que grita: Itinga Itinga caranguejo queira Deus PORTÃO PORTÃO"

Todos param o que estavam fazendo e ficam em movimento lentíssimo, quase parando. Momento de extrema tensão entre todos. Aos poucos vão saindo, um por um.

Cena 5 - Barril (barulho de sirene, manifestação publica com conflito, confusão)

Começa a tenção por aquele beco violento. As luzes do teatro piscando rapidamente, em azul e vermelho, lembrando sirene. Passadas tensas, com abordagem policial, troca de tiro, inocente no meio, garoto nao volta da escola e a mãe preocupada.

Essa é a hora da rapidez e agilidade, a corrida, a tenção até explodir. Depois, lentamente com a luz INTEIRA EM VERMELHO, temos as imagens congeladas do jovem que voltava da escola pra casa, e foi morto. A mãe chorando, pedindo pra enterrarem o filho dela (cemitério portão)

Pausa

Musica do beco com rebolado

Aqui contamos os relatos que já passamos por morar no bairro.

Cena 6 - Semente

De um tempo pra cá, itinga ganhou uma sementinha. Pequeninha. Um formado, em teatro. Depois outras pequenas sementes. Estes vistos loucos juntaram-se e aos poucos, foram dando um ponto nisso tudo. Um ponto de cultura.

Apertadinho, pequenino, mas aquele ponto, era um ponto de continuação. Essa historia cresceu. Formou publico, ganhou forma, e estes que eram desajustados, na verdade eram Tupãs, e assim Itinga ganhou um Teatro. Uma das únicas periferias a abrigar um, com iniciativa independente. Estava ali o Eliete Teles! Não com nome de escritor ou filósofo já falecido, mas com nome de itinguense de coração. Gente, que é da gente sim, que formou gente pra crer que mesmo fantasiado, pode ser mais digno, do que um bandido, branco, embecado.

Cena 7 - Que que cê faz?

Aqui, é o espaço pra contar como é fazer arte em Itinga, já que todos no palco, são artistas. Desafios e realizações.

Cena oito - Papai mamãe titia

Cena de opressão. O pai questiona o que a filha/o quer como profissão, e se surpreende quando a filha diz que quer ser artista. O pai vai questionando questionando ate que fica furioso (talvez possa esconder um revólver no bolso, já que pede se ter arma em casa agora né) sai com a filha e leva ela, pra o arte na praça. Ali, oprime a filha e os artistas.

Fórum.

Laboratoire de poésie du Coletivo Pé de Poeta du 3 juin 2017

(Textes poétiques de la pièce *Africa em nós.*)

Sábado de Poesias (03/06/2017)

Me vejo um barquinho de papel
Meus mares são ar.
Navego em lembranças
Entre portos,
No derramar de âncoras.

Em ondas deixo rastros
E a cada giro do timão,
Me encontro.

Bússolas não me servem mais
Caminho contra o vento.
E velas estendias
Me levam no tempo.

Eu barco...
Deságuo no tempo buscando alento.
Em mar turbulento não consigo encontrar.

Eu barco... atravesso
Navego disperso.
Sou marionete, não decido onde estar.

Eu barco... grito afogado!
Vejo corpos cansados,
Jogados ao mar.

Me afogaram no mar de ilusões
Ressurgirei então ao partir das correntes.

Navio sem luz
Em meio ao mar me vejo.
Naufrago, tentaram me jogar às redes

Sinto fome, sede
Irei beber meu próprio sangue.
Não posso morrer agora.

Perdido em imensa direção no horizonte
Em busca de achar terra a vista,

Navego no naufrágio de um lugar.
Apenas velas podem me guiar

Remo, rede, em águas firmes.
Cardume de areia, pescadores de terra
Navegando em uma constelação
Em busca dos coletes salva vidas.

Enfrentávamos a forte tormenta dos mares,
Dentro de cada memória urgia assim um grito de consciência.
Mergulhei em um mar, um mar que não era o mar.

Faziam-me fugir de mim mesmo
Fiquei a ermo
Havia gritos, gritos surdos!
Sussurros emoldurados em quadros de quem me pintou,
Mas não me deixou pincelar.

Ar já não tinha, paz nem se via
Prendi o choro, procurei abrigo,
Mas me viam como mudo.
Deformaram minha história, subestimaram minha capacidade
Não me deixaram sentir saudade.

Depois do homem branco
O rio ficou vermelho.
Uma rainha escravizada, chicoteada...
Um vermelho sangue!
Que espalha cicatrizes além da carne
Arrancados de sua terra
Jogados em um porão inavegável.

Ouvi um grito da minha avó.
Que em pó foi transformada.
Até isso me tiraram,

Eu era peixe, estou no mar
e não posso nadar.
Eu era pássaro, estou na mata
E não posso voar.
Eu era árvore,
Cortaram minhas raízes
Mas hoje...
Sou semente no quilombo.

Corre!
Por mim escorre dor e suor...
Os batuques do tambor
Cerraram as algemas.

Pedi bênção ao meu avô
E corri do engenho.

Chamei, entoei meus orixás
E fui pro vento – brisa
Vento – tempestade
Vento esse...
Que nos guia para a liberdade.

As marcas dos grilhões ficaram na memória.
Assim como a herança da resistência.
Quilombos se mantêm de pé,
Em meio a decadência.
África em nós!

Se hoje estou aqui, é porque lutei e sobrevivi.

.

**Ana Mari, Fernando Alves Isis Valentini, Juan Mércio, Leila Santos, Lewá Rebouças,
Maria Kamilly, Maria Carolina, , Matheus Lopes, Manoel Costa ,
Luan, Isaías, Lucas, Luan Pereira, Lewá Rebouças Silvio Duarte
Suellem Santos, Suzana Suzarte, Viviane Santos, Victoria Santos**

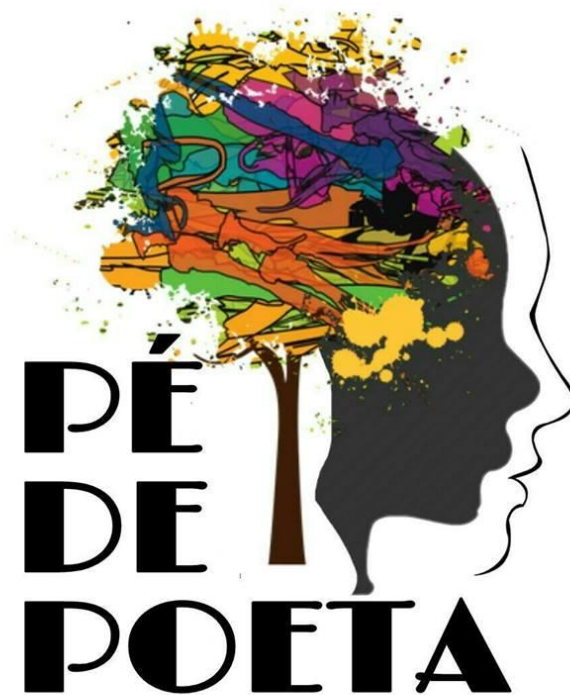
**Livret de présentation de la pièce *Africa em nós* réalisé par
le Coletivo Pé de Poeta**



GTO

BAHIA

apresenta



TEATRO DA/O OPRIMIDA/O - BA

COLETIVO PÉ DE POETA em

ÁFRICA EM NÓS

Fernando Alves
Leila Santos Atriz
Gabriel Oliveira
Jéssica Moura
Romário Oliveira
Vera Santos
Vitor Quintino
Vitória Santos
Viviane Santos

O COLETIVO PÉ DE POETA DE TEATRO DA/O OPRIMIDA/O

O GTO Bahia tem como uma das principais construções a criação do Coletivo Pé de Poeta de Teatro da/o Oprimida/o formado por jovens e adolescentes da periferia Lauro de Freitas e Salvador.

Atua com este espetáculo em favelas, quilombos, praças, escolas e teatros.

Além dos espetáculos seus componentes realizam também oficinas formativas de teatro em escolas públicas, por iniciativa própria ou como as que acontecem com a Coordenadoria da Juventude da Secretaria de Justiça, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social.

Apoia, sempre com seu teatro, grupos, coletivos, e associações de luta contra a desigualdade, o racismo, o machismo, homofobia, intolerância religiosa, e questões afins.

Participa de eventos como o Fórum Social Mundial, e realiza seminários como o III Encontro Sem Fronteiras de Teatro da/o Oprimida/o, que reuniu em setembro de 2017 mais de cem participantes vindos de cinco países e 10 estados do Brasil, além da comunidade Lauro de Freitas.

Realiza a Jornada de Teatro da/o Oprimida/o da Bahia e o Fórum Popular de Cultura” A Arte em tempos de Barbárie”. Não tem apoio financeiro ou material, atuando de forma autônoma. Sem espaço próprio ou cedido, ensaia em praças, quintais, casas. E até em teatros.





A árvore do esquecimento





SINOPSE.

CORPORALMENTE, COM O TEATRO DANÇA, MOSTRAMOS A SAGA DE MILHÕES DE SERES HUMANOS VINDOS ESCRAVIZADOS DA ÁFRICA. ESTÃO LÁ, A ÁRVORE

DO ESQUECIMENTO, O NAVIO NEGREIRO, A FUGA PARA OS QUILOMBOS, A LUTA, A RELIGIOSIDADE, OS CANTOS E OFERENDAS AOS ORIXAS.

CHEGAMOS, ENTÃO, AO SÉCULO VINTE E UM, E EM QUATRO QUADROS MOSTRAMOS O RACISMO INSTITUCIONAL E SOCIAL, TÃO PRESENTES EM NOSSA REALIDADE ATUAL. AQUI O CARNAVAL COMO UM TAPUME SOCIAL, “ESCONDE” ESSA REALIDADE.

AGORA O PÚBLICO É CONVIDADO A SUBSTITUIR A/O PROTAGONISTA COM O QUAL SE IDENTIFICOU, PARA ENTRAR NA CENA, E IMPROVISANDO COM O ELENCO, MOSTRAR O QUE PODERIA FAZER NOSSA/O OPRIMIDA/O NAQUELA SITUAÇÃO. COMO PODEMOS AGIR NA VIDA REAL PARA QUE ISSO NÃO SE REPITA?

“Aquela/e que entra na cena para modificá-la, prepara-se para modificá-la na vida real.”

Augusto Boal

ALGUMAS APRESENTAÇÕES:

Programa Corra pro Abraço

Jornada Internacional Teatro do Oprimido e Universidade - UFBA Salvador

Fórum Social Mundial (Salvador)

III Encontro Internacional Rede Sem sem Fronteiras de Teatro da/o Oprimida/o

Quilombo Kingoma

Teatro Solar Boa Vista (Programação de Aniversário)

Teatro Lauro de Freitas (Programação de Aniversário)

Teatro Eliete Teles

Favela Soronha

Festival de Teatro de Poções (melhor direção, e segundo lugar de melhor espetáculo)

Campus UFBA de Ondina

Praça José Ramos (Lauro de Freitas)

Praça da Matriz Lauro de Freitas

E.E.Miguel Arraes

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO

Tendo a praça como local de ensaios e laboratórios, e a partir de improvisações, e jogos e dinâmicas do Teatro da/o Oprimida/o tirou-se o tema. Coreografias, poesias, figurinos, e a encenação, são obra colaborativa, e que potencializa os conhecimentos e repertório artísticos culturais de cada componente. O grupo se utiliza, além do Teatro do Oprimido, o Método Laban de Dança, preconizando o corpo em detrimento dos diálogos falados. Uma possibilidade de fazer o público participar de uma forma não passiva, a partir das imagens, e coreografias polissêmicas. Brecht e Stanislavski, com seus procedimentos estão presentes. Entendendo que a mídia e a chamada Sociedade do Espetáculo tiram as subjetividades próprias

do sujeito, transformando-as em subjetividades a serviço do mercado, e que a repetição de música, moda, pensamento, procuram transformar todas/os em cópia, e não seres criadoras/es, este processo provoca, no público a memória afetiva, a leitura e interpretação das imagens polissêmicas, que são sempre relacionadas às suas próprias realidades. Primeiro movimento o interno de reconhecimento, a emoção, e logo a provocação para possível transformação do sujeito. A participação do público se dá de maneira radical, com o fórum ao final do espetáculo, quando aquelas/es que se identificam com as personagens oprimidas são convidadas a entrar na cena, trazendo novas possibilidades de avanço à/o protagonista. Boal escreveu que aquela/e que entra na cena tentando transformá-la, está se preparando para transformá-la na vida real. Exemplo da potencialização dos repertórios do grupo, são Fernando Alves, ligado ao candomblé que une Laban aos movimentos ligados aos orixás, e que com o grupo criou algumas coreografias, e Leila Santos que trabalha dança afro, que fez o mesmo. Crianças, adolescentes, jovens e adultos tem se emocionado com o espetáculo, entram na cena para transformá-la e desenvolvem, ao final, debates que aprofundam a vontade de lutar contra o racismo e o machismo e todas as formas de opressão.

Além disso África em Nós tem provocado em muita gente, a vontade de fazer "esse teatro", criando público e fomentando grupos de teatro e luta na periferia.









Na falta de espaço e apoio, os ensaios e laboratórios acontecem na praça



DESCRIPTIVO DA PEÇA

“É DOCE MORRER NO MAR, NAS ONDAS VERDES DO MAR”

A MUSICA DE DORIVAL CAYMI CANTADA PELO ELENCO, CHEGA AO PÚBLICO COMO TRAZIDA DE LONGE, PELO VENTO MARÍTIMO. O ELENCO CANTA EM ALGUM LUGAR DA FAVELA, DO TEATRO, DA PRAÇA. VAI CHEGANDO AO ESPAÇO CÊNICO, ONDE REPETE O CANTO

ESTA MUSICA É A ÚNICA MANIFESTAÇÃO NÃO CRIADA PELO ELENCO

AO TERMINAR O CÂNTICO VEM A PERGUNTA PARA O PÚBLICO:

“VOCÊ SABE FAZER UM BARQUINHO DE PAPEL?”

O elenco vai para o meio do público e munido de folhas de papel, ensina a fazer um barquinho de papel. Assim, com alguns lembrando a infância, descobrimos que muitos adultos percebem que não passaram por essa experiência. Ver um trabalhador “durão” resistente, ceder aos apelos da atriz ou do ator, e construir o barco, e ao dar a última puxada no papel, dar um largo e esquecido sorriso, ao ver emergir seu próprio barquinho, sensibiliza e traz o espectador para junto do elenco. É o primeiro ganho.



‘Você sabe fazer um barquinho de papel?’ Município de Poções



Cine Teatro Lauro de Freitas

VOLTANDO AO ESPAÇO CÊNICO, as perguntas ao público:

Você já se sentiu um barco?

Por que mares você já navegou?

Você barco, que tempestades já enfrentou?

Você é barco, ou carga?

Ator: Tá, tá bom, já construímos os barquinhos, mas agora vamos contar nossa história

Texto

“Esta é a árvore do esquecimento. Feita pelos brancos para fazer os negros esquecerem suas raízes. Os homens deviam dar nove voltas e as mulheres sete. Acreditavam os brancos, que assim as/os escravizados esqueceriam suas origens.

PERSONAGEM CORTA A FALA, INSTALA-SE UMA CONFUSÃO E DIZ

1- “Ah tá quer dizer que uma árvore faria esquecer anos, décadas, até séculos de história?

Ah, eu negra, de família negra iria esquecer?

2-Tema até a história da Maria...

3-MARIA; É, eu tinha uma menina na escola que era branca que se dizia racista e candomblecista, e se dizia minha amiga.”

1-Mas...como podia ser sua amiga?

3-Ela dizia que eu era negra de alma branca,

2-Então essa sua amiga é aprópria árvore do esquecimento.

1-Eu não esqueci meu beijo

2-Nem eu meu cabelo,

3-Nem eu minha religião

4-Nem eu minha origem

NARRADOR

Certo, parece que ninguém esqueceu, mas estamos esquecendo de contar nossa história.

Narrador: “A ÁFRICA EM NÓS”

O ELENCO FAZ UM CÍRCULO VOLTADO PRA O CENTRO, QUE GIRA, E ENTÃO TODAS/OS APARECEM COM SEUS BARQUINHOS, TRABALHANDO CORPORALMENTE COMO SE FOSSEM EXTENSÃO DOS BARCOS, OU A ÁGUA QUE OS SUSTENTA.

Os corpos são barcos, sua extensão. Os corpos são o mar, ora revoltos, ora tranquilos. Movimentam-se como ondas, falando de barcos de forma poética. Do vô Duzinho, pescador em Itapuã, ao navio negreiro, seu porão, castigos e mortandade.

1- “ *Vô Duzinho, vô Duzinho*”, grita a criança olhando ao longe e acenando, buscando o olhar do avô que está em alto mar.

“ meu vô Duzinho, é pescador em Itapuã. Ele vai pro mar, prá jogar a rede...mas eu!? Dá uma corrida pelo espaço cênico, como uma criança ..”Eu só jogo pião.”

VOLTAM AO MOVIMENTO E ENTÃO VEM A SEGUNDA POESIA:



Me sinto um barquinho de papel

Meus mares são ar

Navego em lembranças entre portos

Num derramar de âncoras

A cada giro do timão me encontro

Bussolas não me servem mais

Caminho contra o vento e

Velas estendidas me levam no tempo

SEGUNDA POESIA

Deságuo no tempo buscando alento

Em mar turbulento

Não consigo encontrar

Eu barco atravesso,

Navego disperso, sou marionete,

Não decido onde estar

Eu barco navego



Perdido na imensa direção do horizonte

Em busca de achar terra a vista

Navego no naufrágio de um lugar

Apenas velas podem me guiar

Remos, redes, em águas firmes

Cardume de areia pescadores de terra

Em um possível mundo da lua,

*Sempre estivemos banhados pelo sol
Navegando em uma constelação, em busca
Do colete salva vida
A deriva, na imensidão do homem branco,
me perco
Mas Já estou perdido,
Lembro dos meus ancestrais, no rosto de meus irmãos e irmãs me vejo
No pequeno porão se vê toda a África
A dor, a fome, o lamento me consomem
Mas a única certeza que tenho
É que morrerei sem nome*

O PORÃO

**TODAS/OS AMNASSAM E JOGAM FORA SEUS BARCOS DE PAPEL E VÃO DEITANDO
UNS SOBRE OS OUTROS, COMO SE FORA O PORÃO DO NAVIO NEGREIRO**



O porão do navio



O NAVIO COMEÇA A EMERGIR E A CHIBATA CAI NAS COSTAS DOS ESCRAVOS



O NAVIO NEGREIRO EMERGE



Os castigos, agora em terras brasileiras



PREPARANDO A FUGA



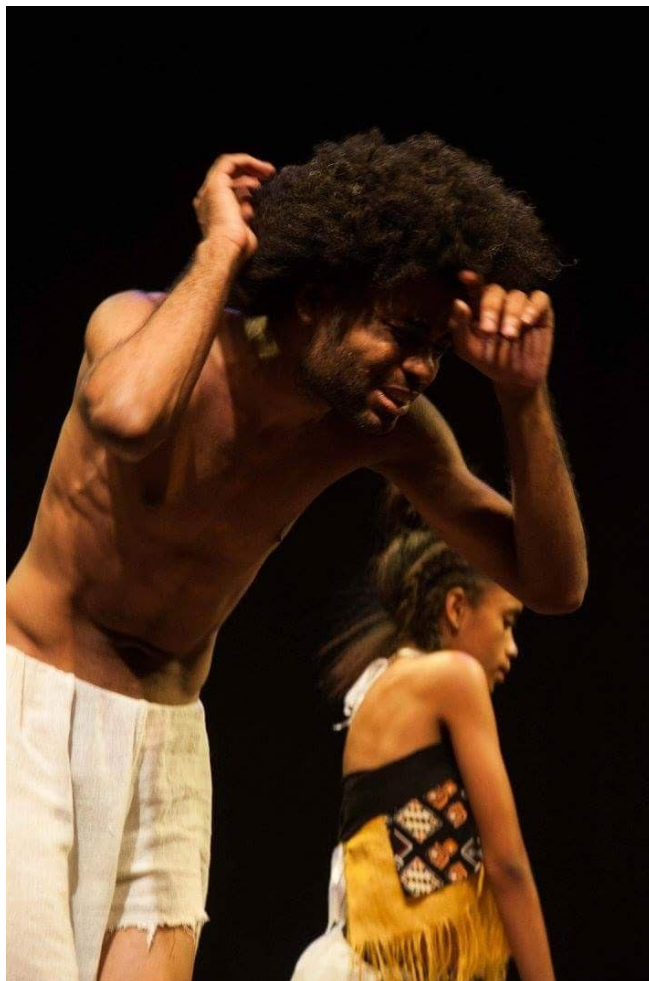
ACONTECE A FUGA E LIBERTAM-SE DOS GRILHÕES



O AGRADECIMENTO AOS ORIXÁS.



No Quilombo AQUI SERÁ NOSSO QUILOMBO



A DANÇA DOS ORIXÁS



A FESTA PELA NOVA TERRA



A TERRA NOVA, O QUILOMBO



O HOMEM BRANCO VAI ATACAR O QUILOMBO



O QUILOMBO ATACADO



A CAPOEIRA, A LUTA, A RESISTENCIA



FOTO CÊNA 4 - SÉCULO XXI A POLICIA ABORDA JOVENS NEGROS

Esta é uma das quatro cenas de racismo nos dias de hoje, em que realiza-se o fórum. O fórum é quando alguém do público se identifica com a/o oprimida, e a substitui, na cena, tentando responder, atuando, improvisando, a pergunta” O que a/o oprimida/o poderia fazer para avançar nesta situação. Dá-se então o debate para saber se a proposta é mágica, se é possível. Quais os caminhos, O que temos que fazer na vida real?

Journal de bord du Coletivo Pé de Poeta

Diário do Pé de poeta/ laboratório

Domingo 21 de outubro de 2018.

Ensaio no Eliete Teles com o intuito de iniciar um novo processo. Foram trabalhados jogos de criação com poesias.

Após o aquecimento corporal e de voz fizemos a leitura da carta que ficou acordado no encontro passado.

Posterior a leitura da carta, tivemos que fazer a escolha de poemas que estavam no livro que Armindo levou. Os poemas escolhidos deveriam ser recontados da maneira como nos lembrávamos sem alterar sua mensagem.

Cada um com o seu poema já escolhido deveria recitar para o restante do grupo. Depois todos recitava os poemas ao mesmo tempo, sem muito sucesso, foi resolvido que um iniciava e outra pessoa cortava a fala do anterior com um verso do seu poema.

Passado o episódio do poema se iniciou com a recordação do que fazíamos quando criança, era para contarmos as histórias de crianças.

A história de cada integrante do grupo que estava presente:

Vitor : Quando eu era criança tinha fome as não tinha o que comer. Então eu pensei em fazer uma mistura louca, café e farinha, peguei café e coloquei farinha e um pouco de açúcar. Ficou parecendo pirão, não gosto de pirão, mas tava com fome, então eu comi e vi que aquela mistura maluca até que era boa.

Gabriel : Um dia eu tava em casa não tinha nada pra comer. Falei com minha mãe que estava com fome, aí ela falou que ia fazer uma mágica. Ela pegou um pouco de farinha de trigo, água, açúcar e um pouco de sal e fez uma mistura de tudo em uma tigela. Eu fiquei olhando aquela mistura estranha ganhar consistência, até que ela

cortou aquela massa em tira bem fininhas e começou a fritar, depois ela colocou açúcar e eu comi, era a coisa mais deliciosa do mundo.

Ítalo : Quando era criança não tinha nada diferente pra comer, mas tinha pão e açúcar, então quando eu sentia fome eu colocava açúcar no pão e comia para matar a fome.

Vitória : Aí tenho que ir entrar minhas amigas, mas antes vou lavar meu cabelo. Ah não, tem pouco xampu talvez não dê para lavar meu cabelo todo. Já sei! vou colocar água no frasco de xampu assim vou conseguir lavar meu cabelo.

Jéssica : Todo dia de manhã eu acordava com um pacote salgadinho do lado da minha cama para o café da manhã, mas hoje eu só como café com pão, aff.

Viviane : Eu não tinha lanche de tarde para comer, mas tinha farinha e açúcar. Aí resolvi misturar farinha com açúcar, parecia estranha porque farinha é seco mas pelo o açúcar derrete na boca. Comi a farinha com açúcar e vi que era bom. Então pensei: já que não tenho lanche, vou comer farinha com açúcar tododia.

Depois dessas histórias tínhamos que idealizar um quintal da nossa infânciae retratar o que fazíamos lá.

Vitor : Meu quintal era na rua, ficava o dia todo brincando de corrida de tampinha com meus amigos, só voltava pra casa á noite.

Gabriel : Um dia minha mãe chegou com um brinquedo diferente, eraumvideogame, eu passava a tarde toda brincando com videogame que tinha ganhado. Meu quintal era virtual.

Ítalo : Meu quintal era na mata. Saia de manhã e me enfiava no meio dos matos pra rancar manga do pé. Ficava com uns amigos rancando manga e escalando as árvores.

Vitória : Eu gostava de ficar na rua brincando de baleado com os meus amigos.

Jéssica : Gostava de brincar de carrinho com os meu primos, mas quando cansava ia brincar com as minhas boneca, se cansasse das bonecas também, voltava a brincar com os meus primos. Dessa vez, a gente brincava de cartas.

Viviane : Gostava de brincar de fazer bolinhos de barro para vender. Eu dizia que era acarajé, mas não muito acompanhamento. Mas eu tinha muitos clientes, evendia tudo em troca de folha de pitanga que era o meudinheiro.

Com a história anterior e a do quintal. A tarefa era juntar ambas as histórias e se sentir à vontade colocar os poemas que foram lidos no começo do ensaio.

Depois de fazer essa junção foram dividido em dois grupos, em um grupo ficou: Gabriel, Viviane e Jéssica. E no outro, Vitor, Ítalo e Vitória. E cada um tinha que elaborar uma cena com todos os elementos trabalhados.

Para finalizar o ensaio. Cada um recebeu uma folha de papel em branco e uma caneta colorida. Todos se deitaram no chão de olhos fechados e desenharam o que eles contaram. Feito os desenhos, levantamos e tentamos reconhecer nossos desenhos, desenhos reconhecidos. A folha era passada para o lado e a pessoa que ficou com ela ia descrever o que ela estava vendo, depois o desenho voltava para o dono e ele tinha que escrever 4 palavras sobre o que aquele desenho representava. Posteriormente, o desenho era passado para o lado novamente e a pessoa ia escrever o que ela havia falado sobre o desenho.

Como tarefa para o próximo encontro: Todos deverão fazer uma poesia com as palavras que foram escritas no seu desenho.

Domingo, 04 de novembro 2018.

Fizemos a leitura da carta de Fernando que não estava no encontro passado. E depois discutimos para quem aquela carta era endereçada já que ele não colocou remetente.

Viviane- Como ele escreveu para um espelho, me faz pensar que ele escreveu para ele mesmo só que em diferente momentos da vida dele. É uma forma dele tentar se buscar e vê o que dele ainda terá em um certo momento de sua vida.

E com vários outros comentários sobre a possível pessoa para o qual Fernando havia escrito sua carta, seguimos com o nosso encontro...

Armindo tinha a intenção de fazer uma leitura de um texto de um jornal que contava sobre como não enterrar pessoas e como tratar uma pessoa não como um ser humano e, tão pouco como um animal, como um nada mesmo, sem significado, sem história. Um trecho também falava sobre os espectros, e sobre um lugar que a cada chuva que recebia ia perdendo um pouco do que se era, ia sendo esquecido pelas pessoas, mesmo que tenha feito de tudo por todos.

E como podemos esquecer das catástrofes e tragédia de um lugar? Como podemos esquecer as coisas ruins e trágicas que fizeram contra a humanidade, e que ajudou a construir o nosso país? Como esquecer a escravidão, a ditadura, as lutas e revoltas em prol de espaço que eram seus por direito?

Essa era proposta. E a nossa tarefa era escrever uma crônica sobre os espectros; como eles se sentiam, onde estavam, quem eram...

E obviamente teve jogos, aquecimentos...

Foi entregue cada integrante do grupo que estava presente uma folha de papel. E aquela folha era o nosso espectro, tínhamos que fazer qualquer coisa com aquela folha para dizer como o nosso espectro estava se sentindo durante as leituras no início do ensaio e coloca-lá em um canto do teatro. Depois nos foi dado outra folha, e tínhamos que fazer o mesmo que fizemos com a folha de papel anterior, só que agora era para representar como o nosso espectro se encontrava

agora, depois de tudo. E colocar num canto oposto a outra folha. Esqueça as folhas por enquanto.

Vamos adiante!

Agora cada um tinha uma folha de jornal debaixo dos pés, e tinha que fazer com que fosse tudo menos uma folha de jornal. Passado alguns minutos transformando o jornal. Tivemos que fazer duplas e tentar juntar as nossas transformações e contar o que fizemos com o nosso jornal quando estamos sós.

Gabriel e Viviane contaram a história de mães que são abandonadas pela sociedade e julgadas pela mesma. Falaram também das diferenças de classe e como uma mãe solteira pode ser vista pela sociedade de diferentes ângulos.

Fernando e Vitória também fizeram algo relacionado a mães solteiras e a criação de seus filhos. Como as dificuldades na vida de uma criança acaba por levar elas a acharem um caminho mais fácil de tentar uma vida melhor que infelizmente é ir para o crime, e como depois das escolhas erradas ele vira estatística nas manchetes de jornais como errado, ou melhor, o único errado, o criminoso perigoso que foi abatido.

Todas as duas histórias foram feitas somente com as transformações dos jornais nas mãos e corpos dos atores. A leitura feita acima é uma junção de todas as leituras feitas na hora e que todos chegaram à conclusão que podia se tratar também disso que foi relatado lá em cima.

Durante as histórias feitas com os jornais, algumas criações chamaram atenção como a forma que Fernando usou para demonstrar um jovem negro virando estatística nos jornais, e também como ele e sua dupla fizeram a representação de um nascimento e posteriormente de uma criança.

Domingo, 11 de novembro de 2018.

Nesse domingo não houve ensaio por conta de indisponibilidade de algumas pessoas do grupo.

Domingo, 18 de novembro de 2018.

Encontro no Cine Teatro de Lauro de Freitas, dando continuidade ao trabalho de pesquisa que foi iniciado.

O pensamento inicial para esse ensaio era somente conversar e tentar dar andamento ao nosso novo processo com a leitura das produções textuais solicitados por Armindo no encontro anterior ao que não tivemos.

A proposta de Armindo para o grupo de fazer essas produções foi após uma leitura de um texto que falava sobre o apagar das bases/ pessoas que se firmam uma nação em prol de interesses próprios (não me recordo muito bem). Ou seja, como se esquecer dos pilares que ajudaram a construir o nosso país, e como se faz esse processo de apagar sem enterrar o passado de um lugar/ pessoa...

Textos produzidos no nosso novo processo de pesquisa.

Espectro que não se reconhece

(Viviane Santos)

Desses dezesseis anos de existência que me cobrem e que tentam me ensinar a arte de viver e como se manter vivo, apenas em cinco fui e me mantive bem. Acredito e, talvez você leitor concorde comigo que os nossos primeiros anos de vida são os que nos permite naufragar no lado sublime da vida, e que com os anos o doce que nos satisfaz nos é roubado e dá espaço aos nossos choros e tristezas.

O olhos se aprumam e ganham lâminas protetoras, a mente sincroniza e o arranjo é quase seguro quando usado com cuidado. O olhar sobre a vida ganha peso, ganha intensidade, nada se passa sem que nos demos conta. Só que o tempo como o velho sem memória e maltrapilho que é, nos faz sua imagem e semelhança, e caímos no desconhecido, no esquecimento.

Prazer, eu sou o esquecido. Não direi o nome que tive quando ainda era visto pelas pessoas, pois o meu nome não interessa e nem tem importância para

aqueles que com o tempo esqueceram-me e riscaram-me dos livros que conta sobre a vida. Eu sou essa pessoa que ajudou a construir o mundo que hoje te cerca. Não, não fui nenhum político!! Era apenas uma pessoa que buscou sustentar o meu mundo quando ele ameaçou cair, e na segurança do que é incerto e instável, trouxe a estabilidade que as outras pessoas precisam e assim desapareci.

Porém nem todos me colocaram no ranque de ser humano digno de respeito, espaço social e atenção. E tudo em mim se tornou triste, sem cor, sem vida, sem ânimo, e com tudo isso diante dos meus olhos não consegue enxergar a porta de saída para abandonar toda essa carga, para abandonar a casa que me prendia. Eles vendaram-me para que não visse que os ajudei a se reerguer enquanto o meu mundo se destruí. Com os olhos cobertos não vejo nenhum lugar que me sirva de abrigo eles não conseguem ver mais nada que me ajude, não vêem nenhum apoio para o meu corpo - amigo que ainda tenta descobrir quem sou, mesmo que eu mesmo não saiba quem fui - saiba que mesmo sem interferência de terceiros cada dia o meu corpo se cansa de tudo isso, só queria dizer chega para tudo e ir embora daqui.

Perder-se em si mesmo é a pior das prisões, as torturas são diárias e sem um fundamento; os desejos de matar todos os meus monstros e ser livre e quem sabe um dia conseguir entender o que é ser feliz - caso a felicidade não seja fantasia - são frequentes, mas já aceitei que esse é o meu fardo no mundo. Mesmo após a morte, o carma ainda é meu, e permaneço com o meu desmoronamento diário.

Durante os dias em que vivi ou nos que tentei viver, os sentimentos que sustentavam a minha casca, eram dor e quem sabe um pouco de angústia de ainda está onde estava, se resumia nisso caro leitor. Espero que não fique tão pasmo como fiquei quando tentei repassar e arrumar as ideias no baú do esquecimento.

Se os pensamentos enquanto a vida ainda caminhavam pela trilha do meu corpo se baseassem em fugir da prisão que passei grande parte da minha vida e tentar a liberdade teria sido muito mais tranquilo. Porém tentei o seu mundo amigo, tentei encaixar uma peça de um quebra-cabeça errado, e a intensidade transformou-se em sombra. E das sombras erguiam-se sentimentos como esse

que aqui vos digo com esse pequeno trecho de um diário que cogitei escrever para espantar o pássaro solitário da gaiola que o prendia.

O trecho era quase um pedido surdo de notoriedade que dizia que: “Não existe amor em mim. Meu mar de rosas se parece mais com sangue, um mar de sangue o meu mar de sangue que diariamente se transforma em um mar de dor, minha dor, e é apenas isso que estou conseguindo sentir ultimamente. A vida...ah... a vida é um monstro que me aprisiona e me amedronta, ela rouba minhas possíveis alegrias, só sei sentir uma coisa...sinto que não estou bem, sinto que tudo em mim estar se perdendo eu estou me perdendo de mim mesmo não sei mais quem eu sou, estou tão chateado que nem quero saber quem sou, prefiro que tudo fique assim dessa forma posso sentir além de dor, raiva de mim, pena também...”

O cantar do pássaro foi triste, porém foi inspiração para esse trecho, pois éramos dois prisioneiros um sobre o outro, éramos um só. E morremos um só... Desista dessa façanha de desvendar quem fui e o porque daqui evaporei como quem nunca estivesse colocado os pés por essas terras. Nessa terra em que todos tem e não são... sou o que o passado traz nos ventos e nos contos, sou tudo o que consolidou o que você hoje vê, mas ainda assim tive a mesma importância que as formigas têm com seu esforço de levantar o mundo... O que eu era ficou nas paredes do passado, e no presente essas paredes ganham novas pinturas, pinturas alegres, cores que não permitem lembrar nem sequer de forma remota as dores que aqui no fundo dessas camadas de tintas senti.

Conto de preto

(Leila Santos)

Conta-se uma história que em 1994, no dia 03 de novembro o dia virou noite na cidade de Roma negra, um blackout total, o sol se escondeu, e no meio dia calorento se transformou em noite, deixando Roma negrenses confusos. Dona Chica da cozinha ouviu o berro do gato preto a pular do telhado, fugindo das crianças que atiraram-lhe a pau, ao olhar pela janela viu que o sol desapareceu, e Dona Chica não entendeu nada, mas acredita que foi culpa do gato preto que estava em cima do telhado dela.

Não atire o pau no gato, olha aí o que aconteceu. Ela agora berra:

“ O GATO PRETO PINTOU O CÉU DE PRETO!”

“ O GATO PRETO PINTOU O CÉU DEPRETO!”

Na rua 4, seu João caminhava até sua casa, era o horário que costumava voltar pra almoçar, mas algo aconteceu ao chegar ao seu portão o céu escureceu e seu João observou o sol ficar negro e ele não entendeu nada.

No fundo do quintal de seu Belo ele escuta o Urutau cantar tristemente, por entre as árvores, avisando que já é noite. Seu Belo lê o relógio e resmunga baixinho abrindo a porta do quintal, “ que passarinho bobo, ainda é meio dia”.

Você precisa ver o rosto dele, todo espantado ao ver que tudo escurecia, trocou as pilhas do relógio, mas continuava dia. E seu Belo não entendia.

Ali perto das redondezas ouviu gritos e um suave chorinho, dentro de uma maloca engraçada, nascia Adhiambo, uma pequena guerreira, cujo nome faz sentido a confusão da cidade.

Na maloca engraçada, nem notaram a confusão que corria por entre as cidades de Roma negra, um barraco todo rodeado a madeira, de todos os tipos que você possa imaginar, até um aorta de um guarda roupas velho, seu telhado era enorme lona preta, e dentro era cheia de goteiras aparadas por baldes, poucos móveis e duas cadeiras, uma cama feita de barro, fogão a lenha e muito amor, era tudo que cabia na maloca. E pra completar nasceu Adhiambo toda pretinha feito jabuticaba do pé, e bem miudinha, quase não se via e os poucos cabelos que tinha, adivinha... era crespo pixaim, que cedo ou tarde ela aprenderá a odiar.

O tempo se passava e Adhiambo foi crescendo, no mesmo ritmo dos batuques dos atabaques e dos tambores da folia de fevereiro, era festa do cabelo pixaim, um afoxé organizado por pessoas negras, exibindo e encantando como ato político e resistência a beleza negra. Um dia inteirinho de luta pelas ruas e avenidas, Adhiambo era muito nova pra entender ainda, mas ela pertencia a esse grupo também.

Os espectros da minha alma

(Vitória Santos)

Os espectros da minha alma
imploram por calma
Dentro dessa paredes
vazias e frias
Onde não se tem mais alegria
Talvez nunca tenha tido.

A esperança de ser livre é tanta
Que nem o criado-mudo consegue
me ouvir
Gritar,
Espernear
e me auto-sufocar.

Dentro dessas paredes frias
Permaneço e esqueço de tudo que passou A
cada dia me enfraqueço
nesse pequeno endereço Que
não tem mais direção.

Os trechos que deveriam ser retirados das crônicas para serem desenvolvidos novos textos.

(Fernando Alves)

A boca que mata a fome
mas não mata o mundo que
atravessa por mim
Uma novena inteira de apagão

escuridão na Roma negra já é normal A
boca ainda aparece
ela chora
ela sorri
ela geme
Grita, com tudo pra ninguém ouvir
Tem mais ali
descendo a ladeira caiu mais um
Quem tá de pé arrasta os corpos É
seu o problema
Não vi, não fiz, não matei nada
É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

(Leila Santos)

Urutau canta de dor nessa
mata escura e fria A noite
o amedronta
em roma negra por entre ruas vazias.

(Vitória Santos)

A esperança de ser livre é tanta
Que nem o criado-mudo consegue
me ouvir
Gritar,
Espernear
e me auto-sufocar.

(Viviane Santos)

Se as camadas de tinta se descascasse as paredes se envergonharia. Que
história elas contaria?
Ainda que o pintor reacendesse o pincel as paredes se apagariam.

Os diálogos que foram criados com os trechos de cada um:

(Fernando e Viviane)

A boca que mata a fome
mas não mata o mundo que
atravessa por mim
Uma novena inteira de apagão
Ainda que o pintor reacendesse o pincel as paredes se apagariam
escuridão na Roma negra já é normal.
A boca ainda aparece.
Que história elas contaria?
ela chora
ela sorri
ela geme
Grita, com tudo pra ninguém ouvir
Se as camadas de tinta se descascasse as paredes se envergonharia.
Tem mais ali
descendo a ladeira caiu mais um
Quem tá de pé arrasta os corpos
É seu o problema
Não vi, não fiz, não matei nada
É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

(Leila e Vitória)

A esperança de ser livre é tanta
Que nem o criado-mudo consegue
me ouvir
Gritar,
Espernear
e me auto-sufocar.

Urutau canta de dor nessa
mata escura e fria A noite
o amedronta
em roma negra por entre ruas vazias.

Diálogo dos quatro juntos:

A esperança de ser livre é tanta, mas tanta...
Que nem o criado-mudo
consegue me ouvir Gritar
Espernear
e me auto-sufocar. Urutau
canta de dor nessa mata
escura e fria A noite o
amedronta
em roma negra por entre ruas vazias.
Tem mais ali
descendo a ladeira caiu mais um
Quem tá de pé arrasta os corpos É
seu o problema
Não vi, não fiz, não matei nada
É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

Segunda feira, 19 de novembro de 2018.

Encontro no Cine Teatro de Lauro de Freitas, dando continuidade ao trabalho de ontem.

Nos reunimos e fizemos algumas leituras de textos trazidos por Armindo e Fernando. Os textos falavam sobre a revolta dos Malês e sobre os espectros e corpos mal enterrados ou não enterrados.

Após as leituras fizemos um aquecimento de corpo dado por Leila e, novamente retornamos a leitura e discussão sobre o texto que abordava os espectros. Trabalhamos em cima desse texto com pequenos trechos dele.

Foram criados diálogos com os trechos, que ficou dessa forma:

“Os edifícios do velho bairro escravo se dissolvem, e ninguém liga. A água da chuva é um prazer em suas costas dilaceradas. Eles poderiam chorar de alívio”.

Fernando- Alívio, nas minhas costas?

Leila- Na minha não! Eu ainda sinto o gosto do chicote.

Fernando- Alívio? Isso é uma perturbação.

Viviane- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Fernando- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Vitória- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

“Os espectros são retornante, o que volta dos mortos. Não respeita a tranquilidade do tempo linear”.

Esse diálogo mostra que os espectros ainda que dentro do que os prende conseguem ganhar forma e mostrar que ainda estão aqui, que ainda devem ser lembrados, porque o que viveram de certa forma ainda permanece vivo.

Um dia e data esquecidos, mas um encontro marcado (Parque Ecológico)

O último diálogo que ficou estabelecido num dos nossos últimos encontros para fase de laboratório e pesquisas no ano passado, foi realizado no Parque Ecológico da cidade ficou dessa forma:

Urutau canta de dor...

(questionamento sobre o que é um Urutau, e resposta) nessa
mata escura e fria

A noite o amedronta

em roma negra...(questionamento sobre a Roma negra, e explicações em seguida) por entre
ruas vazias.

A esperança de ser livre é tanta, mas tanta...

Que nem o criado-mudo
consegue me ouvir Gritar

Espernear

e me auto-sufocar.

Tem mais ali

descendo a ladeira caiu mais um

Quem tá de pé arrasta os corpos É
seu o problema

Não vi, não fiz, não matei nada

É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

Se as camadas de tinta se descascasse, as
paredes se envergonhariam.

Que história contariam?

Ainda que o pintor reacendesse os pincéis, as
paredes se apagariam.

“Os edifícios do velho bairro escravo se dissolvem, e ninguém liga. Não os fantasmas dos velhos escravos e dos novos. A água da chuva é um prazer em suas costas dilaceradas. Eles poderiam chorar de alívio”.

Fernando- Alívio, nas minhas costas?

Leila- Na minha não! Eu ainda sinto o gosto do chicote.

Fernando- Alívio? Isso é uma perturbação.

Viviane- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Fernando- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Vitória- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

“Os espectros são retornante, o que volta dos mortos. Não respeita a tranquilidade do tempo linear”.

A finalização da construção do diálogo foi feita com a tentativa de desenvolver as falas com uma sequência de dança.

Domingo, 24 de fevereiro de 2019

Encontro e ensaio na praça com apenas cinco pessoas para desenvolver o nosso novo processo. Foram utilizados diálogos anteriores, mas com uma montagem, que ficaram dessa forma:

Fernando: Os edifícios do velho bairro escravo se dissolvem, e ninguém liga.

Viviane: Não os fantasmas dos velhos escravos e dos novos

Vitória: A água da chuva é um prazer em suas costas dilaceradas.

Viviane: Eles poderiam chorar de alívio

Fernando- Alívio, nas minhas costas?

Vitória- Na minha não! Eu ainda sinto o gosto do chicote.

Gabriel- Alívio? Isso é uma perturbação uma prisão

Viviane- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Fernando- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Vitória- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Gabriel: Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Viviane: Se as camadas de tinta se descascasse, as paredes se envergonhariam Que história contariam?

Ainda que o pintor reacendesse os pincéis as paredes se apagariam.

Vitória: Tem mais ali, descendo a ladeira caiu mais um

Fernando: Quem tá de pé arrasta os corpos. É seu o problema

Gabriel: Não vi, não fiz, não matei nada. É isso que me digo, me dizem o tempo inteiro.

Viviane: O que te dizem me mata

Gabriel: Mais um ou menos um não faz diferença. Assim ocupa menos espaço na Terra.

Viviane: E quando você vai dá o seu lugar?

Fernando: Que lugar é esse?

Vitória: Quando você vai ser um de nós?

Texto do Darcy Ribeiro

Cirene, mãos para o alto.

Questionamentos sobre o autor branco.

Quinta-feira, 14 de Março de 2019- Ensaio no Cine Teatro

Foram retomados hoje o nosso novo processo de construção com dois novos integrantes no grupo.

De início, aquecimento corporal e contextualização do processo. Posteriormente a isso, trabalhamos nos diálogos do encontro passado. Ficando desta maneira:

Fernando: Os edifícios do velho bairro escravo se dissolvem, e ninguém liga.

Viviane: Não os fantasmas dos velhos escravos e dos novos

Vitória: A água da chuva é um prazer em suas costas dilaceradas.

Viviane: Eles poderiam chorar de alívio

Fernando- Alívio, nas minhas costas?

Vitória- Na minha não! Eu ainda sinto o gosto do chicote.

Gabriel- Alívio? Isso é uma perturbação, uma prisão

Viviane- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Fernando- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Vitória- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Gabriel: Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Viviane: Se as camadas de tinta se descascasse, as paredes se envergonhariam Que história contariam?

Ainda que o pintor reacendesse os pincéis as paredes se apagariam.

Essa cena foi elaborada de forma que o ator/atriz tentasse mostraraopúblico o que ele está tentando dizer. E ao fundo, um bloco com o restante do grupo mostrando ao espectador o que o representante a frente estádizendo.

(Fernando)

Tem mais ali, descendo a ladeira caiu mais um Quem tá de pé arrasta os corpos. É seu o problema

(o bloco em coro)

Não vi, não fiz, não matei nada.

(Fernando novamente)

É isso que me digo, me dizem o tempo inteiro.

Viviane: O que te dizem me mata

Gabriel: Mais um ou menos um não faz diferença. Assim ocupa menos espaço na Terra.

Viviane: E quando você vai dá o seu lugar?

Fernando: Que lugar é esse?

Vitória: Quando você vai ser um de nós?

Texto do Darcy Ribeiro

Após trabalharmos os diálogos e fazermos experimentações em relação aos corpos em cena, --como por exemplo, a ideia do bloco olhar e ser levado por quem está na frente dando o texto-- passamos a ouvir e entender novas propostas trazidas por alguns integrantes do grupo em relação a novas produções textuais. As tentativas eram a de trazer textos em primeira pessoa de heroínas e heróis negros do nosso passado e, linkar com assassinatos e morte de mulheres e homens do presente.

Escritos abordando e trazendo o espectro, e as/os heroínas/ heróis do passado e presente.

A proposta feita por Armindo foi a de escolher um ponto do palco, e com o corpo em ponto zero começar a dá o seu texto, e trabalhando o corpo juntamente. Fluidez, pontuação, sensações, nuances... tudo isso foi executado com as poesias de todos para encontrar melhores formas de apresentá-las ao público, ficando elas da seguinte forma:

(Fernando Alves)

A boca que mata a fome

mas não mata o mundo
que atravessa por mim
Uma novena inteira de apagão escuridão
na Roma negra já é normal A boca ainda
aparece
ela chora
ela sorri
ela geme
Grita, com tudo pra ninguém ouvir
Tem mais ali
descendo a ladeira caiu mais um
Quem tá de pé arrasta os corpos É
seu o problema
Não vi, não fiz, não matei nada
É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

Foi provocado que ele, Fernando, representasse de várias maneiras diferentes, para poder achar a pontuação, emoção correta para a poesia. E n u m a s d e s s a s f o r m a s d e interpretar surge a ideia do louco, que pode ou não ser associada a visão de espectro e pessoa. Onde em dado momento do texto a sequência era interrompida por frases desconectadas do texto.

A mesma ação foi proposta para a poesia de Gabriel, "**MEU SER INTERIOR**".

Gabriel Oliveira

MEU SER INTERIOR

Nas paredes dos meus pensamentos fui me aprofundando...Quem sou?Quemfui?
Interrogações infinitas me habitam o esquecimento profundo persiste, sinto uma enorme presença nos meus mais profundos sentimentos. É comoseestivéssemos perdidos num imenso mar vermelho de agonia e dor infinitos, ainda

posso sentir o gosto da aguardente nas minhas costas dilacerada.

Nas ruas do pelô o concreto esconde os espectros que ali viveram. Se é que posso chamar aquilo de vida.

As paredes da matriz que um dia foi tingida de vermelho, hoje é banhada a ouro. A nossa matriz africana vem sendo esquecida, os batuques do tambor cada vez mais fraco, os espectros gritam, gritam por socorro pois jamais sentiram tal dor... a dor de não ser lembrados.

A ideia trazida para Gabriel foi a de ao falar das paredes da matriz, se imaginar dentro da matriz, visualizando estas paredes. E também a de trazer para a cena referências a exu quando se fala dos batuques, tendo neste momento ajuda do Romário e do Fernando.

(Vitória Santos)

A minha alma implora por calma
Dentro dessa paredes frias Onde
não se tem mais alegria Talvez
nunca tenha tido.

A esperança de ser livre é tanta
Que nem o criado-mudo consegue
me ouvir
Gritar,
Espernear
De que me sufocar ?

Dentro dessas paredes vazias
Permaneço e esqueço de tudo que passou A
cada dia me enfraqueço
nesse pequeno endereço

Que não tem mais localização. (Foram feitas algumas alterações)

As propostas para Vitória era que ela representasse toda sua poesia parada em uma posição específica escolhida por ela. Posterior a essa proposta inicial, é lançado a ideia de se abrir a gaveta do criado-mudo e ver o que tem dentro dela.

Sucedendo a apresentação das poesias, fizemos a demonstração do material novo referente aos heróis trazidos por Gabriel e Viviane.

Gabriel buscou por Besouro Mangangá.

E através da sua pesquisa exibiu ao restante a história de seu herói na primeira pessoa, colocando corpo. Devido as dificuldades, se fez necessário uma narrativa com base na sua fala, narrativa essa feita por Fernando. Enquanto Fernando narrava, Gabriel colocava em seu corpo o que estava sendo dito.

Ao final da narrativa é puxado novamente um coral, cantando:
“Besouro, cordão de ouro”.

Viviane buscou por Aqualtune, mãe de Ganga Zumba.

O mesmo processo de contar a história na primeira pessoa foi feito. E apenas foi acrescentado a necessidade de encontrar um vínculo no presente para a história dessa heroína, fundadora do quilombo dos Palmares.

Sexta-feira, 15 de Março de 2019- Ensaio no Cine Teatro

Aquecemos o corpo, e buscamos lembrar o que foi feito ontem.

Armindo deu um jogo onde deveríamos fazer duplas e um dos dois ficava de olhos fechados enquanto o outro com a o guia.

A partir desse jogo foi elaborado uma cena de estupro, em que o opressor berrava e demonstrava domínio sobre a vítima caída. Em algum momento os berros, urros cessavam e a vítima desmaiada se levantava e contava sua história.

A vítima em si era Aqualtune. E infelizmente a atriz responsável por fazer o monólogo devido a cena anterior não conseguiu apresentar o conteúdo, mas nada

foi perdido uma outra pessoa representou por ela com a base que ela havia fornecido ontem.

Depois dessa construção, retornamos ao nosso antigo trabalho que é o “África em nós” com o objetivo de passar as danças aos novos componentes do grupo: Romário e Vera.

Sábado, 16 de Março de 2019- Praça de Lauro de Freitas.

Trabalhamos o corpo e os textos das heroínas através do monólogo interior, que devido a dificuldade de construção desses monólogos, foram feitos questionamentos para as atrizes: Vera, Vitória e Viviane. Que interpretavam respectivamente as personagens: Teresa de Benguela, Zacimba Gaba e Aqualtune.

Cenas construídas hoje:

A cena do estupro representada por Vera e Fernando onde quando a vítima desmaia e o opressor congela, entra em cena Aqualtune, que vai até a Vera e beija sua testa depois conta sua história. Sua é essa:

Eu sou Aqualtune, princesa do Congo. Lutei em uma guerra para defender o meu território e perdi. Perdi e fui aprisionada.

Fui levada ao mar e lá me batizaram e me marcaram com uma rosa de fogo no peito, marcada com uma mercadoria me jogaram num navio com um amontoado de outros negros que nunca tinha visto. Dentro do navio fui estuprada por diversas vezes pelos meus, mas mal sabia que havia um inimigo maior.

Ao chegar nessa terra sem identificação, fui escravizada, mas não cozinhei, não lavei, não colhi nem plantei algodão, nem açúcar eu fiz. Fui escrava, escrava de

reprodução. Fui estuprada por vezes pelo senhor que me marcou com uma rosa no peito.

Porém quando meu filho Ganga - o que não foi vendido para outra fazenda - nasceu percebi que não podia mais ficar ali. Então juntei alguns homens e mulheres escravizados e junto ao meu filho Ganga fui em direção a mata, e adentrei.

Lá no interior daquela mata não havia nações, somente uma nação importava, a nação africana. E com esse povo, meu povo, construímos o quilombo, Quilombo dos Palmares. Eu fundei o Quilombo dos Palmares!

Depois do monólogo da Viviane com a Aqualtune, Vera assume e conta a sua história de opressão, sua história de vítima de tentativas de estupro.

Sábado, 30 de março de 2019

Trabalhamos os nossos corpos aplicando alguns movimentos africanos e fizemos interações entre si. Trabalhamos a voz (para que possamos obter o controle da nossa respiração).

Optamos por aprimorar a cena da violência contra a mulher; fizemos uma relação entre a mulher do passado com as de hoje, e como ela são colocadas como objeto sexual.

Fernando e Viviane encenaram a cena na qual temos uma sequência de violência aplicadas sobre a vítima (a mulher), chega um momento em que a atriz interrompe a cena e fala que não tem coragem de fazer a cena, pois se sente incomodada e não tem condições de executar a cena. Os dois atores começam uma discussão, e a atriz Jéssica entra na cena e dá seguimento a ação. Após Jéssica prosseguir com a cena que foi interrompida Viviane entra em cena e conta a história da heroína Aqualtune.

A atriz que estava estirada no chão após ter sido estuprada levanta e conta o relato da violência sexual que ela também sofreu. A sua história que é da personagem, trata de uma relação visto inofensiva entre neta e avô que se

torna em uma cena de abuso, que logo em seguida a atriz Vitória entra na cena e conta a história de uma outra vítima dos tempos atuais, que aborda a relação conflituosa entre mãe e filha, que se dá em uma tentativa de estupro que fora evitada a tempo pelo avô da vítima.

Trabalhamos tínhamos criado, e fizemos algumas melhorias na atuação dos monólogos e poesias individuais.

Discutimos sobre o que fora ensaiado e, o ator Romário trouxe a música de Bia Ferreira “Não precisa ser Amélia”, onde o coletivo deveria no próximo dia de ensaio elaborar uma poesia baseada na música, e levar uma notícia relacionado ao presidente Bolsonaro e os seus ministros, para que desta forma fosse possível trazer o processo novo para os tempos atuais.

Quinta-feira, 04 de abril de 2019.

Realizamos todo o processo que é comum no início de todos os ensaios, sendo eles os aquecimentos e fomos para a aprimoração das cenas que já tínhamos em mãos.

Fizemos toda a sequência do sábado passado, e apresentamos o material novo para a Vera já que uma parte do que construímos no último ensaio em que ela não estava presente era exatamente a história dela que foi adicionada como parte do processo e quem sabe do espetáculo.

Após a apresentação das sequências, abrimos espaço para apreciar o material novo que foi solicitado por Armindo.

Jéssica iniciou as demonstrações fazendo uma poesia corporal com base na música “Não precisa ser Amélia- Bia Ferreira”. Logo depois tivemos Fernando com uma outra poesia que foi apresentada da mesma forma que a anterior, através do corpo, onde surgiram várias leituras opostas, como:

“ No primeiro momento achei que fosse uma criança presa, e depois ela sai pro mundo e se depara com tanta violência que ela acaba adotando isso para a sua vida”.

“Eu vi como se fosse o nosso presidente Bolsonaro. Não, quer dizer, não exatamente ele mas os seus eleitores que legitimam a violência e ensinam isso as nossas crianças”. Vitória

“ Pra mim é uma criança que cresceu em uma família sem estrutura decente que viu no futebol uma saída para essa vida, mas não saiu como ele achou que seria e então foi para o mundo do crime, e de alguma maneira se arrependeu do que fez porém não havia mais o que se fazer”. (Viviane)

Então foi a vez de Vítor exibir a todos a sua poesia com o corpo. E logo adiante, Romário com sua poesia:

A Mata

Quando olhei para trás, e pedi a proteção dos espectros para adentrar a mata;
Mata que outrora fora tomada pelo conquistador e reconstruída a partir de suas vestes, de suas ambições. Hoje ela me cega com suas verdades esquecidas aqui, nessa terra, enterradas junto com os corpos dos meus irmãos e irmãs, do meu povo. Mas eu ainda consigo ouvir gritos de dor, de raiva e de medo; eles perseguem e guiam-me ao desespero.
Em um imenso breu eu existo, luto e resisto só não aguardo por aqueles que um dia conseguirão me enxergar.

Quinta- feira, 11 de março de 2019

Bom, por um diferencial hoje tivemos um aquecimento corporal diferente. Fernando foi o responsável pelo mesmo, e trouxe para nós um pouco de dança contemporânea.

O nosso diretor assume o controle novamente e partimos para o jogo da construção de máquinas.

Primeiro foi elaborado a máquina do Brasil, de onde saiu o Brasil que é mostrado aos turistas, o Brasil do samba, funk, Cristo Redentor, etc.

A segunda máquina já abordou o Brasil que os brasileiros veem e vivem na atualidade, desemprego, violência, a religião como maquiagem, os trabalhadores no plano de fundo da sociedade.

Após máquinas do Brasil, desenvolvemos máquinas das nações africanas com elas viviam em sua terra, plantando, caçando, cuidando dos filhos, pescando, etc. Depois uma máquina da diáspora africana, e dos corpos negros na atualidade, violências, tratamento como se fossem animais enjaulados, etc.

Demos início assim a construção de como iríamos montar o novo espetáculo, Espectros. Foi combinado que começaremos com o diálogo dos atores sobre o que eles faziam quando eram crianças, o que gostavam de comer. Mas antes de fazer esse improviso e conversação, todos deveriam entrar no palco como se não estivessem prestes a iniciar a peça.

Então, entraremos no palco e faríamos o jogo de colocar como estamos nos sentindo no momento no papel, e só depois disso seria feito o diálogo e a improvisação que abriria espaço para a apresentação de Exu, e então formaríamos o bloco e executaremos a sequência que já temos, até as histórias finais.

Na falta de alguns relatos dos nossos ensaios, porém ponho a partir daqui as narrativas dos nossos encontros.

Sábado, 11 de maio de 2019- Cine Teatro

Ensaíamos no cine teatro o espetáculo espectros, e tentamos costurar as novas cenas e as antigas, trabalhando assim os textos, e buscando desenvolver corpos em cena.

Porém com o afastamento de Fernando por questões religiosas, tivemos que trabalhar suas cenas com outra pessoa.

Bom, o Espectro se inicia como um ensaio normal. Isso é trazido com um jogo dos atores colocarem como estão se sentindo numa folha de papel.

Cada pessoa fala como se sente, como por exemplo essas frases extraídas dos nossos ensaios:

Vitória:

Hoje eu me sinto como uma casa abandonada. Onde tem várias histórias porém ninguém se interessa;

Eu me sinto como uma folha em branco que é preenchida todos os dias, mas ao final do dia as palavras se apagam;

Me sinto como um papel amassado, assim como a história, que é descartada em um lugar qualquer.

Gabriel:

1- Hoje estou me sentindo como uma agulha, que costura toda a história na minha mente, fazendo com não me esqueça do passado.

Romário:

Me sinto como uma máscara que precisa esconder o que sou de verdade;

Hoje me sinto como um espelho. Eu mostro que você é, não o que você quer ser;

Viviane:

Hoje me sinto como um espanador. Onde eu posso limpar e da clareza aos detalhes, ou posso ser apenas um enfeite; Me sinto confusa como esse papel. Posso ser uma casa e fica apenas no chão, ou posso ser um avião e voar sobre o mundo.

Hoje me sinto como um laço, um laço de histórias. Ora na cabeça, ora nas mãos.

Aqui são apenas fragmentos de memórias minhas (Viviane).

E após as colocações de como estão se sentindo ocorre, começa a conversa sobre o passado, mas especificamente sobre o que cada um comia. E em certo ponto da conversa entre os amigos alguém puxa a conversa para falar sobre a ancestralidade trazendo com isso Exu, que é demonizado pelo restante do elenco que sai do palco deixando somente o intérprete de Exu.

Exu se apresenta, e questiona o público do porquê de terem o demonizado.

Sua fala pode ser resumida em:

“Mas como eu vim parar demonizado? E todo o meu esforço para ser o primeiro cultuado? Vocês me chamam de demônio, mas se olharem direito não sou só eu que tenho rabo. Me aproximei de você, provei o melhor da vida e gostei. Ah, como eu gostei... Não venha me negar não. Não me negue! Eu sou Exu, a boca do universo. Eu sou a vida. Eu sou o caminho. Eu sou preto!”

Quando ele termina vem uma canção de licença e formamos o bloco, local onde são apresentados os monólogos.

O primeiro monólogo é o do Fernando, este aqui:

A boca que mata a fome
mas não mata o mundo
que atravessa por mim
Uma novena inteira de apagão
escuridão na Roma negra já é normal
A boca ainda aparece
ela chora
ela sorri
ela geme

Grita, com tudo pra ninguém
ouvir Tem mais ali
descendo a ladeira caiu mais um
Quem tá de pé arrasta os corpos
É seu o problema
Não vi, não fiz, não matei nada
É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

Em sequência o monólogo do Gabriel:

Nas paredes dos meus pensamentos fui me aprofundando...Quem sou? Quem fui?
Interrogações infinitas me habitam o esquecimento profundo persiste, sinto uma enorme
presença nos meus mais profundos sentimentos. É como se estivéssemos perdidos num
imenso mar vermelho de agonia e dor infinitos, ainda posso sentir o gosto da aguardente nas
minhas costas dilacerada.

Nas ruas do pelô o concreto esconde os espectros que ali viveram. Se é que posso chamar
aquilo de vida.

As paredes da matriz que um dia foi tingida de vermelho, hoje é banhada a ouro. A nossa
matriz africana vem sendo esquecida, os batuques do tambor cada vez mais fraco, os
espectros gritam, gritam por socorro pois jamais sentiram tal dor... a dor de não ser
lembrados.

O da Vitória:

A minha alma implora por
calma Dentro dessa paredes frias
Onde não se tem mais alegria
Talvez nunca tenha tido.

A esperança de ser livre é tanta
Que nem o criado-mudo
consegue me ouvir
Gritar,
Espernear

Dentro dessas paredes vazias
Permaneço e esqueço de tudo que passou A
cada dia me enfraqueço
nesse pequeno endereço
Que não tem mais localização.

Depois o Romário, com:

Quando olhei para trás, e pedi a proteção dos espectros para adentrar a mata;
Mata que outrora fora tomada pelo conquistador e reconstruída a partir de suas vestes, de suas ambições. Hoje ela me cega com suas verdades esquecidas aqui, nessa terra, enterradas junto com os corpos dos meus irmãos e irmãs, do meu povo. Mas eu ainda consigo ouvir gritos de dor, de raiva e de medo; eles perseguem e guiam-me ao desespero. Em um imenso breu eu existo, luto e resisto só não aguardo por aqueles que um dia conseguirão me enxergar.

E por último um resumo do monólogo da Viviane, que ficou assim:

Desses dezesseis anos de existência que me cobrem e que tentam me ensinar a arte de viver e como se manter vivo, apenas em cinco fui e me mantive bem. Acredito e, talvez você leitor concorde comigo que os nossos primeiros anos de vida são os que nos permite naufragar no lado sublime da vida, e que com os anos o doce que nos satisfaz nos é roubado e dá espaço aos nossos choros e tristezas.

O olhos se aprumam e ganham lâminas protetoras, a mente sincroniza e o arranjo é quase seguro quando usado com cuidado. O olhar sobre a vida ganha peso, ganha intensidade, nada se passa sem que nos demos conta. Só que o tempo como o velho sem memória e maltrapilho que é, nos faz sua imagem e semelhança, e caímos no desconhecido, no esquecimento.

Prazer, eu sou o esquecido. Não direi o nome que tive quando ainda era visto pelas pessoas, pois o meu nome não interessa e nem tem importância para aqueles que com o tempo esqueceram-me e riscaram-me dos livros que conta sobre a vida. Eu sou essa pessoa que ajudou a construir o mundo que hoje te cerca. Não, não fui nenhum político!! Era apenas uma pessoa que buscou sustentar o meu mundo quando ele ameaçou cair, e na

segurança do que é incerto e instável, trouxe a estabilidade que as outras pessoas precisam e assim desapareci.

Perder-se em si mesmo é a pior das prisões, as torturas são diárias e sem um fundamento; O que eu sou ficou nos ventos e nos contos, e nas paredes do passado. Que no presente essas paredes ganham novas pinturas, cores alegres, cores que não permitem lembrar nem sequer de forma remota as dores que aqui nessa camadas de tinta senti.

Após os monólogos vem o texto dos edifícios.

Fernando (Gabriel): Os edifícios do velho bairro escravo se dissolvem, e ninguém liga.

Viviane: Não os fantasmas dos velhos escravos e dos novos

Vitória: A água da chuva é um prazer em suas costas dilaceradas.

Viviane: Eles poderiam chorar de alívio

Vitor- Prazer, nas minhas costas?

Vitória- Na minha não! Eu ainda sinto o gosto do chicote.

Jéssica - Alívio? Isso é um tormento, uma prisão

Romário- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Viviane: Se as camadas de tinta se descascasse, as paredes se envergonhariam Que história contariam?

Ainda que o pintor reacendesse os pincéis as paredes se apagariam.

Vitor:

Tem mais ali

descendo a ladeira caiu mais um
Quem tá de pé arrasta os corpos É
seu o problema
Não vi, não fiz, não matei nada
É isso que me digo, é isso que me dizem o tempo inteiro.

Viviane: O que te dizem me mata

Gabriel: Mais um ou menos um não faz diferença. Assim ocupa menos espaço na Terra.

Viviane: E quando você vai dá o seu lugar?

Vitória: Que lugar é esse?

Jéssica: Quando você vai ser um de nós?

Vitor- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Vitória- Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Jéssica: Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Romário: Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Viviane: Ainda que eu chorasse de alívio, vocês ouviriam?

Com isso vai se formando um paredão de escravos, onde a última é a escolhida, examinada como um objeto, e assim ela é levada pelo palco dando sequência a cena do estupro. Após a cena do estupro que não terminada, ocorre o distanciamento da atriz da sua personagem, e é gerada um diálogo improvisado,

onde a mesma se recusa a continuar a cena, e uma outra atriz a substitui e refaz a cena.

Aqaltune entra e tem um gesto de carinho com a personagem que está ao chão e logo a seguir conta a sua história.

Eu sou Aqaltune, princesa do Congo. Na minha terra reunir mais de 10 mil homens para lutar pelo nosso território, lutamos, mas perdemos.

E com isso eu fui levada ao mar, onde lá me batizaram e me marcaram com uma rosa de fogo no peito. Me jogaram num navio num amontoado de vários outros negros. Dentro do navio fui estuprada por diversas vezes durante a travessia, mas mal sabia que havia um inimigo maior, o homem branco.

Ao chegar nessa terra sem identificação, fui escravizada, mas não cozinhei, não lavei, não colhi nem plantei algodão, nem açúcar eu fiz. Fui escrava... escrava de reprodução. Fui estuprada por vezes pelo senhor que me marcou com uma rosa no peito para manter a comunidade de cativos.

Porém quando meu filho Ganga - o que não foi vendido para outra fazenda - nasceu percebi que não podia mais ficar ali. Então juntei homens e mulheres e junto ao meu filho Ganga fui em direção a mata, e adentramos!

Lá no interior daquela mata não havia nações, éramos uma só nação, a nação africana. E lá, naquele pedacinho de terra eu fundei o Quilombo dos Palmares. Eu, Aqaltune, fundei o Quilombo dos Palmares! Eu, Aqaltune, fundei o Quilombo dos Palmares!

Mas vocês conhecem o meu filho Ganga? Conhecem o meu neto Zumbi? Mas eu, Aqaltune, fundei o quilombo dos Palmares! A história de vocês não contam a minha história, lá eu sou uma página em branco.

Depois do relato de Aqaltune, a personagem que está ao chão levanta e conta a sua história de uma mulher do tempo atual.

Depois a cena da garota, a garota de quatro anos de idade que sofreu abuso por parte do seu avô

Depois a garota que foi que foi vendida por sua mãe para traficantes como forma de quitar uma dívida com eles, e que foi salva por seu avô.

O pau de arara com Jessica, que representa Amélia Teles, militante do movimento de esquerda no período do regime militar, que foi torturada e jogada para a morte cada ato de violência que sofria.

Posterior a isso temos a copa, o futebol com Vitor, que passa por cima do corpo caído de Amélia e segue com o jogo, marcando o gol da vitória da seleção brasileira. Depois tiros e vamos para as máquinas do Brasil atual.

Quinta-feira, 23 de maio de 2019.

Com a intenção de preparar e melhorar as cenas e sequências de Espectros para a apresentação de sábado, 25 de maio, fizemos toda a preparação inicial para começar o ensaio.

Repetimos tudo o que já temos, com promessa para acrescentar coisas novas ao espetáculo, como por exemplo a conversa entre a Aqualtune e Amélia Teles, o papel da igreja nesse período de apagamento. Mas para registro do que fizemos com os papéis, aqui estão alguns sentimentos: ” eu me sinto como este papel. Um papel de memórias, onde cada buraco como se fosse um esquecimento”

Sexta-feira, 24 de maio de 2019.

Jéssica e Viviane que interpretam as personagens Amélia e Aqualtune respectivamente, estão produzindo algumas tentativas de diálogo entre suas personagens que ficaram da seguinte forma:

TENTATIVA 1

Amélia- Quem é você?

Aqualtune- Aqualtune . E quem você?

Amélia- Amélia Teles. Aqualtune a avó de Zumbi?

Aqualtune- Sim, avó de Zumbi e fundadora do quilombo dos Palmares. Você fundou algo?

Amélia- Não, eu sou militante. Quem te trouxe aqui?

Aqualtune- Os homens brancos. O mesmo que me tiraram de minha terra, do meu Congo. O que faz um militante? É uma guerreira?

Amélia- Militantes defendem causas, lutam por direitos. Sim, sou como uma guerreira. E você foi uma escrava? Como conseguiu fugir?

Aqualtune- Eu fui escrava reprodutora. Em uma noite, reunir alguns homens e mulheres escravizados e fugimos da fazenda que nos prendiam para o meio da mata. Mas... você disse que foi uma guerreira e que lutou por direitos, quais são esses direitos? Liberdade?

Amélia - Lutei e continuo lutando. Luto não por liberdade, mas por justiça e igualdade, onde todos nós tenhamos os mesmos direitos.

Aqualtune - A sinhá luta por justiça pelo meu povo também? Eu tentei lutar por justiça para o meu povo, mas principalmente lutei por liberdade.

Amélia - Não, não alcancei a escravidão. Já ouviu falar em “política”?

Aqualtune - Não sei o que é política, e com certeza é invenção do homem branco. Eu só conheço a violência e domínio que tinham sobre o meu corpo. Eu vivi e sofri a escravidão, perdi vários dos meus. Se você não alcançou e nem conhece as dores da escravidão, por que insiste nessa luta?

Amélia- Insisto por que também conheci a violência e domínio que impuseram sobre o meu corpo. Luto por meus filhos que também sentiram, luto por todos que morreram de forma injusta.

Aqualtune- Eu também lutei por meus filhos, lutei pelos meus irmãos. Se luta por mortes injustas, então também luta comigo por meu povo. A sinhá que ainda está aí

pode dizer se eu povo ainda luta muito? Se conseguiram acabaram com a escravidão?

Amélia- Lutam, e lutam bravamente. A escravidão acabou mas ainda restam resíduos, o preconceito...

Aqualtune- É triste e esperançoso saber que meu povo ainda luta e resiste. Mas se você, sinhazinha, branca, também foi invadida e torturada. O que posso esperar por minhas irmãs pretas?

Amélia-Sofri horrores. Eu era de um partido, o Pcdob e eles eram de outro partido. Fui acusada de matar um deles. Um coronel mandou invadir minha casa e buscar todos que lá estavam. Chegando em uma cela fui submetida a várias torturas.

Aqualtune- Como conseguiu se manter forte? Acho que suas dores e batalhas foram em vão?

Table des matières

Sommaire.....	5
Introduction.....	7

PARTIE I : PANORAMA DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ AU BRÉSIL ET À SALVADOR EN PARTICULIER..... 14

I. En quoi la création des techniques du Théâtre de l'Opprimé est-elle liée au parcours d'Augusto Boal ?.....	14
A. Augusto Boal, de la chimie au théâtre Arena : 1953-1963	15
B. La naissance du Théâtre Journal : 1964-1971	16
C. L'exil en Amérique Latine : 1972-1976.....	16
1) Le Théâtre Invisible	16
2) Le Théâtre Image	17
3) Le Théâtre Forum	18
D. L'exil en Europe, L'Arc-en-Ciel du Désir : 1979-1986.....	19
E. Le retour au Brésil et la naissance du Théâtre Législatif : 1992-1996	20
F. L'Esthétique de l'Opprimé : 2009.....	21
II. L'arbre de l'opprimé.....	22
III. En quoi le CTO Rio a-t-il un rôle central et national au Brésil ?	24
IV. Quelles sont les principales formes d'oppression au Brésil ?	27
A. La violence contre les femmes et les questions de genre.....	27
B. Les inégalités sociales et le racisme	30
C. L'intersectionnalité.....	35
V. La situation du Théâtre de l'Opprimé à Salvador : une multiplicité d'initiatives individuelles mais une absence de structure	37
A. Le Théâtre de l'Opprimé à l'école.....	38
B. Le Théâtre de l'Opprimé à l'université	42
C. Le Théâtre de l'Opprimé en entreprise.....	45
D. Le Théâtre de l'Opprimé dans les quartiers : les groupes de Théâtre de l'Opprimé	46

PARTIE 2 : ÉTUDE DE CAS DE DEUX GROUPES DE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN PÉRIPHÉRIE DE SALVADOR : EN QUOI LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ PARTICIPE-T-IL DU PROCESSUS D'AFFIRMATION ET DE RÉSISTANCE DE LA JEUNESSE AFRO-BRÉSILIENNE SELON UNE PERSPECTIVE « MICRO » et « MACRO » ? 50

I. Perspective « micro » et « macro » : qu'est-ce que l'ascèse selon le Théâtre de l'Opprimé ? 50

II. Comment s'établit le processus d'ascèse au sein des deux groupes et de leurs créations théâtrales respectives ? 53

A. Présentation du metteur en scène Armindo R. Pinto et de la création des deux groupes de Lauro de Freitas 53

B. De quelle manière le groupe Legião Itinga de TO, plutôt situé dans une perspective « micro », initie-t-il son processus d'ascèse ? 55

1) La pièce *Que não dizer* ? 56

2) La pièce *Meu corpo é uma parte de Itinga* 62

(a) *Des jeux et exercices, essentiellement de Théâtre de l'Opprimé, qui permettent aux participants de l'atelier de réfléchir à leur identité de jeunes Noirs suburbains.* 62

(b) *Scènes de vie à Itinga* 66

C. Comment le Coletivo Pé de Poeta atteint-il une perspective « macro », développant une véritable conscience sociale et politique ? 68

1) En quoi la pièce *Africa em nós* interroge-t-elle le racisme actuel subi par les jeunes Noirs vivant en périphérie urbaine ? 70

(a) *Le parcours linéaire du peuple noir d'Afrique au Brésil :* 70

(b) *Quatre scènes de racisme quotidien au Brésil.* 75

(c) *La participation des spect-acteurs lors des sessions de Forum.* 79

2) Comment la pièce *Espectros mares de Sangue* approfondit-elle la réflexion initiée par *Africa em nós* ? 80

(a) *Qui sont ces spectres ?* 81

(b) *Une construction non linéaire : le dialogue entre le passé et le présent* 85

3) Le Coletivo Pé de Poeta en France : représenter la force de la périphérie et l'identité afro-brésilienne hors du Brésil !	92
(a) Les attentes des jeunes et du metteur en scène avant le voyage.....	92
(b) Les réactions après le voyage.....	95
III. De quelle façon le Théâtre de l'Opprimé permet-il aux jeunes de se construire et d'affirmer leur identité afro-brésilienne ?	98
A. Le Théâtre de l'Opprimé comme libération, une valeur thérapeutique	99
B. Le Théâtre de l'Opprimé comme formation de la personnalité	101
C. Le Théâtre de l'Opprimé comme construction d'une conscience sociale et politique	102
D. Le Théâtre de l'Opprimé et la naissance en tant qu'artiste.	105
IV. En quoi l'esthétique théâtrale des deux troupes, Legião Itinga de TO et Coletivo Pé de Poeta renforce-t-elle la force d'affirmation et de résistance impulsée par le Théâtre de l'Opprimé ?	107
A. Une création collective.	108
B. Une esthétique ancrée dans les pratiques culturelles afro-brésiennes traditionnelles.....	109
1) La capoeira.....	110
2) Le Candomblé	112
3) Les chants.....	118
C. Une esthétique chargée de poésie.....	119
1) La notion de métaphore dans le Théâtre de l'Opprimé.....	119
2) Jeux de Théâtre de l'Opprimé et métaphores.....	120
3) Les textes poétiques :	124
(a) Métaphores marines : le motif de la traversée et les souffrances de l'esclavage.....	125
(b) Métaphores sylvestres et guerrières: résistance et affirmation du peuple noir	128
4) Le corps poétique	132

PARTIE 3 : THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ ET NÉGRITUDE AU BRÉSIL : EN QUOI LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EST-IL UN MOYEN DE LUTTE CONTRE LE RACISME ? 136

I. Perspective historique : comment la question du racisme s'est-elle développée et se multiplie-t-elle récemment en tant que thème de Théâtre de l'Opprimé ? 136

- A. Augusto Boal et la question du racisme 137
- B. Licko Turle et le CENUN..... 139
- C. Un développement des pièces traitant du racisme au Brésil grâce au projet *Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto* de 2005 à 2010 140
- D. Le groupe Cor do Brasil 141
- E. Le groupe Madalena-Anastácia 143
- F. Une multiplicité de groupes traitant du racisme..... 145

II. Peut-on établir une typologie des scènes de Théâtre de l'Opprimé liées au racisme ? 147

- A. L'esclavage : « la récurrence du thème historique » 147
- B. La suspicion et les violences policières meurtrières 149
- C. L'inégalité d'accès aux services, à l'emploi et à la formation 150
- D. L'école 152
- E. L'esthétique corporelle 154

III. Comment le Théâtre de l'Opprimé revendique-t-il une esthétique noire pour lutter contre le racisme ? 156

- A. L'affirmation de la beauté noire 157
 - 1) La valorisation des traits physiques des acteurs 157
 - 2) La valorisation de la couleur noire sur l'espace scénique..... 158
- B. Le recours à la culture afro-brésilienne 160
 - 1) La musique et la danse : 160
 - 2) Les références aux cultes religieux de matrice africaine 161
- C. L'Esthétique de l'Opprimé comme instrument de résistance et d'affirmation de l'identité afro-brésilienne..... 162
 - 1) « Son, mot, image, rythme » 163
 - 2) Un exemple d'atelier d'Esthétique de l'Opprimé du groupe Cor do Brasil 165

Conclusion	171
Bibliographie	176
Glossaire	184
Annexes	186
Table des matières	266
Résumé/Abstract.....	271

RESUME en français

Le Théâtre de l'Opprimé, cet ensemble de techniques inventé par Augusto Boal à partir des années 70, entend remettre au peuple les moyens de la production théâtrale et doit donc être réalisé par les opprimés et pour les opprimés. Lors d'un travail de terrain de six mois au Brésil, pays où les oppressions envers les femmes et les Noirs notamment sont des plus concrètes et palpables, nous avons suivi deux groupes de théâtre composés de jeunes Noirs vivant à la périphérie de Salvador de Bahia. Nous étudierons la manière dont ces jeunes utilisent les méthodes mises en place par Augusto Boal pour dépasser les difficultés vécues au quotidien et pour acquérir une conscience politique et sociale. Ils s'approprient et revendiquent alors leurs racines africaines faisant le lien entre le passé de l'esclavage et les formes actuelles et omniprésentes d'un racisme structurel dans un pays qui prône paradoxalement l'égalité de tous indépendamment de l'origine ethnique des individus. Elargissant notre analyse à d'autres groupes de théâtre composés d'Afro-descendants au Brésil, nous verrons comment le Théâtre de l'Opprimé est devenu progressivement et récemment un instrument de lutte contre le racisme et d'affirmation d'une identité afro-brésilienne qui met en avant la création d'une esthétique noire et les apports d'une culture ancestrale accordant une large place à la musique, à la danse et aux références aux cultes religieux de matrice africaine.

TITRE en anglais

The Theatre of the Oppressed as a process of resistance and assertion of Afro-Brazilian young people in urban outskirts.

(A case study of two groups of the Theatre of the Oppressed in the outskirts of Salvador De Bahia, Brazil.)

RESUME en anglais

The ensemble of techniques invented by Augusto Boal beginning in the 70s seek to enable oppressed people to assume theatrical production and must be realised by and for oppressed populations. During a six-month field work experience in Brazil, we followed two theatre groups composed of young black Brazilians living in the outskirts of Salvador de Bahia. Given that blacks and women experience the most concrete and palpable forms of oppression, this study will expose the manner in which these theatre youths carry out Boal's methods to both overcome daily difficulties and acquire political and social awareness. They appropriate and assert their African heritage by making a link between historic slavery and the current and ubiquitous forms of structural racism in a country that paradoxically advocates universal equality independently of ethnic origin. In broadening our analysis to other theatre groups composed of Afro-descendants in Brazil, we will see how the Theatre of the Oppressed has recently and progressively become an instrument of struggle against racism and of affirmation of an Afro-Brazilian identity that promotes the creation of a black aesthetic and a cultural ancestry typified by music and dance as well as references to religions and religious worship from the African matrix.

DISCIPLINE

Master Théâtre

MOTS CLES

Théâtre de l'Opprimé

Augusto Boal

Afro-brésilien

Racisme

Esthétique noire

Théâtre d'Amérique latine

INTITULE ET ADRESSE DE L'UFR

UFR SLHS – Sciences du langage, de l'homme et de la société

Université Bourgogne Franche-Comté

30, rue Mégevand, CS 81807, 25030 Besançon Cedex

TITRE en portugais : O Teatro do Oprimido como processo de resistência e de afirmação da juventude afro-brasileira em periferia urbana.

(Estudo de caso de dois grupos de Teatro do Oprimido da periferia de Salvador da Bahia, Brasil.)

RESUME en portugais

O Teatro do Oprimido, este conjunto de técnicas inventado por Augusto Boal a partir dos anos 70, pretende oferecer ao povo os meios da produção teatral e deve então ser realizado pelos oprimidos e para os oprimidos. Durante um trabalho de campo de seis meses no Brasil, país onde as opressões contra as mulheres e os Negros em particular são mais concretas e tangíveis, nós acompanhamos dois grupos de teatro compostos de jovens Negros que vivem na periferia de Salvador da Bahia. Nós estudaremos a maneira como estes jovens utilizam os métodos implementados por Augusto Boal para superar as dificuldades vividas no cotidiano e para adquirir uma consciência política e social. Eles apropriam-se e reivindicam suas raízes africanas fazendo uma ligação entre o passado da escravidão e as formas atuais e onipresentes de um racismo estrutural em um país que prega paradoxalmente a igualdade de todos independentemente da origem étnica dos indivíduos. Ampliando nossa análise para outros grupos de teatro compostos por Afro-descendentes no Brasil, nós veremos como o Teatro do Oprimido tornou-se progressiva e recentemente um instrumento de luta contra o racismo e de afirmação de uma identidade afro-brasileira que sublinha a criação de uma estética negra e as contribuições de uma cultura ancestral atribuindo um grande espaço para a música, para a dança e para as referências aos cultos religiosos de origem africana.



Avec le groupe Legião Itinga de TO et Armindo R. Pinto au Teatro Elietes Teles d'Itinga le 7 août 2019 (Photo : Nelly Chapuy)



Le Coletivo Pé de Poeta lors du Forum Social Mondial à Salvador de Bahia en mars 2018. (Photo : Armindo R. Pinto)

